

arta

ANUL XXXIV

Nr. 8/1987



Ștefănescu

arta

ANUL XXXIV

NR. 8/1987

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

REDACTIA

Bulevardul Republicii 30, telefon
14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 Bucureșt

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, François
Pamfil, Mihai Drișcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

Theodor Redlow

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB NEGRU

Cornelia Soancă, Atanase Cartoian,
Dan Dinescu, Eugeniu Lupu, Mihai
Oroveanu, Emilian Berdeli

FOTOGRAFII ȘI DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu, Atanase
Cartoian

Redacția mulțumește artiștilor pentru
materialul fotografic pus la dispo-
ziție spre publicare.

ABONAMENTE

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

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180 —
6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATE-
LIA — Le département export-import
presses, Bucarest, Calea Griviței
nr. 64—66, P. O. Box 12—201, Telex
10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars
par an (12 numéros).

40541

Lei 30

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



din cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU

în ședința de deschidere a Congresului al III-lea al educației politice și culturii socialiste

Activitatea politico-educativă și culturală, formarea conștiinței revoluționare a omului nou constituie o parte inseparabilă a dezvoltării economico-sociale, a făuririi noii orînduirii sociale, a ridicării patriei noastre pe noi culmi de progres și civilizație.

Fără îndoială, în întreaga activitate politico-educativă și culturală trebuie să se țină permanent seama de tot ce s-a realizat de-a lungul mileniilor, așezînd la baza ei tot ceea ce constituie un bun al culturii și civilizației. Dar, în același timp, trebuie înlăturate cu hotărîre și fermitate concepțiile vechi, retrograde, tot ce este vechi și perimat, să se promoveze cu îndrăzneală noul, concepțiile revoluționare despre lume și viață, o cultură nouă, înaintată, în care omul, masele populare, popoarele constituie factorul determinant al întregii activități.

Din tot ce este mai bun din trecutul patriei, din cultura universală, să luăm tot ceea ce asigură ridicarea continuă

a nivelului de cunoaștere și cultură, realizînd o cultură nouă, corespunzătoare epocii socialiste, care să înobileze spiritual întreaga națiune, să lumineze calea spre cele mai înalte culmi de progres și civilizație, spre societatea comunistă!

Trebuie să pornim permanent de la faptul că socialismul și comunismul nu se pot realiza decît pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane din toate domeniile, că omenirea a realizat noi și noi descoperiri ale tainelor naturii, dar că procesul cunoașterii nu s-a încheiat și nu se va încheia niciodată. Acesta impune o ridicare continuă a nivelului general de cunoștințe, cutezanță, îndrăzneală în întreaga activitate de cunoaștere a tainelor naturii și universului, impune înlăturarea concepțiilor vechi, perimate, promovarea noului în viața economică și socială, în relațiile internaționale, în realizarea unei societăți mai drepte și mai bune.

Pe baza marilor realizări obținute în construcția socialistă să dezvoltăm puternic încrederea în forțele poporului, în socialism, hotărîrea fermă de a munci și a face totul pentru înfăptuirea neabătută, în cele mai bune condiții, a principiilor socialiste de muncă și de viață, de proprietate și repartiție — ca factori hotărîtori pentru înaintarea României spre noi culmi de progres și civilizație!

Să punem la baza educației generale principiile eticii și echității socialiste, ale unei noi atitudini în muncă, în societate, în comportarea de zi cu zi! Să dezvoltăm dragostea de dreptate, de adevăr, de libertate! Întreaga activitate politico-educativă, culturală trebuie să aibă drept scop formarea unui om cu înalte calități moral-politice, încrezător în forțele poporului, ale societății, hotărît de a-și aduce întreaga contribuție la înfăptuirea Programului partidului, la dezvoltarea generală a patriei, de a fi întotdeauna la datorie și de a acționa ca adevărat revoluționar în toate împrejurările!

Avem marea obligație să dezvoltăm larg și să perfecționăm continuu activitatea Festivalului național «Cîntarea României», să asigurăm, în toate unitățile economico-sociale, în toate orașele și cartierele orașelor, în toate comunele, dezvoltarea tot mai puternică a formațiilor cultural-artistice, a acțiunii de creație în toate domeniile, care prin întreaga lor activitate să aibă un rol tot mai important în formarea omului nou, cu o înaltă conștiință revoluționară, al societății socialiste românești! Aceasta reprezintă garanția mersului ferm al patriei noastre spre comunism, acest om nou reprezintă viitorul României!

Oamenii de artă, de cultură, din toate domeniile, trebuie să se angajeze ferm și să creeze cu poporul și pentru popor, să se inspire din izvorul viu, veșnic al națiunii noastre, din creația și din felul de a fi al poporului nostru. Numai o asemenea cultură, o asemenea activitate literar-artistică, de toate genurile, inspirată din munca și viața poporului va avea, într-adevăr, o contribuție uriașă la întreaga operă de transformare a societății, de formare a omului nou, cu un înalt spirit revoluționar, constructor conștient al socialismului și comunismului în România!

Pornind de la obiectivele și orientările politicii internaționale a partidului și statului nostru, activitatea politico-educativă și culturală trebuie să educe oamenii muncii, îndeosebi tineretul patriei noastre, în spiritul prieteniei și colaborării, al solidarității cu țările socialiste, cu mișcările de eliberare națională, cu forțele realiste, progresiste de pretutindeni, cu toate popoarele care se pronunță pentru dezarmare, pentru pace, pentru conlucrare în realizarea unei lumi mai drepte și mai bune pe planeta noastră. Educarea oamenilor muncii, a tineretului, în spiritul păcii trebuie să constituie una din trăsăturile generale ale activității politico-educative de formare a omului nou, cu o înaltă conștiință revoluționară și patriotică.

Într-o strînsă unitate cu toți oamenii muncii, cu întregul popor, sub conducerea partidului, marele front al educației, creației și culturii să asigure ca știința, învățămîntul, activitatea politico-educativă și culturală să devină o puternică forță care să lumineze calea în mersul ferm înainte al patriei pe culmile tot mai înalte ale civilizației comuniste!

HOTĂRÎRE

privind
adoptarea cuvîntării tovarășului

NICOLAE CEAUȘESCU

ca document programatic al întregii activități politico-educative, de dezvoltare a conștiinței revoluționare și formare a omului nou, de înflorire a culturii socialiste

Congresul educației politice și culturii socialiste dă o înaltă apreciere magistralei cuvîntări a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, document de o inestimabilă valoare ideologică și politică, teoretică și practică, ce înfățișează, pe baza unei profunde analize a marilor transformări revoluționare petrecute în societatea noastră, a cerințelor și exigențelor noii etape de dezvoltare socialistă a României, obiectivele și orientările fundamentale pentru ridicarea la un nivel superior a întregii activități politico-educative, de dezvoltare a conștiinței socialiste, de formare a omului nou, înaintat, de înflo-

rire și înnobilare spirituală a vieții întregului nostru popor.

Congresul își însușește, în unanimitate, tezele, ideile și orientările cuprinse în cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu și adoptă acest strălucit document drept program de muncă și acțiune al întregii activități de educație socialistă a maselor, de ridicare a nivelului politic, ideologic și cultural al tuturor membrilor societății, de creștere a contribuției muncii politico-educative la dezvoltarea generală, economico-socială a țării, la înfăptuirea Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism.



din cuvîntarea tovarăsei ELENA CEAUȘESCU la încheierea lucrărilor Congresului

În spiritul și pe baza orientărilor cuprinse în cuvîntarea secretarului general al partidului, congresul nostru a adoptat un program cuprinzător de acțiune pentru toate domeniile activității politico-educative și culturale. Trebuie să trecem cu toată hotărîrea la realizarea în viață a acestui program! Să facem astfel încît activitatea politico-educativă să aibă un rol tot mai important în înfăptuirea planului și a programelor de dezvoltare economico-socială a țării, a hotărîrilor Congresului al 13-lea, a Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism!

La baza întregii activități politico-educative trebuie să situăm permanent concepția revoluționară, materialist-dialectică despre lume și viață a partidului nostru, principiile socialismului științific. Numai astfel vom putea contribui la înarmarea oamenilor muncii cu înțelegerea clară a fenomenelor din natură și societate, vom asigura ca întregul popor să acționeze cu toate forțele și în mod conștient pentru a-și făuri viitorul liber, demn și fericit, viitorul socialist și comunist!

O puternică manifestare a culturii noastre socialiste, a caracterului său de masă, profund democratic, o constituie Festivalul național « Cîntarea României », care reprezintă cel mai larg cadru de participare a maselor populare la viața și la creația cultural-artistică, la dezvoltarea și afirmarea tot mai puternică a geniului creator al poporului român, a tuturor talentelor cultural-artistice și tehnico-științifice din rîndurile muncitorilor, țăranilor și intelectualilor, ale întregului nostru popor. Folosind experiența acumulată pînă acum, să acționăm pentru dezvoltarea și diversificarea continuă a formelor de manifestare a festivalului! Să asigurăm participarea activă a oamenilor muncii din toate unitățile economico-sociale, din toate orașele și comunele, la activitatea de creație tehnică și cultural-artistică din cadrul festivalului, contribuind direct, pe această cale, la ridicarea nivelului cultural, la formarea omului nou, la făurirea civilizației și culturii socialiste în România!

O răspundere deosebită în dezvoltarea și afirmarea culturii noastre socialiste, a creației cultural-artistice, revine uniunilor de creatori. Literatura, muzica, artele plastice, teatrul, cinematografia, creația artistică, în general, au misiunea și îndatorirea de a crea și îmbogăți patrimoniul național cu noi opere valoroase, pătrunse de umanism revoluționar, de profundă încredere în marile noastre idealuri comuniste, care să servească dezvoltării conștiinței socialiste, educării omului nou, să redea, în forme originale, cît mai variate, preocupările și aspirațiile poporului, lupta și munca sa pentru construirea socialismului și comunismului.

De la tribuna acestui înalt forum al educației și culturii socialiste, să adresăm tuturor oamenilor de cultură, știință și artă din Europa și din întreaga lume, chemarea de a ne uni forțele și a lupta activ pentru dezarmare, pentru pace și colaborare, pentru apărarea minunatelor cuceriri ale cunoașterii și civilizației umane, de a face ca ele să servească întotdeauna progresului și bunăstării popoarelor, libertății și independenței tuturor națiunilor lumii!



Cel de-al III-lea Congres al educației politice și culturii socialiste — larg și reprezentativ forum democratic, instituit din inițiativa conducătorului partidului și statului, pentru perfecționarea continuă a activității politico-ideologice și cultural-educative, de ridicare a conștiinței socialiste și formare a omului nou — și-a desfășurat lucrările în zilele de 17 și 18 august, în spiritul magistralei cuvîntări rostite în ședința de deschidere de tovarășul Nicolae Ceaușescu, document programatic de excepțională însemnătate pentru înfăptuirea consecventă a politicii partidului în domeniul educației, culturii și artei, formarea și dezvoltarea conștiinței revoluționare, înaintate, promovarea spiritului novator în toate sferele creației materiale și spirituale. Dezbaterile congresului au avut loc în plen și în cele patru secțiuni: Secțiunea pentru problemele educației politico-ideologice și ale muncii politice de masă, Secțiunea pentru activitatea cultural-educativă și artistică desfășurată de instituțiile și așezămintele de cultură, Secțiunea pentru problemele creației tehnico-științifice de masă și Secțiunea pentru problemele din domeniul presei, editurilor, radioului și televiziunii. Vorbitorii au dat o înaltă apreciere rolului esențial al tovarășului Nicolae Ceaușescu în stabilirea pe baze profund științifice a concepției de largă perspectivă privind edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea țării noastre spre comunism. De asemenea, s-a exprimat deosebita prețuire față de activitatea tovarășei

Elena Ceaușescu, cu o contribuție de mare însemnătate la dezvoltarea învățămîntului, științei și culturii, la afirmarea plenară a spiritualității românești. Într-o atmosferă însuflețitoare, de puternic entuziasm, participanții au adoptat cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu ca document programatic al întregii activități politico-educative, de dezvoltare a conștiinței revoluționare și formare a omului nou, de înflorire a culturii socialiste. În continuare au fost aprobate Raportul privind înfăptuirea Programului ideologic al partidului, a hotărîrilor Congresului al 13-lea, a orientărilor și indicațiilor tovarășului Nicolae Ceaușescu referitoare la îmbunătățirea și intensificarea activității politico-ideologice și cultural-educative și Programul de măsuri privind creșterea eficienței acestei activități. Formulînd concluziile dezbaterilor și sintetizînd sarcinile trasate frontului ideologic și cultural, în încheierea lucrărilor a rostit o cuvîntare tovarășa Elena Ceaușescu. Pe baza propunerii tovarășei Elena Ceaușescu, a fost adoptat un Apel pentru dezarmare nucleară și generală, pentru pace. În semn de profundă prețuire, dragoste și recunoștință față de tovarășul Nicolae Ceaușescu, participanții la congres au adresat o telegramă conducătorului partidului și statului, reafirmînd hotărîrea de a nu precupeți nici un efort pentru ridicarea la un nivel superior a întregii munci politico-educative, pentru creșterea contribuției acestui important sector de activitate la progresul general al țării.

APELUL

Congresului al III-lea al educației politice și culturii socialiste din România pentru dezarmare nucleară și generală, pentru pace

Participanții la cel de-al III-lea Congres al educației politice și culturii socialiste, dezbătând problemele generale ale dezvoltării pașnice a României, ale formării omului nou, înaintat, al societății noastre socialiste, conștient de marile răspunderi ce-i revin în epoca noastră, și-au exprimat, și cu acest prilej, profunda îngrijorare față de evoluția deosebit de gravă și complexă a situației internaționale, de pericolele tot mai mari pe care înarmările, îndeosebi înarmările nucleare, le creează la adresa păcii și civilizației întregii omeniri, a dreptului fundamental al tuturor oamenilor la viață, la existență liberă și demnă.

Congresul, larg și reprezentativ forum al democrației noastre muncitorești, revoluționare, susținând întru totul inițiativele de amplu răsunet internațional ale ilustrului conducător al națiunii noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, dînd expresie voinței ferme de pace a întregului popor, adresează oamenilor de cultură, artă și știință, creatorilor de valori spirituale din Europa și din întreaga lume, tuturor oamenilor politici, popoarelor de pretutindeni, chemarea de a ne uni eforturile și de a acționa cu toată responsabilitatea — acum, pînă nu este prea tîrziu — pentru oprirea cursei înarmărilor și trecerea la măsuri concrete de dezarmare, în primul rînd de dezarmare nucleară, pentru eliminarea primejdiei unui război nimicitor.

Cu sentimentul mării răspunderi

ce ne revine prin însăși misiunea noastră socială, noi, oamenii de cultură, artă și știință, să ne punem întreaga noastră putere de creație în slujba apărării omenirii de amenințarea unui război nuclear distrugător, să milităm, cu mijloacele noastre specifice, pentru dezarmare nucleară și convențională, pentru triumful rațiunii și păcii.

Conștienți de pericolul grav pe care-l reprezintă pentru omenire continuarea cursei înarmărilor, producerea și experimentarea de noi tipuri de arme nucleare, de alte mijloace de distrugere în masă, să facem totul pentru ca să se ajungă cît mai curînd la un acord între Uniunea Sovietică și Statele Unite ale Americii privind eliminarea rachetelor cu rază medie de acțiune de pe continentul european, ca un prim pas spre realizarea de noi înțelegeri care să ducă la eliminarea și lichidarea totală a armelor nucleare din Europa și din lume.

Ca oameni de cultură, artă și știință, care cunosc și înțeleg cel mai bine puterea distructivă a atomului, să ne opunem cu toată hotărîrea politicii absurde, lipsite de sens, prin care o bună parte din strălucitele creații ale minții umane, ale revoluției tehnico-științifice contemporane sînt deturnate de la rosturile lor firești, fiind folosite împotriva progresului și civilizației, a vieții pe Pămînt.

În epoca celui mai mare avînt al gândirii științifice, a unor descoperiri cu adînci implicații în toate laturile existenței umane, avem răspunderea deosebită de a determina

folosirea numai și numai în scopuri pașnice a energiei nucleare și a substanțelor chimice, punerea acestora exclusiv în folosul progresului și al prosperității tuturor popoarelor.

Cultura, știința și arta nu pot înflori și nu se pot dezvolta decît în condiții de pace și colaborare. Nici un popor nu-și poate asigura progresul și bunăstarea decît în condiții de pace și securitate deplină.

Reflectînd cu toată răspunderea la evoluția situației internaționale, la pericolul nuclear, chemăm pe toți slujitorii artei, științei și culturii ca, prin puterea de influențare a creației noastre, să deschidem drum larg spre inimile oamenilor și să-i facem să înțeleagă că acum, în epoca atomică, toate popoarele sînt amenințate de distrugerea nucleară, că, în ciuda mării sale diversități, umanitatea este una. Toți locuitorii planetei au îndatorirea de a fi mereu pe baricadele luptei pentru pace, pentru dezarmare, pentru eliminarea definitivă a războiului din viața omenirii. Toți avem datoria de a veghea ca nicicînd glasul tunurilor, al bombelor și rachetelor nucleare să nu suprimă munca făuritorilor de bunuri materiale și spirituale, să nu reducă la tăcere vocea creatorilor de frumos!

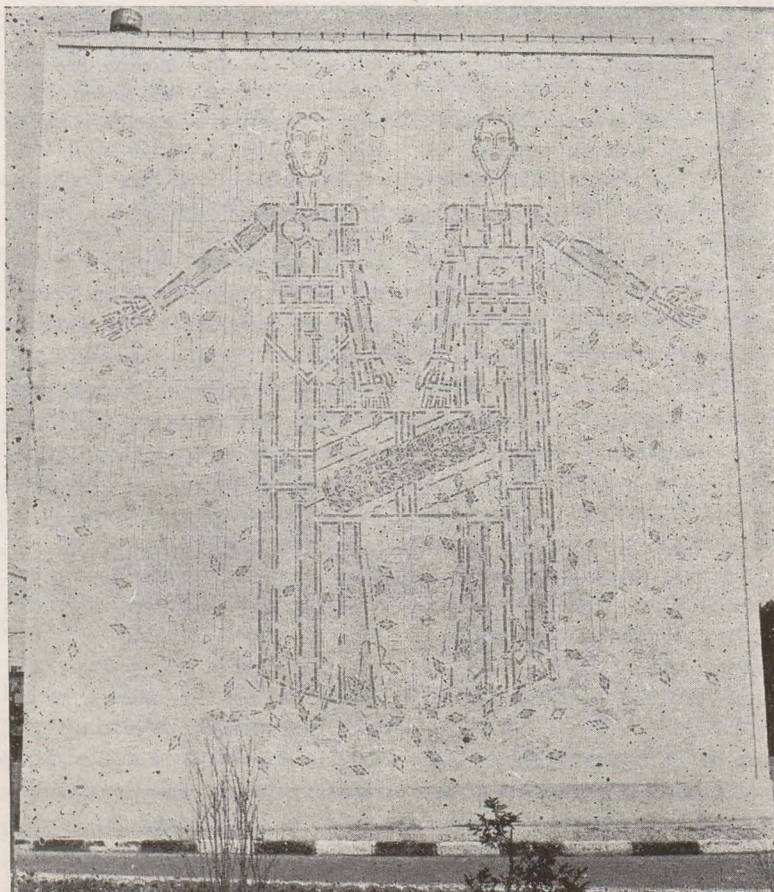
Să acționăm uniți, să punem mai presus de orice interesele apărării păcii, ale vieții și civilizației pe Pămînt! Să facem totul pentru ca Europa — care a dat omenirii importante valori ale civilizației umane, dar pe care se află astăzi cele mai mari arsenale de arme nucleare

și mijloace de distrugere în masă ultraperfecționate — să devină un continent al deplinei securități, al colaborării, înțelegerii și păcii, fără nici un fel de rachete și arme nucleare!

Noi, participanții la cel de-al III-lea Congres al educației politice și culturii socialiste, însușindu-ne pe deplin aprecierile de excepțională însemnătate teoretică și practică ale președintelui Nicolae Ceaușescu cu privire la evoluțiile și tendințele vieții internaționale, ne exprimăm, împreună cu întregul nostru popor, deplina convingere că națiunile lumii, forțele înaintate de pretutindeni, — în rîndurile cărora oamenii de cultură, știință și artă reprezintă un puternic detașament al luptei pentru pace și progres — dispun de forța și capacitatea necesare pentru a curma mersul evenimentelor spre încordare și război și pentru a asigura generațiilor de astăzi și de mîine o lume a păcii și înțelegerii, fără arme și războaie.

Acționînd într-o strînsă unitate cu toți creatorii de bunuri materiale și spirituale, cu toți cei cărora le sînt scumpe pacea și viața, sîntem hotărîți să contribuim energetic, pe măsura puterilor noastre, la afirmarea politicii de dezarmare, colaborare și pace, la crearea unui climat internațional de liniște, încredere și respect reciproc între oameni și națiuni!

Prin acțiunea noastră strîns unită, prin lupta și eforturile popoarelor noastre, să asigurăm triumful politicii de dezarmare, de colaborare și încredere, să cucerim pacea — bunul cel mai de preț al omenirii!



MIHAI BANDAC: Decoratie murală la Urziceni



BRĂDUȚ COVALIU: Pace



În întreaga activitate cultural — educativă un rol important îl au literatura, muzica, artele plastice, teatrul, cinematografia. Toate aceste sectoare importante ale activității cultural — educative trebuie să aducă o contribuție tot mai importantă la realizarea unei culturi revoluționare, înaintate. Literatura trebuie să realizeze opere care să redea, cât mai variat ca stil și formă, marile realizări obținute, să înfățișeze epopeea transformării revoluționare a patriei, să oglindească lupta revoluționariilor comuniști și democrați în anii ilegalității, lupta întregului nostru popor pentru edificarea noii societăți — opere care să stea la baza educației patriotice, revoluționare a tineretului patriei noastre. Avem nevoie de noi opere de muzică revoluționară și patriotică, de noi opere de artă plastică, opere care să redea activitatea uriașă desfășurată pe întreg cuprinsul patriei noastre, așa cum avem nevoie de piese de teatru, de filme cu un conținut mai angajant, care să reflecte eroii noi ai patriei, eroii uriașelor transformări revoluționare și ai realizărilor din țara noastră!

NICOLAE CEAUȘESCU

secretar general al Partidului Comunist Român
președintele Republicii Socialiste România
președintele Frontului Democrației și Unității Socialiste

creație și spiritualitate sub semnul umanismului revoluționar

Moment memorabil, de o deosebită semnificație și adâncă rezonanță în istoria dezvoltării culturii și artei socialiste în România, a muncii de înălțare a conștiinței societății noastre spre orizonturile superioare ale umanismului revoluționar, cel de-al III-lea Congres al educației politice și culturii socialiste a stabilit, în lumina tezelor și orientărilor formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, sarcinile noii etape a activității de formare a omului nou, cu o conștiință înaintată. Această etapă — așa cum a arătat secretarul general al partidului în strălucita cuvîntare rostită la deschiderea congresului — pune în fața tuturor domeniilor activității politico-educative și cultural-artistice sarcini deosebite, de mare însemnătate, a căror abordare impune o eficiență sporită, o calitate superioară, concretizate într-o mai cuprinzătoare, realistă și lucidă implicare în complexitatea vieții, într-o curajoasă și partinică reflectare a tuturor problemelor cu care se confruntă societatea în fiecare moment al devenirii ei, în înțelegerea mai profundă a dialecticii luptei dintre nou și vechi în mersul nostru înainte, într-o mai fermă orientare spre problemele majore, definitorii ale construcției socialiste, ale muncii și pregătirii oamenilor. Astfel orientate, cultura și arta revoluționară pe care le făurim sînt destinate să contribuie mai viguros la luminarea drumului națiunii noastre către înaltele culmi ale progresului și civilizației socialiste și comuniste. În concepția secretarului general al partidului, o adevărată educație umanistă adună, într-un tot armonios, încorporîndu-le sub forma unor convingeri puternice și a unor valori stabile, toate creațiile de preț ale trecutului și cele datorate timpului nostru, marile cuceriri din toate domeniile, cunoștințe vaste, multilaterale, prin care omul, pătrunzînd tainele naturii și legile devenirii sociale, își înțelege mai profund propria natură și propria ființă. La baza activității politico-educative pentru ridicarea conștiinței, indiferent de forma acestei activități, de locul unde se desfășoară, trebuie să stea cultul muncii, ca factor primordial al progre-

sului. Nu se poate concepe o bună activitate politico-ideologică, educativă, de ridicare a conștiinței socialiste, fără a o lega strîns de problemele muncii oamenilor, ale împlinirii în cele mai bune condiții a programelor de dezvoltare în toate domeniile, calitatea și eficiența acestei activități fiind judecate după criteriul rezultatelor concrete pe care oamenii le obțin în muncă, în producție, în gradul de însușire și aplicare în viață a normelor eticii și echității socialiste, în întreaga lor conduită socială. Datorăm tovarășului Nicolae Ceaușescu fundamentarea amplului program ideologic al partidului, care asigură înflorirea fără precedent a științei, învățămîntului și culturii naționale, afirmarea plenară a personalității umane în societatea românească, modelarea conștiințelor în spiritul dragostei față de patrie, partid și popor, al răspunderii și atașamentului față de marile noastre cuceriri revoluționare, al abnegației în slujirea intereselor generale ale poporului.

Munca, realizările, năzuințele făuritorilor de bunuri materiale și spirituale, clocotitoarea activitate constructivă a poporului nostru, care împlinește epeea transformării revoluționare a patriei, constituie marile izvoare către care trebuie să se îndrepte, într-un spirit mai angajat, creația literar-artistică — muzicală, plastică, teatrală și cinematografică. O asemenea creație, făurită cu poporul și pentru popor are un rol de prim ordin în opera de formare a omului nou, constructor conștient al socialismului și comunismului. Dînd o înaltă apreciere realizărilor valoroase din aceste domenii, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat că în noua etapă a revoluției socialiste apar cerințe noi, care pun în fața tuturor creatorilor necesitatea de a se angaja mai profund și de a acționa în spirit revoluționar, slujind prin operele lor partidul, cauza socialismului, progresul necontenit în libertate și demnitate al țării.

Aplecată statornic spre realitățile țării și viața

poporului — nesecată sursă de inspirație și garanție a autenticității de mesaj — arta românească a acestei noi etape trebuie să fie o artă despre oameni, despre istorie și despre frumusețile timpului eroic pe care îl trăim. Prin opere de un emoționant caracter militant, pătrunse de nobilul mesaj al umanismului revoluționar, ea este chemată să contribuie, cu mijloacele sale specifice, la modelarea conștiințelor în spiritul concepției înaintate despre viață și muncă, să însuflească o adîncă conștiință patriotică, prețuire față de istoria națională și mîndrie față de cuceririle prezentului socialist, să stimuleze entuziasmul și energia creatoare a oamenilor, să slujească înnobilitării lor spirituale. Punîndu-și operele în consens cu aspirațiile majore ale poporului, artiștii sînt datorii în fața poporului să creeze cît mai multe lucrări profunde și autentice, inspirate și convingătoare, cu un înalt mesaj social, originale ca modalitate de expresie și în același timp apropiate înțelegerii oamenilor, capabile să atingă și să influențeze zonele cele mai adînci ale conștiinței. Adevărata artă a acestei epoci nu poate fi cantonată în aspectele minore și nu are nimic de a face cu abordările formale, de pretinsă originalitate în planul căutărilor din laboratorul propriu de creație, dar care n-ar putea decît să o marginalizeze și să-i bazeze accesul la cugetul și simțirea oamenilor. Iată de ce artiștii sînt chemați să promoveze cu mai multă îndrăzneală spiritul revoluționar în noile lor creații și să se orienteze mai decis către aspectele majore ale existenței, pe care să le abordeze angajat și participativ, la înalte cote ale profesionalității. Prin adîncimea ideii, intensitatea sentimentului și originalitatea expresiei, arta zilelor noastre poate încorpora în opere nepieritoare elanul și izbînzile, tensiunea și freacăta epocii de împliniri fără precedent și profunde prefaceri revoluționare — Epoca Nicolae Ceaușescu. Sub semnul acestor înalte comandamente, creatorii din domeniul artelor plastice își vor aduce și ei contribuția, cu mijloacele specifice activității lor, la făurirea unei noi calități a vieții întregului popor.



la marea sărbătoare națională a poporului român

Încununând în mod strălucit aspirațiile vitale ale poporului nostru de libertate, independență națională și dreptate socială, de progres și bunăstare, eforturile sale eroice, îndelungate, pentru realizarea acestor înalte aspirații, victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din August 1944 a marcat nu numai actul de voință al unui popor hotărât să zdrobească orice dominație străină, să fie liber și stăpîn în țara sa, ci a schimbat însuși cursul istoriei României, inaugurînd epoca împlinirii în patria noastră a idealurilor de dreptate socială și națională, epoca socialismului și comunismului. Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, actul istoric de la 23 August 1944 «a inaugurat o etapă nouă în istoria patriei, a deschis calea împlinirii idealurilor și năzuințelor de dreptate și libertate ale poporului român, a cuceririi depline a independenței și suveranității naționale, a afirmării României ca națiune liberă și demnă în rîndul națiunilor lumii».

În decursul celor 43 de ani care au trecut de la mărețul act istoric de demnitate națională, România a străbătut mai multe etape istorice, începînd cu recucerirea independenței și suveranității naționale, înfăptuirea revoluției democratice și cucerirea puterii politice de către popor, construirea bazelor economice ale socialismului și trecerea la edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate.

Însuflați de înălțătoare sentimente patriotice, cu hotărîrea neștirnută de a continua pe noi trepte, superioare, procesul revoluționar început cu peste patru decenii în urmă, oamenii muncii de pe tot cuprinsul țării au cinstit marea sărbătoare națională cu rezultate remarcabile în toate domeniile de activitate, sub semnul unității indestructibile a întregului popor în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, într-o atmosferă de puternică angajare în ampla operă constructivă consacrată transpunerii neabătute în viață a obiectivelor strategice stabilite de Congresul al 13-lea al partidului, îndeplinirii exemplare și depășirii sarcinilor prevăzute în planurile și programele de dezvoltare economico-socială pe acest an și pe întregul cincinal, care asigură înaintarea fermă a României pe calea progresului multilateral, a ridicării continue a nivelului de trai material și spiritual al tuturor fiilor patriei. Atmosfera în care a fost marcată marea sărbătoare națională, în acest al 43-lea an al libertății și demnității noastre, constituie expresia cea mai concludentă a adeziunii totale a întregului popor la politica partidului; constituie răspunsul, prin fapte, al oamenilor muncii din toate sectoarele de activitate la mobilizatoarele îndemnuri ale tovarășului Nicolae Ceaușescu de a acționa, cu dăruire și abnegație, în spirit revoluționar, pentru a asigura dezvoltarea multilaterală neîntreruptă a României. Se manifestă astfel, cu putere sporită, hotărîrea unanimă de a urma neabătut marele exemplu al secretarului general al partidului, de angajare și luptă fără preget, de slujire devotată a intereselor vitale ale națiunii, a cauzei nobile a socialismului și comunismului.

La glorioasa aniversare a mării noastre sărbători, întreaga națiune a adus un vibrant și înflăcărat omagiu ilustrului conducător al partidului și statului, a cărui eroică și strălucită activitate revoluționară și-a pus în mod hotărîtor pecetea asupra înfăptuirilor fără seamăn ce definesc noul destin socialist al țării în anii care îi poartă numele, anii Epocii Nicolae Ceaușescu.

De la înălțimea celor 43 de trepte ale noii noastre istorii, privim cu justificată mîndrie drumul lung pe care l-am străbătut în toți acești ani, realizările și transformările unui necentenit proces revoluționar, care a dat României chipul nou și demn pe care-l are azi — chipul unei țări puternice, înfloritoare, libere și demne, prin forța de creație a unui popor stăpîn pe destinele sale, pe care partidul său comunist îl călăuzește cu clarviziune în înfăptuirea unor noi și cetezătoare programe de dezvoltare multilaterală. Realitatea fundamentală a societății românești o constituie, astăzi, unitatea indestructibilă a celor 23 de milioane de români în jurul eroicului partid comunist, al strălucitului său conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, hotărîrea neștirnută a tuturor oamenilor muncii din țara noastră de a urma neabătut calea arătată de partid, pentru a urca pe treptele tot mai înalte ale împlinirii socialiste și comuniste.

arta



Monumentul eroilor — Pașcu



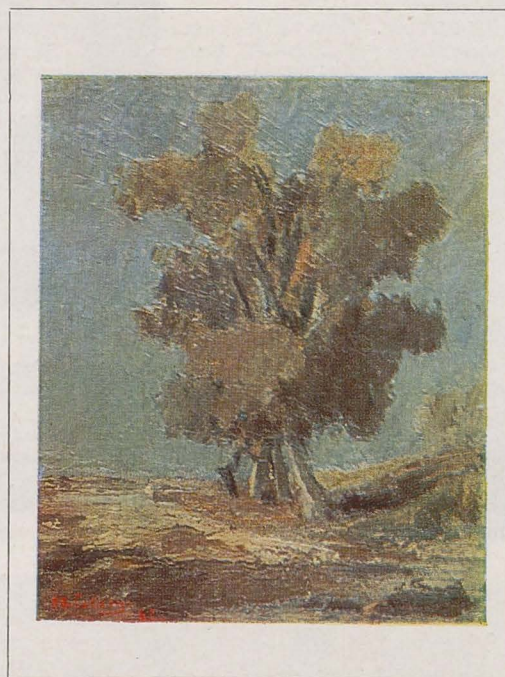
ION BITZAN: Lucrări de primăvară

gînduri la o retrospectivă

ștefan sevastre

Creația unei opere îndeamnă pe cel care dorește a o cerceta la o cosmologie artistică necesară. Potrivit structurii artistului, pe legea sa, se structurează opera. Din modul în care spiritualitatea artistului își găsește expresia decurg și trăsăturile dominante ale creației sale. La principiile ce par desprinse din legile universului artistul aderă prin natura sa și potrivit tipului său de sensibilitate. Dinamica materiei, forța centripetă și centrifugă în micro- și macrocosmosul ei devin, în artă, modalitate compozițională, închisă sau deschisă. De la entitățile cristaline la devenirile plasmatiche, de la simetriile și disimetriile realului la topirile și referențele geometriilor, apar atîtea stări ce devin, în procesul creației, trăiri justificate existențial. Gîndesc toate acestea pornind de la creația unui artist care incită la o meditație mai profundă asupra genezelor de gînd și faptă, la o introspecție mai adîncă asupra ființei. Opera lui Henri Catargi, solid structurată, cu o dinamică compozițională reglată armonic, cu grave acorduri coloristice topite în oaze odihnitoare pentru spirit, marchează valorile clasice ale școlii românești. Teluricul, vegetalul și celestul sînt punctele de plecare în creația sa; ultimele două influențate de caldul teluricului. Tezele unor filosofi și esteticieni, referitoare la «spiritul locului», nu vor putea fi evitate, ele trebuie însă urmărite cu grijă, cercetînd cu atenție, prin operă, interioritatea artistului și a ființei sale, ființă materială și spirituală, pămînteană și cosmică. De pe poziția artei sale, Catargi răspunde unor probleme de fapt universale, măsura fiind dată de calitatea trăirilor picturale (acorduri triadice; oranjul, verdele și violetul sînt magistral stăpînite) și de valențele lor simbolice (teluricul, vegetalul și celestul sînt reluate și în «natura statică» prin vasele de ceramică, prin plantele ce compun suprafețele și prin fundalurile reglate la secțiunea de aur). Pentru a mă face înțeleș mai bine trebuie, cred, făcute unele referiri comparative. Din locurile noastre au pornit și Victor Brauner și Țuculescu,

în creația cărora apar dominante în dionisiac, creația românească nefiind în exclusivitate apolinică. Importantă rămîne, în ambele sensuri, scoaterea la lumină a unor realități artistice ce sînt de fapt ale întregii omeniri. Brâncuși, considera Argan, a ajuns la «rădăcina comună tuturor tradițiilor». Atît pe malurile Mediteranei cît și în spațiul miotic, disponibilitățile artiștilor au lărgit claviatura trăirilor prin culoare și a interpretărilor prin concept. Pămîntul și cerul, scaldate în soare puternic



sau reținut, nu constituie desigur doar un spațiu exterior, oferit contemplației, devenind un spațiu interior al artistului, ce se resimte în pînza pictată, fie constructivist, figurativ sau abstract.

Paleta lui Catargi păstrează afinități cu paleta lui Morandi sau cu cea a lui Braque. Decantările prin griuri au aparținut mai întîi lui Corot, și el prezent ca reper în perioada de început a artistului nostru. Față de Pallady, care ajunge, pornind de la același spațiu fizic, la o paletă de nuanțe uneori atonale, Catargi, prin pictura sa, ajunge la profunde acorduri colorate echilibrate tonal și, așa cum am arătat, cu dominantă teluricului, ca și la Andreescu de altfel. Or, atît luminozitatea cît și gravitatea coloristică, atît spațiul capsulat cît și cel deschis țin de acest spațiu interior care este la fel de adînc și de misterios ca și spațiul exterior. Ceea ce desprindem la cei doi artiști, la Pallady și la Catargi, sînt unele similitudini structurale, prin natura lor ambii recurgînd la modalitățile compoziției închise, în stilul clasic sau apolinic al echilibrului și al armoniei; le putem complementar opune compozițiile deschise și care uneori sînt pătrunse de o fervoare dionisiacă (ne-am referit mai sus la Țuculescu și considerăm că toate valorile expresioniste stau sub semnul dionisiacului).

Henri Catargi, care este din generația lui Miró, Tobey, Morandi, se apropie mai mult, în consecvența artei sale, de Morandi, reluînd datele unei picturi reprezentationale. Acest aspect nu trebuie generalizat ca fiind tipic întregii arte românești. În cadrul culturii, drumul abstract al creației lui Tobey și cel reprezentational al creației lui Morandi nu se exclud. Cultura nu poate fi decît dialog, deschidere și împlinire. Generațiile de azi lărgesc și la noi acest dialog, tinzînd către noi forme ale echilibrului sufletesc și ale dramaticului.

Pe simeza autenticității, să nu uităm că seniorii speranței și ai încrederii, printre care unul a fost și va rămîne Henri Catargi, ne privesc. Sculptura lui Gorduz stă mărturie.

Stejarul, 1962
Femeie cu umbrelă
VASILE GORDUZ: H.H. Catargi
Ghețuri, 1965





Fată cu rochie roșie, 1971
Peisaj din Cîmpulung
Paravanul lui Pallady



adîncirea în modernitate

alexandru chira

O expoziție savant alcătuită, acum vreo 12 ani, făcea posibilă redescoperirea unui atât de modern artist sau a unui clasic fără dogme, pe atunci de curînd dispărut. A fost o revelație (complice cu vinovăția) că un «tînăr» dispărut la vîrsta senectuții începuse un drum pe care-l studiase timp de mai multe decenii. În perspectiva unei astfel de rememorări aș fi tentat să afirm, cu aparența paradoxului, că tinerețea, ca stare fecundă de inerție, își dobîndește adevărata ei libertate abia după ce au fost încercate experiențele aprofundărilor mature ale variantelor și matricii structurale, pe care arta le ivește în conul individual de vedere al fiecărui reprezentant al său.

Lucrările ultimilor ani de creație ai lui Henri Cartier redevin anticipări ale unei libertăți în care expresiile pictural-intelectuale se instaurează simptomatice ca studii transparente, în felul unor ineditate, secrete cartoane de tapiserie a căror împlinire nu se mai autoamăgește restant și pleonastic în interiorul passepartout-ului compozițional; imaginea realului nu mai este percepție directă, ci arhitectură monumental atemporală, care combină colonade, viscerele și fastuos decorative zoomorfii, personaje cu gesturi anonime, schițate «din mers», amfore desenate la înălțimea privirii, avînd drept fundal, asemenea unor planșete imaculate, senine geometrii ale gîndului. Întocmai ca planșetele arhitectului ideal, subtile reîncarnări ale spațiului și luminii, picturile sale ultime exersează disciplina ascetică a distanțării relative de propria operă, căreia pictorul îi devine astfel un mai liber — și deci mai fidel — interpret și compozitor. Transsubstanțîind opulențele cromatice, iradiînd în fulguranțe și ecouri ori parcurgînd muzicale suprafețe, el uită, ca de o depărtată amintire, de ultima școală în care a profesat fără întrerupere, deopotrivă ca ucenic și maestru.

Judecînd actuala expoziție retrospectivă, deducem că toate imaginile pleacă din peisajul naturii, al lucrurilor, cu potențialul lor emblematic dezmarginat. Un model unitar și coerent, guvernat de legi și străbătut de fiorul emoțional al irepetabilului. Ochiul nu este umilit de intelect, ci devine o unealtă subtilă, nobil exersată, docilă. Dincolo de subiectele exterioare, bogate în vegetație, în catifelată epidermă hidratată și aerată, întreaga natură care se proiectează pe retină se redimensionează enigmatic pe traseul dintre senzor și intelect. Miraco-

lul virgin al picturalității se află constant în mijlocul cercului cunoașterii. Singura variabilă fiind raza abordărilor, excursul artistului se face împrejurul aceluiași miez semantic, pe care nu-și propune să-l epuizeze, ci să-l lumineze.

Un romantic modern, profund neliniștit și inadecvat formal fenomenelor care, în prima jumătate a acestui secol, au tutelat și tulburat, ireconciliabil cu trecutul, istoria picturii și nu numai a ei. Inadecvarea nu pare a fi de natură contestatară, programatică; dimpotrivă, fondul mediator al artei sale permite, în transparentă, conectarea întregii opere la ansamblul de probleme ce corespund adecvării (și nu adaptării), elevării propriei personalități. Faptul în sine că, fiind atât de aproape de ele ca disponibilitate, Catargi a eludat totuși analiza și sinteza cubiste ca expresii ale scientismului în acțiune, fovismul ca emancipare sui generis a factorului pur cromatic, expresionismul terifiant, abstracționismul inventiv de forme aluzive ori independent și sensibil cerebrale, constructivismul pur al rețetelor conceptuale — dovedește resursele și forța subiectivă a creației sale. Reduta cucerită nu a fost deci una exterioară, dintre multele ce se ofereau tentației descătușării; ea s-a sedimentat în interiorul artistului, din fărimele pe care rodajul vizual-intelectual i le-a selectat spre atingere. În acolada formației sale de pictor se întrevăd, asimilate într-un singur corpus revigorat, multe dintre aceste reflexe, dar și modul în care evidențele lor i s-au dovedit inadecvate structural. Astfel, a sintetiza vădit fațete ale lucrurilor fără a fi cubist, a construi implicit fără a fi constructivist, a exalta cromatic ample suprafețe fără a fi fovist, a se ocupa de repertorierea și soarta lucrurilor care întocmesc imaginea fără a fi un metafizic — nu este oare dovada asimilării transparente a fenomenelor în cauză?

Nobila iubire Catargi și-a descoperit-o însă, dintru început, în atemporalitatea clasicității. O simpatetică corespondență intelectuală face ca dialogul picturii sale cu clasicismul să nu fie unul de natură istorică, temporală, ci unul angajat în spațiul decanțării sensibil cerebrale pe care cultura le respiră în scenografia inepuizabilă a naturii. Panorame poussiniene, imense arcuri vegetale, piramide compoziționale ale căror deschideri convoacă spațiul ca nostalgie ireductibilă, atocuprinzător... Spiritul locului este și locul inimii. Spiritul peisajului autohton pare a-i fi descoperit lui Catargi vocația picturală: laolaltă, cele din cer și cele de pe pământ devin fotosensibile acorduri cromatice, peisaje subexpuse luminii crude, saturate însă de culori în pastă afinată, îmbibate de o enormă melancolie, peisaje în care spiritul țaranului consfințește în absență veridicitatea locurilor. Desenul crengos se agață ritmic, intermitent, în evanescența cromatică a câmpului pictural. Linia, în aceste tablouri, nu închide forme, ci este ea însăși formă; elastică ori uscată, ea se leagănă ori se frânge în infrasunet, sub puterea premonitoare a vânturilor cosmice subiective care bîntuie, prin intermediul culorii, imaginea. Cărbunele și creionul, penița și pensula au stratificat realul, dînd expresie nuanțată liniei și valorii, inciziei și laviului pictural. Astfel apar, datate 1933, un peisaj din Balci sau trei peisaje meridionale, iar un studiu în guașă al unei străzi din Spania (1972), aducînd cu cetățile comprimate din pictura prerenasterii, compune o senină arhitectură a unui habitat spiritual, câmpus vital spre care se concentrează geometria evidentă a privirii. Desenul nu are sinuozitatea și diafanul boticelliene, ci candoarea virilă și virtuozitatea abtinentă, conștientă de sine, a acelor maeștri care, prin desen, cercetează și aprofundează continuu, iar în acest sens, pentru a exprima sintetic corespondențele, putem invoca spiritul cézannian, el însuși o esență a clasicității și modernității. Pe de altă parte, vorbind despre desenele anilor '30, de la Nazaré, Dan Hăulică le descoperea o vivacitate cu «accentul carnetelor africane ale lui Delacroix». Într-o curgere nestăvilită apar variantele tîrzii din ciclul pescărișelor. Studii de o unică ferveare reiau motivul, ca într-un film, proiectîndu-l dintr-o oglindă în alta — culoarea și desenul, prim-planul și depărtarea. Imense coloane susțin scenografia tablourilor într-un «calm geometric» neîarmurit, sub pretextul laic al unei panoramice hale de pește. În toate apare chipul mării, depărtare albastră cu stînci incisive, cu fluturii hazardați ai pînzelor albe. În prim-planuri, ofranda mării atinge sublimul libertății picturale: caractițe cu exotice arabescuri, a căror caldă încrengătură, desfășurată floral, adusă la suprafață din adîncurile secrete, oferă contemplației un înfinit spectacol cromatic. Imense planșete susțin această ofrandă, iar iluzia unui liber sentiment de atemporalitate aparține luminii. În lumină descoperă Catargi spiritul meridional, mate-



ria lui picturală fiind pulberea aurie ce se depune pe lucruri.

Atunci cînd nu este integral prezent, peisajul apare și mai liber, ca temă a evadării picturale, printr-un detaliu de mare, prin decupajul ferestrei, printr-un fragment de viță cu struguri, printr-un zid absent ori pur și simplu prin replicarea unui «Tapet» (1974). Apropiate tot timpul de spiritul naturii, inseparabile de aceasta, tablourile se configurează ca niște comparații culturale ale modelului natural. Pictura catargiană este ea însăși un spațiu cultural.

De o modernitate stringentă, de o clasicitate fără dogme se dovedește opera lui Catargi în contextul artistic românesc ce i-a fost contemporan. Ea rămîne astfel inconfundabilă în raport cu aceea a lui Pallady, confrate a căruia ideologie a generat în epocă o amplă respirație artistică; printr-o apropiere personală de natură, Catargi s-a îndepărtat, cu o liber-

tate sporită, de model sau motiv. Raportînd-o la cea a mai tînărului Ciucurencu, descoperim, printre altele, că problema culorii la Catargi nu operează ca scindare antitetică, scolastică, înșinuant expresionistă a caldului și recei, ci ca împăcare difuză. Pictura sa nu ilustrează, chiar cu fericele performanțe, o doctrină — cum, potrivit uneia dintre ele, s-a constituit exemplar aceea impresionistă a lui Lucian Grigorescu. Situată în continuitate față de predecesori, arta lui Catargi nu a generat tipare, ci libere ecouri pe linia tradiției, dar și a modernei picturalități.

Cu o inevitabilă impresie de aleatoriu retrospectiv, expoziția de acum este un exemplu al continuității liniare, o blîndă pedagogie a modului în care drumul nu trebuie să devină o implacabilă soluție-dogmă, ci o benefică opțiune. În sensul în care orice exemplu adevărat, ca remediu al aparenței, nu servește, nu desemnează soluția însăși, ci confirmă în esență posibilitățile existenței.

meșteșugul care se uită pe sine

mihai sârbolescu

Meșteșugul picturii cuprinde în sine sa un fel de uitare. El nu este cramponare pe rețete de atelier și nici măcar erudiția a exprimării, cum socotesc unii autori. Dimpotrivă, virtutea meseriei de pictor este tocmai aceea de a se uita pe sine sau de a-și abandona, mai bine spus, premisele. Căci meșteșugul este un fel de a căuta — singurul posibil —

și de aceea se constituie ca întrebare și mirare, nu ca răspuns. Meseria de pictor se deschide asupra unei lipse, mărturisind o foarte curată și plină de frumusețe slăbiciune. Meșteșugul este ca o vietate beteagă: șchioapătă, se împiedică și cade. El își arată limitele, în loc să le ascundă. Sînt opere în care deosebești anevoie mîna maestrului de cea șovăitoare a unui ucenic. Pentru că meșteșugul, prin reperate ce le fixează, trădează tocmai neputințele autorului, introducînd în intimitatea tremurătoare, fragilă a persoanei sale. Ceea ce numim de obicei candoarea lui Andreescu, a lui Luchian este o neputință organic asumată a înseși meseriei de pictor, care se consumă întotdeauna în *marginea* perfecțiunii.

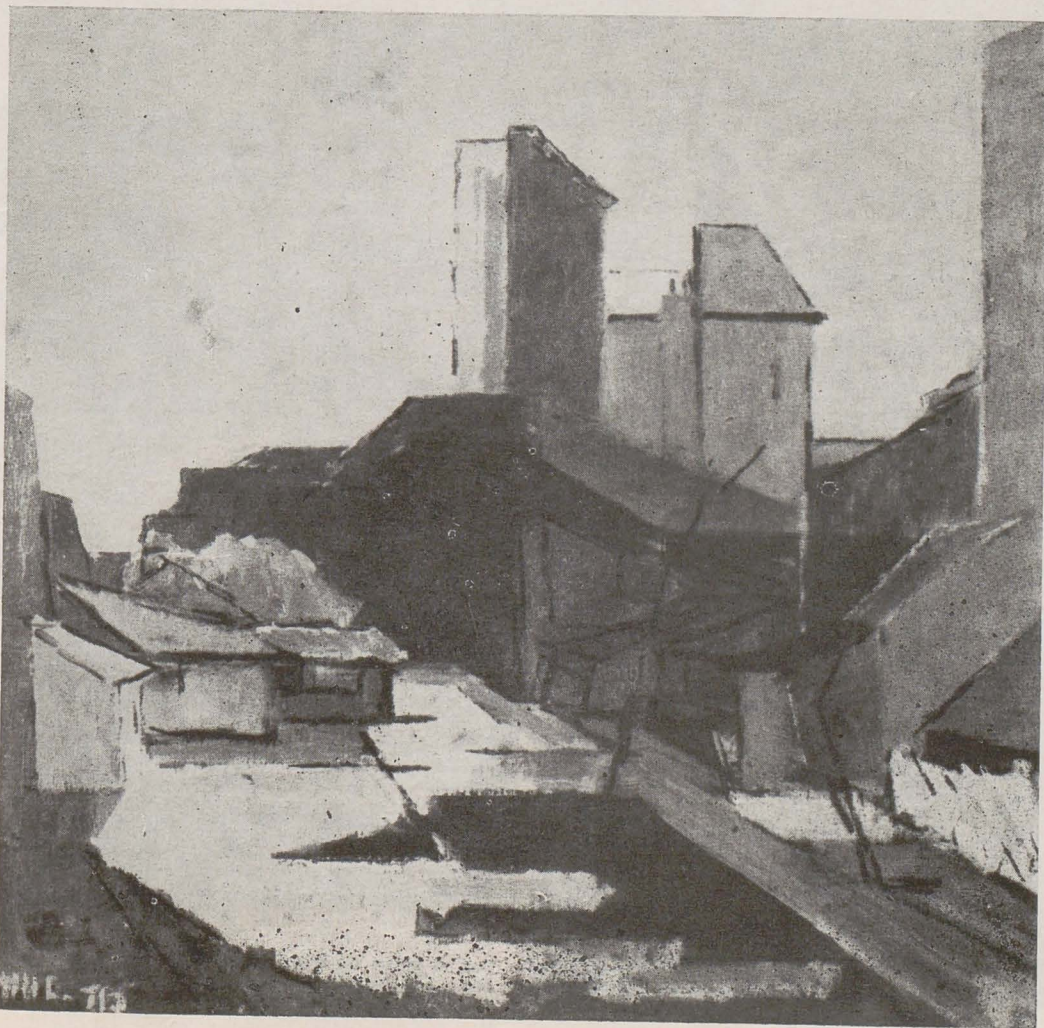
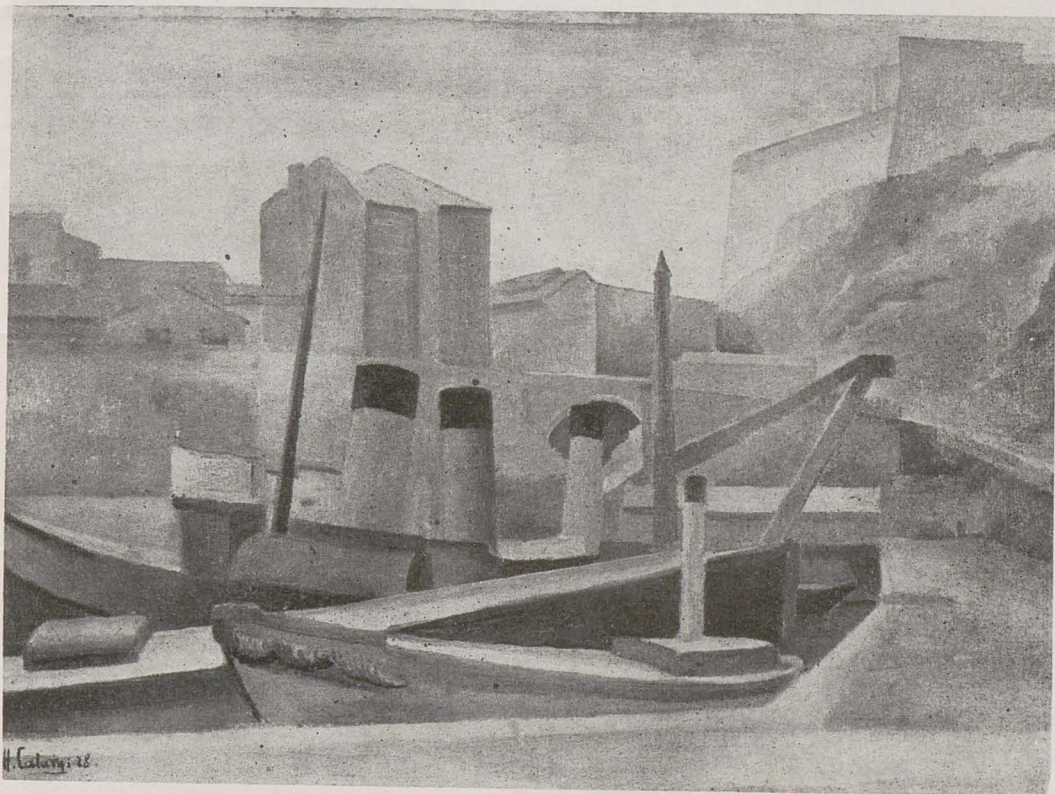
Această înțelegere a meșteșugului ca mers împiedicat, ca ocolire, de fapt, a țintei caracterizează, cred, pictura românească. Zugravul era obișnuit să nu țină prea strîns penelul între degete; dacă simțea că îngerul îl lovește în palmă, pensula trebuia azvîrlită. Așa se face că pictura românească n-a ajuns la rețetă sau formulă, care sînt modalități de constrîngere a inspirației sau de «conservere» a emoției.

Retrospectiva Henri Catargi este prilej de a medita asupra acestor lucruri, într-un moment în care entuziasmul și blazarea tind să se amestece în chipul cel mai derutant cu puțință, umbrind tocmai judecata profundă asupra meșteșugului de pictor — ce poate fi salvatoare în clipa de față. Catargi a ținut să se miște în *limitele* meseriei, care apropie angosta trudei de limanul vesel al reușitei. El a rămas între aceste limite în ciuda faptului că îl stînjeneau, că nu se simțea prea bine în interiorul lor. Pentru că meseria, în loc să ușureze lucrul, tocmai îl complică, îl frînează. Oficiul meseriei se cuprinde foarte bine într-o vorbă veche care spune: dacă îl vezi pe fratele tău că se înalță prea mult către cer, apucă-l de poala hainei și trage-l înapoi. Tehnica reprezintă pentru pictor exact această coborîre, această rețezare a aripilor, această *împămîntenire*. Meșteșugul este înomenirea picturii, înzestrarea ei cu față omenească, deci cu facultatea tulburătoare a supunerii, a ascultării prin care vine iluminarea.

Se povestește despre Catargi că trudea din greu la pînzele sale. Greșea, ștergea și din nou greșea. Pictura se alcătuea astfel printr-un fel de adunare a greșelilor ce nu se mai isprăveau. Lucrul era viu, putea fi oricînd continuat, nu se termina niciodată. «Nu există tablouri terminate, există numai pînze abandonate» — spunea Braque, a cărui prezență se simte pe alocuri în expoziție, prin afinități de simțire și stil. Pictura rămînea în acest fel deschisă, o împletire de virtualități: departe de prejudecata operei perfecte, încremenite în aflarea «celui mai bun sens posibil». În locul afirmației definitive ce nu suferă replică, o pictură a dialogului, cu care poți vorbi. — Cutare peisaj sau natură moartă sînt așa, dar puteau fi și astfel; acest albastru putea fi mai profund, acel roșu mai diafan. Așa vorbeau pictorii din vechea generație, în seara vernisajului. Căci dacă miracolul inspirației se înconjoară de tăcere, meșteșugul picturii se oferă comentariului. El posedă mai mult decît s-ar crede un simț prețios de *oralitate*. Această oralitate chiar face ca meșteșugul să fie esențialmente transmisibil, ca o moștenire și nu ca ceva ce se reinventează.

Este frumoasă și revelatoare, în acest sens, mărturisirea făcută în aceeași seară a vernisajului de către unul din pictorii aflați acolo: L-am înțeles pe Corot, prin Catargi — spunea el. Dragostea unuia față de celălalt rodise într-un al treilea. Acest sentiment de afecțiune, de admirație reciprocă unea odinioară pe membrii unei bresle, adunați ca într-o familie. Secretul meșteșugului rezida în simplul fapt al comuniunii; prețioasă era strîngerea laolaltă în vederea zămislirii, credința că izolarea rămîne sterilă. Căci meșteșugul are mulți părinți. La rotunjirea lui participă o comunitate întregă, fiecare avîndu-și contribuția sa. Astfel se conturează caracterul de sobornicitate al picturii, unitatea și integritatea ei.

Catargi a păstrat toată viața un suflet de școlar, în cea mai frumoasă accepție a termenului, un școlar care se străduia să învețe alături de colegii săi mai tineri sau mai vîrstnici, odată cu ei. Conștiința permanentei sale ucenicii și sentimentul că nu este singur, că nu lucrează în pustiu l-au ferit de crispările care asaltează o secțiune din pictura generației tinere. Omagiul retrospectivei i se dedică într-un moment în care se reconsideră pe plan artistic tocmai memoria, cea care îi unește pe oameni. Învățătura lui Catargi este că memoria picturii stă în meșteșugul care se uită pe sine, așa cum pictorul se regăsește în comunitatea breslei printr-o aceeași uitare de sine.



roșu cu negru luciu

vasile drăguț

Anticipînd jertfira Polixeniei pe mormîntul lui Ahile, corul o vestește pe Ecuba cu teribile cuvinte: «S'o vezi cum cade'n fața mormîntului pătată De sîngele-i ce-ar curge în val cu negru luciu Și ar țîsni din gîtu-i plin de găтели de aur».¹

Să înțelegem că Euripide se făcea ecoul unei sensibilități cromatice deosebite — poate nu doar a lui, ci a întregii Hellade antice — văzînd în violența roșie a sîngelui și noaptea de negru care i se asociază? Și poate nu doar atît, pentru că cercetările moderne de optică au demonstrat că, în spectrul culorilor, roșul este imediat învecinat cu negrul. Oricum, prin mijlocirea lui Euripide aflăm că, încă din antichitate, perceperea culorilor intra atît în sfera opticii cît și în aceea a semnificativului virtual purtător de simbol. Și mai aflăm că această receptare cu încărcătură dublă nu era rezultatul unei simple convenții, fiind vorba la mijloc despre decelarea acelei facultăți a culorilor de a rosti mai mult decît aparența existenței lor fizice comensurabile. «Sîngele-i ce-ar curge în val cu negru luciu». În istoria picturii au trebuit să treacă secole și milenii pînă cînd adevărul conținut în această imagine a putut fi înțeles și abia în epoca noastră a fost analizat limbajul autonom al culorilor. Dar Euripide nu s-a oprit doar la a constata că roșul poate fi purtător de negru; el a surprins și viul contrast dintre sîngele gîlgiitor și gătelile de aur. Apollinic și dionisiac se adună aici cu o teribilă putere de expresie și pare că întreaga tragedie a Ecubei se rezumă în cîteva cuvinte care nu povestesc nimic, ci doar construiesc o imagine.

Mi-am reamintit versurile lui Euripide în expoziția pe care Ion Pacea a organizat-o în Galeria Națională a Muzeului de artă al R. S. României. Zecile de lucrări (ulei, acrilic și ulei, guașă, acuarelă) din ciclurile «Structuri vegetale» și «Însemne verticale» nu descriu nimic, nu povestesc nimic raportabil la realitatea cunoscută prin datele aparente.

În «Structuri vegetale» masele de culoare se adună sub imperiul unor irezistibile forțe lăuntrice de la care emană o căldură combustionantă și datorită cărora tensiunile ating un paroxism vulcanic. Bino-ului roșu-negru i se asociază verdele vegetal, galbenul solar, brunul terestru, într-o zvircolire încărcată de tragismul luptei, dar în care viața triumfă prin irepresibila putere și vocație optimistă a vegetalului. Prin întreaga sa ființă, Ion Pacea este un sudic, un solar, dar un solar care a evoluat de la starea de bucurie calmă — cum îmi plăcuse să-l caracterizez acum douăzeci de ani² — la combustia împinsă pînă la tragism a confruntării dintre componentele diurnului viu și nopții eterne. Din străfundurile trăirilor și întrebărilor interioare, arderile artistului se exteriorizează și se materializează în vizibilul suprafețelor pictate, pasta de culoare pîrînd a irumpe din tub cu violența unei erupții vulcanice. Solarului i se opune chthonianul și tocmai



din această coexistență antinomică rezultă originalitatea expresionismului cromatic realizat de pictura lui Ion Pacea.

În iulie 1985, văzîndu-l pe artist la peisaj, am înțeles mai bine modul în care extrage și transfigurează esențele lumii văzute. Totul se desfășura în pădurea de la Pogănești, în apropiere de Lugoj, într-un spațiu natural cu mișcări calme, aproape toropite. Nimic violent, nimic șocant. Natura părea făcută acolo să mîngie și să aline, doar soarele înalt ardea necruțător din țările sale. Așezat în umbra unui copac și protejat de borurile largi ale pălăriei, Pacea răsturna pe albul cartonului roșul intens al gua-

șelor, oprind din clipa trăită doar însinguratul sărut al soarelui. Largile orizonturi verzi, cu dealuri împădurite sau acoperite de fînețuri dispăreau sub arderea solară în care părea să se consume întreaga dramă a existenței. Un roșu vital, dar deopotrivă un roșu ultim, de amurg universal. Nu văzutul descriptibil, ci încrîncenatul sens al existenței sale, rostit cu simplitate și fără înflorituri, iată ceea ce descopeream în guașele de la Pogănești, cu care Ion Pacea își alcătuiă parcă o pagină de jurnal. O pagină scrisă de roșul arzător cu negru luciu. Mai puțin agitate în alcătuirea lor compozițională, lucrările din seria «Însemne verticale» sînt mar-



cate totuși de aceeași fervoare cromatică, de aceeași neliniște a creșterii, în măsura în care verticala implică ideea vieții și a biruinței viului, chiar dacă viul este în acest caz legat de o construcție care perpetuează doar gândul, nu și pe cel care l-a zămislit. Un însemn vertical este o promisiune pentru viitor din partea celui care l-a înălțat, dar și un prilej de întoarcere în trecut pentru acela oprit să-l contemple. Timpul, în complexa sa realitate — prezent pentru viitor, trecut pentru prezent — se adună într-un însemn vertical prin actul de voință al făuritorului. El poate fi plămădit din optimism sau, ca în cazul picturilor lui Ion Pacea, poate fi străbătut de incertitudini. «Însemnele» lui Pacea sînt mai degrabă întrebări fără răspuns, dar în al căror dramatism cromatic ghicim o imposibilă împăcare.

Deși mai puțin numeroase decît altă dată, «Peisajele marine» aduc în expoziție o briză de speranță și de recuperare. Construcțiile se liniștesc, culorile sînt fie mai transparente, fie mai calme, reunite benefic sub împărăția orizonturilor albastre. Chiar și atunci cînd plajele de culoare sînt tratate în categorii ale intensității, efectele compensatorii, cu străluciri potolite, intervin pentru a restabili echilibrul.

Mai aproape de știutul Ion Pacea sînt naturile statice. Operînd cu obiecte devenite banale pentru natur-mortiștii moderni, Ion Pacea pare a-l avertiza pe privitor că aceste obiecte nu sînt decît simple pretexte pentru compozițiile sale cromatice, pentru obținerea unei anumite expresii picturale. Intensitățile fove se supun aici unei nedismulate discipline de atelier, demonstrînd siguranța cu care artistul își guvernează modalitățile de comunicare. Raporturile stabilite între structurile geometrice și organizările coloristice sînt pe cît de clare, pe atît de percutante, tabloul, în ansamblul său, instituind un spațiu și o stare specifică a receptării. Dicteul artistului nu lasă loc echivocului: «acesta este tabloul meu, aici și acum». Am simțit cu tărie acest *hic et nunc* în *Natură statică cu echer oranj*, a cărei geometrie pedantă se lasă dominată de strigătul vital al culorilor. La fel, în *Natură statică cu ulcică cu flori* eroul principal nu trebuie căutat între obiectele identificabile ale compoziției, ci în suprafața albastră a fondului, suprafață care aparține unui spațiu indefinibil, dar cu alft mai absorbant și obsesiv.

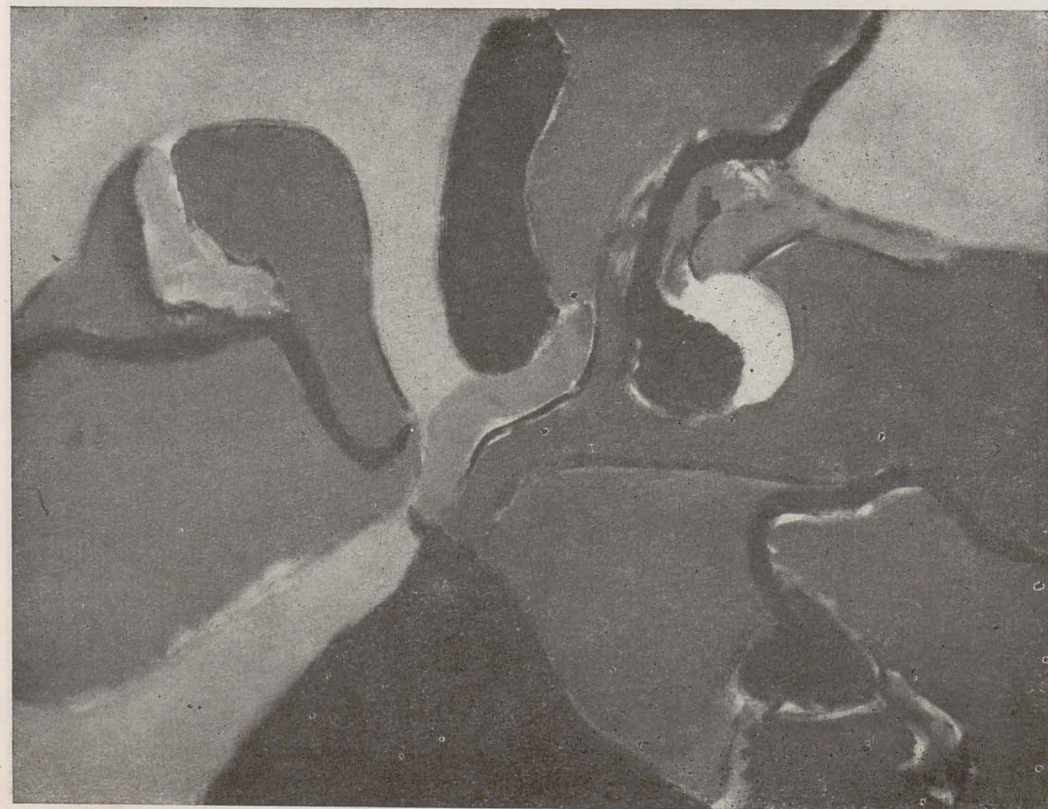
Original exponent al expresionismului cromatic, Ion Pacea este totodată un exponent al acestui sfîrșit de veac, în care pictura încearcă să se redefinească prin propriile sale mijloace. Expoziția de acum propune o variantă.



Note

¹ Euripide, *Ecuba* (în traducerea lui Eugeniu Dinescu), București, f.d., p. 11

² *Pictor al bucuriilor calme*, în «Scnteia», 1 septembrie 1967. Scriam atunci: «Există în pictura lui Pacea o bucurie liniștită și adîncă, asemenea marilor rîuri, un sens al optimismului calm, fără exuberanțe și descumpăniri trecătoare».



exerciții didactice de memorie a formei

ioan horga

În ambianța artei românești, pictura lui Pacea constituie un «loc» atît de individualizat și de necesar înscris, încît îmi pare firesc ca o demonstrație expozițională ca cea de la Muzeul de Artă al R.S.R. să pună tot felul de probleme — unele insidioase — privind, de pildă, raportarea «ontogenică» a artei pictorului la propria ei *devenire*, un fel de aventură teoretică numită: «Pacea de acum, după Pacea de ieri și înainte de cel de mîine». Fără îndoială că ideea — oricît de lapidar rostită — nu poate încăpea în cușca strîmtă a unor grăbite însemnări ca cele de față; ceea ce cred însă că poate fi încercat e schițarea unui cadru elementar al discuției. Primele mele întîlniri cu pictura lui Pacea (două naturi moarte și o scenă «de gen» cu țărănci) îmi amintesc că mi-au stîrnit, în afara firescului entuziasm al «descoperirii», o seamă de *reacții de situare*, ale căror fișe încerc să le reconstitui cu prudentă aproximație. Deci:

● Prima fișă ar nota calitatea — nu străină marii noastre arte din trecut — de teză picturală a plaineității aproape obiectualizate motivic, în spațiul bidimensional și în logica bidimensională riguroasă a compoziției. Compoziția se compunea (ca la...) dintr-un montaj de suprafețe juxtapuse, un «*cloisonné*» de mari ecrane fragmentare «absorbînd în chip egal lumina»*, de altfel magnific orchestrate, alcătuiind o formă globală subțire segmentată, solicitată (mi se părea atunci) de cel puțin trei tendințe amical opuse: a) aceea (mai evidentă în naturile statice) a fiecărui segment-pată, de a se instala mai departe sau mai aproape de ochiul nostru, în funcție de lumină (tonalitate) și pigment; b) aceea, a ansamblului de segmente, de a se «alinia» la o depărtare egală, unitară (din dialogul inegalității optice, de distanță, a petelor mari, colorate, cu egalitatea

* Definiția dintre ghilimele aparține lui Dan Grigorescu: I. Pacea, editura Meridiane 1976.



mentală a angrenajului rezulta un efect duplicitar, de încremenire tăcută a formelor aplatizate, pe orizontala plană, și de modulare, în înaintări și reculuri lente, pe orizontala incidentă a privirii); c) în sfârșit, aceea a formării, din grafismul limitei segmentelor — prin contururi negre sau doar prin diferența tentelor alăturate —, a unui fel de *grilă* iluzorie, ca un abia vizibil sistem reticular, subtil aderent suprafeței montajului. Intima aderență a acestui disimulat circuit grafic de limite, potențând culoarea prin bruschețea alăturărilor de pată sau prin inserția spontană de contururi negre (cum făcea uneori și Ciucurencu și nu numai el), avea, în acele singulare naturi moarte, deopotrivă rolul complementar al raționalizării suprafeței, al constrângerii culorii la disciplina structurală severă a câmpului aplatizat.

● Mi se pare a recunoaște, în memoria acelei întâineri (urmată curînd de altele), deslușirea a două *chipuri* ianus-iene ale «teritoriului» Pacea: primul, dominant, al unei anume *clasicități* blajin stenice, interiorizată cu laconism, nu arareori meditativă, în ultimă instanță clasicitatea unei firi vitale, neanxioase, profund riguroase, pentru care pictura este totodată libertate (nelimitare) și limită existențială; al doilea, atunci abia virtual, *baroc*, insinuat în organicitatea formelor ovoidale, vegetale sau zoomorfe (mai cu seamă în mai târziu văzutele: «Alge», «Zboruri» sau compoziții nefigurative cu mari calote sferice levitatorii, ca niște nucleoli luminoși plutind pe fonduri sumbre de tempera). Acest embrionar, ipotetic baroc aducea în echilibrul clasicizant al tabloului lui Pacea un încă tatonant neastîmpăr al mișcării, sugestia unor creșteri și nemăsurări biomorfe, redundante peste mulți ani în vitalele trasee de pastă circumvolutive sau în lacerantele incizii viscerale, dezarticulînd și re-articulînd spațiul imaginii.

● Îmi amintesc, în fine, acea intensă solicitantă oprire-interiorizare a procesului pictural (în captivitatea suprafeței), care este *materia* celor două naturi moarte și a scenei de gen. O materie densă, rugoasă, saturată, mărunț granulat, «absorbînd lumina», cu ispită amînată a împăstării, cu o vibrație adînc gestantă. H. H. Catargi, în prefața unei plachete din 1966, o numea admirabil «natură hrănită», caracteristică, după opinia lui, alături de «sonoritatea negrurilor».

«Reîntîlnirea» cu pictura lui Pacea după deconcertanta «Marea» din 1977—78 și după solitarele treceri ale pictorului prin republicanele și municipalele anuale, a fost întrucîtva derutantă. Nu atît pentru că s-ar fi petrecut spontane schimbări de «inventar» estetic al viziunii (deși există mult «altfel spus»), dar, îndeosebi, pentru că înăuntrul

unei limpezi identități esențiale, netrădate, a artistului cu sine, noua treaptă pare că reprezintă, cu oarecare *tranșant*, un alt *timp*, o altă poziție a acestuia în temporalitatea profund coerentă a operei sale. Chiar neașteptata gestualitate, acea insistent observată «presiune a gestului», aparent nouă, mi se pare a începe în virtuțile de spațiu, formă și materie ale epocii anterioare. Într-un sens, ceea ce era *implicit*, măsurat, retras în ordinea latentă a imaginii, devine — la același «solar», stenic și riguros Pacea — etalat, *explicit*, ne-reținut, pînă la forțarea unor granițe invizibile dintre privire și tablou.

● Se întîmplă, în primul rînd, ceva asemănător străpunerii ecranului plan, un fel de «saillant» sonor al tentei, activă acum nu numai prin raționalitatea înscrisurii ei în ordinea suprafeței (mereu fără greș clădită, cu un infailibil sens structural al raporturilor) dar, de asemenea, prin «éclat»-ul ei în afara spațiului plan, prin iluzoria ei proiecție violentă înainte, spre privitor. Plecînd de la această deschidere energetică excesivă a tentei în afară, ne putem imagina posibilitatea (pur teoretică) reedificării continue a compoziției în «jurul» unui alt moment cromatic, folosit ca centru ordonator al suprafeței, într-o policentrică succesiune de tablouri ireale suprapuse (unul «centrat» pe tensiunile galbenului, altul pe ale albastrului, roșului, verdelui ș.a.m.d.), sinteza armonică, însumatoare prin transparentă, fiind opera, *tabloul concret*.

În al doilea rînd, se petrece o anume fărîmare prin distorsiune a observatei *grile* constructive. Din ordine apolinică (stabilă) de planuri bine zidite, tabloul devine un spațiu-spectacol instabil, oscilant, străbătut de mari canale sinuoz radiale și populat de rapide parcursuri curbilinare, trasate în tușe ferme, în sensul energetic al formei. În destrămarea «dramatică» a așa-zisei *grile*, în supra-tensionările cromatice ale suprafeței, în dinamismul structural al tentelor îmi pare că deslușesc dezvoltarea unor vechi, profunde latențe baroce, un fel de senzualism baroc «văzut» prin ochelari expresionști.

● De altfel, expoziția propune alăturarea a trei «timpuri» distincți ai tabloului:

— primul continuă mai vechiul episod «Marea» și alătură ciclurile «Peisaje marine» (ulei și guașă) și «Peisaje din Dobrogea» (ulei, acrilic, laviu), din care îmi par îndeosebi remarcabile cîteva «arhitecturi» unghiulare simplificate, compuse din mari blocuri cromatice de culoare pură (aproape fără inserții «rompus»), dominate de opulente extensii de galben, negru și game de albastru, «împrumutate senzațiilor noastre și imaginilor mentale care le provoacă» (Serusier, 1921); caracteristic «ima-

giniile mentale» dobrogene ar fi intensa *solaritate* a spațiului, nefinitatea orizontală a șesului, masivitatea ponderală a reliefului deluros. Înrudit, prin simplificarea cromatică, puritate a tonurilor și violență «fauve» a alăturărilor, îmi pare ciclul «Însemne verticale» (ulei, acrilic, guașă, colaj), dedicat peisajului geometrizat prin intervenția acțiunii umane. Compozițiile, aproape abstracte, cu un vag «Stich» oriental și (indiferent de tehnica folosită) un comun aer de colaj, sint compuse, așa cum sugerează titlul ciclului, pe puternice axări ascensionale rectangulare, rețezînd planul imaginii și metaforizînd plural: clădirea înaltă, înălțimea morală a înfăptuirii, saltul, desprinderea eroică prin efort, zborul, toate acestea antitetice orizontalei: șes, loc neconstruit, aderență inertă, staticitate învinsă.

— alt «timp» cuprinde lucrări, recente sau foarte recente, în care vechiul cloisonné-ism reapare, încă mai aplatizant, și mai static ca înainte, ca o memorie hieratizantă sau ca un auto-academism. (Printre aceste pînze, în general de un tonus vital mai «șoptit», recunosc cel puțin două sau trei naturi moarte — una cu o față de masă carelată — de mare frumusețe, putînd sta pe cele mai exigente simeze ale picturii noastre clasice).

— al treilea «timp», cel mai interogativ și, într-un sens, cel mai caracteristic *contemporan* (la care de fapt m-am referit mereu ca la un etalon), este cel al clătînării vechiului sistem «de montaj», prin excesul de mobilitate emanantă a culorii, prin metamorfoza vechiului «univers» clasicizant al pînzei într-o lume formală agitată, turbionară, traversată de recalcitrante structuri modulare: sferice, ovoidale sau ofidimorfe*.

● «Tema» picturală devine acum doar un pareysonian, adimensional «punct de plecare», în alcătuirea imaginii funcționînd, în realitate, o simptomatice întrepătrundere și deslimitare structurală a diverselor tipuri motivice, respectiv, a diferitelor tipuri de *percepție motivică*. În multe naturi statice de acum recunoaștem inserția *privirii* peisagistice, amestecul subtil al opticii și atmosferei peisajului, așa cum, în multe peisaje titularizate recunoaștem posibile, osmotice naturi moarte. Se întîmplă parcă în însăși «formarea» formei un fel de *transfer* senzorial, generator de neliniștitoare ambiguități, datorită căruia într-o carafă și cîteva fructe deslușim un posibil peisaj muntos și într-un peisaj undulat, o scenă de gen sau un angrenaj de obiecte domestice, întinse pe un platou. Pe măsura abstractizării imaginii (în orice caz, o abstractizare *senzualistă*, păstrînd senzația acută a *concretului*, a prezenței directe), apare o specioasă suprapunere figurală în *structuri-sumă*, în care se confundă o diversitate de chipuri, adunate în cîteva semne polisemice, asemănătoare unor *episteme* unificatoare. Mă refer de pildă la frecvențele sfere și calote sferice (în care aflăm identitatea — în fenomenalitatea rotundului — a unor agresive disparități ontice: soarele, scoica, fructul sferic, roca rotunjită, roata, globul, gestul rotirii, mișcarea planetară ș.a.), la nucleolii ovari (fructul ovoidal, oul, sămînța, formele vegetale și animale alungite, gestante etc.), la structurile ondulate ofidimorfe și ciliforme, organice sau geologice ș.a.m.d.

● Acum două decenii, cînd H.H. Catargi vorbea despre «materia hrănită» a mai tînărului coleg, acesta picta în ulei și, mai puțin, în guașă compoziții al căror «figee» îmi părea a purta o energie concentrată, atît în culoare cît și, mai cu seamă, în țesătura intimă, stăpînit pulsantă a pensulației. În multe din cele mai «expresioniste» pînze de acum, materia rugoasă de odinioară a devenit voluntar compactă, larg netezită cu pensula sau cuțitul, alternînd uleiul păsos cu prețiozitatea lisă a acrilicului și cu placiditatea hîrtiei colate. Această capricioasă surdinare-relativizare a tactilității materiei, pînă la dozele detactilizării prin colaj, se petrece simultan noului huzur exaltat al culorii și formei, impulsului (gestual) al transformării suprafeței pînzei într-un câmp tensionat de rotiri și înaintări șerpuitoare. Se întîmplă ca și cum, în noile desfășurări energetice, am putea desluși ipostazieri ale vechii energii latente, tăcute, a «materiei hrănite», într-un complicat proces transductiv al mișcării de la *materie la formă*.

Aceasta ar fi grăbita excursie în trecut preconizată, poate nu pretutindeni destul de fidelă, o relativă, metodică infidelitate stînd de fapt în regula jocului. Va urma Pacea de mine, poate reîntors îngă primele «unelte» ale viziunii sale, poate tenace instalat în zodia pe care riscant am numit-o barochist-expresionistă, poate altcum.

* În geologia afundă a imaginii existînd totuși permanent o înfelepciune energetic-calmă, o anume rigoare temperamentală, doar disimulată, pretutindeni subiacentă.

constantin flondor

lumina pământului anca vasilii

« iartă-mă
îngăduie-mi să scriu
despre pământ, pământ fiind
și despre cer
dacă sint cer și iarbă »

(Daniel Turcea)

Obişnuit să vadă mereu ceea ce este doar parțial dezvăluit, ochiul se simte frustrat de puțința de a cunoaște în plină lumină, acolo unde totul e strălucitor, ars de plenitudinea solară a ceea ce s-ar dăruia total privirii dacă ochiul omenesc ar putea să suporte o vedere nevoală de pământesc. În cel mai puțin material dintre simțuri e tot atâtă materie ca în tot împrejurul existenței și nu-i e dat firii omului să iasă din această omologie de substanță cu universul decât văzînd în justa adecvare și-n armonia proporțiilor, în care poate întui un echilibru de altă natură decât concretul părților raportate la întreg, o manifestare în spectru vizibil, o înțelegere în făpturi a ceea ce e ne-material și de ne-cuprins cu mintea ori cu ochiul. Există, în felul acesta, o corespondență între ceea ce vedem și vederea însăși, între obiectul și actul gândirii, o transpunere de forma metaforei proporționale și a chiassului pentru înțelesul pe care îl au sensul aparent unic și liniar al vieții și circularitatea, chipul rotund al lumii eterne, al spațiului și al timpului universal. Într-o asemenea corespondență își află locul simetriile cosmice, oglinzile celor două ape despărțite de stratul de văzduh și de fecunditate al pământului. Într-o asemenea corespondență de binoame esențiale, fiecă lucră își găsește echivalentul său nevăzut, care-l învăluie pentru a ni-l putea face văzut, și toate laolaltă se subsumează unei ierarhii pe care cugetul urcă, adăstînd la fiecare treaptă pentru a recunoaște reperul de altitudine a ceea ce i se arată a fi mereu mai sus, țăriile și cerul. O profund conștientă situare în interior domină desenele-hărți ale lui Constantin Flondor. Ridicat la nivelul zborului, al ochiului păsării, artistul rămîne conștient de sine în lume, pe pământul din care îi este alcătuită ființa, înlăuntrul zărilor pe care ochiul său le poate măsura și care îi mărginesc sufletul cu senin. Tema cerurilor nu e pentru el o evadare în abstract, în spiritual pur, căci cerurile sale sînt concrete, sînt dense de materie și totodată evanescente ca fuga unor cupole. Oricît ar urca, el știe să rămînă în spațiul de freamăt și mister al văzduhului, în echilibru « între cuget și visare »,

adică în sfera de materie diafană în care s-a plămădit ca un aluat iradiant lumina frumoasă, pentru că e și duh și trup al pământului. Pentru orientare într-un astfel de spațiu al intermediarului, el dă privitorului o serie de desene. Vedem, pe « pinzele » ample ale unor coli albe de hîrtie, în dezordine aparentă a unei fine liniaturi topogrametrice transcriind poziții de altitudine și forme în veșnică mutare ale unui cvasi-imaginar relief celest, evoluînd de-a lungul zilelor și săptămînilor de răbdătoare atenție, vedem, privindu-le cu concentrare, cum toate hașurile și alburile se structurează pe o simetrie abia disimulată între ceea ce este sus și ceea ce este jos, de-o parte și de alta a unei lentile uriașe de forma unui ochi care centreează compoziția, aparent centrifugă, și o axializează prin nenumăratele fire verticale ce o străbat, elanuri sau germeni ai vitalității care traversează văzduhul și unesc apele celor două ceruri. Tumult de duhuri și instincte, văluri de mlîri în dispersie tulburînd oceanele translucide, mirific colorate de filtrarea luminii, într-o dinamică fără astîmpăr, aparent aleatorie, ordonată însă de forțe ce o încheagă pe nevăzute. O mișcare aidoma foșnetului, o suflare, un frămînt de aripi, vitalitatea cu suport organic a freamătului, amintind prin nu știu ce asociație a minții de eseurile despre freamăt din desenele cu notații ale lui Sorin Dumitrescu.

Pentru ca viziunea sa plastică și poetică despre lume să fie deplin clarificată, Flondor imaginează și o serie de amenajări vaste de spațiu, redată în cîteva desene-proiect. Și aici, aceeași axialitate verticală, susținută în unele propuneri ambientale de proiecții peisagistice pe ecrane transparente, în șapte straturi suprapuse, și aceeași simetrie între cer și pământ, cu văzduhul și « componentele năzuinței », inter-puse ca un spațiu al vitalității autentice între sferele universului; un văzduh concret, vizualizat prin zborul păsărilor sau al fluturilor, prin nori, prin reverberațiile unei « pinze » curbate de viță de vie și prin freamătul de bunăvestire al pajiștilor și al livezilor de meri. Structura este clară și percutant semnificativă prin apelul la simbol. Imaginea viei, cu vițele și mlădițele urcate pe araci, adunînd din lumină dulceața rodului în pîrga zilelor, livada aurorală (temă dezvoltată mult în ciclul arborilor și în experiența taberei de la Tescani) și pajiștea cu firele de iarbă și cu florile amintind profetic de firea și de slava omenească, sînt formele concrete de integrare în zona de neliniște care definește văzduhul și care este spațiul nostru respiratoriu, vital. Deasupra, în afara văzduhului, dincolo de orizontul traiectului curb al soarelui, se află cerul nelimitat, un supra-cer în afara firii, loc magnetic al timpului cosmic și macro-ogîndă a spațiului universal; un loc al nemișcării, incolor pentru că e lumină pură, nefiltrată, incandescentă totală, de ne-văzut. Dar ceea ce îl interesează pe artist se află dincoace de limită, înlăuntrul atmosferic al intervalului colorat în albastru și populat, în care tot pământul se definește prin modelarea pe forme

a luminii divizate, devenită vibrație, undă sau stihie. Cerul acesta, vast spațiu interior în orizontul umanului, întru-chipează pentru Flondor cele două semnificații esențiale: zona contemplației (căci nimic mai presus nu poate da firii contemplative liniștea împăcată a contopirii în sinele absorbit, decât cerul ca o preînchipuire a minunilor viitoare) și puterea lucrătoare, activă, săvîrșind în permanență misterul convertirii sufletelor care se anină de cer în țarie. Și de aici, totala detașare de senzație și de analitica discursivă a luminii în tușă și a cerurilor ca vibrație în pastă și, în schimb, predominanța liniei, ca semn spiritualizat, urmă concretă a firelor imperceptibile care leagă pământul de cer, aidoma privirilor ce ar putea fi materializate așa cum poți vizualiza aerul sau zborul; imponderabil și totuși dens în dorință, vital și misterios, urcîndu-se cu firele de iarbă pentru a prinde în tentacule subțiri cît grăuntele prafului de făină nu cerul propriu-zis, ci lumina pe care o dăruie cerul pământului.

patru întîlniri și o dezbatere

călin dan

1. Filmele lui Constantin Flondor au fost una dintre întîlnirile memorabile ale tinereții mele. Artistul se dovedea, fără să-l cunosc, angajat cu tenacitate în extinderea anumitor limite ale percepției. Cunoșcîndu-l, mai tîrziu, am realizat că e vorba nu doar de un program intelectual, ci de chiar starea firii sale — tenace și melancolică, așa zice (însă o melancolie ascuțită de frecventarea conceptelor). Îmi amintesc de o întîlnire cu regretatul Mirel Ilieșiu, care îl ataca pe Flondor cu verva sa binecunoscută, indignat de slaba calitate tehnică a peliculelor super 8 folosite pentru filmare; artistul asculta diatriba cu o candidă uimire, problemele sale se aflau mult dincolo de această zonă, iar evoluția filmului experimental către modestia mijloacelor a confirmat atitudinea sa. Pentru Flondor, filmul nu semnifică prin sine, el este doar o altă posibilitate de transcriere a unor mesaje irepresibile.

2. A doua oară Flondor m-a surprins la Muzeul Satului, transfigurat pentru cîteva zile prin expoziția « Locul — faptă și metaforă ». Artistul transforma, cu mijloace simple, de o hieratică modestie (apa, făina, merele), spațiul uneia dintre gospodării într-o conservă de timp. Șirul de intervenții grandilocvente ale participațiilor era fracturat de această impersonală încremenire; apa era miraculos conținută într-o sferă translucidă de plastic — și la rîndul ei conținea lumina; edificiul ascensional al făinii stătea într-o neclintire magică, în pofida friabilității; totul răspundea în sfericitatea merelor, recipiente opace, clădite într-un tumult și încremenite, fiecare, printr-o peliculă mumificantă de ceară. Un loc dureros, presupun, al absenței.

3. A treia întîlnire importantă cu Flondor am avut-o în cadrul unei expoziții cu program coercitiv, menit să reconstituie o stare de umilînță franciscană în fața miracolului naturii primăvăratică. Magnetismul lucrărilor lui Flondor era strivitor în modestia voită a contextului, atît de voită încît te obliga la întrebarea dacă artistul nostru nu păcătuiește cumva prin trufie (a marilor suprafețe, a dezinvolturii desenului). Dar astfel de întrebări (și astfel de probleme) nu își au rostul; singurul lucru ce contează este senzația (« ma petite sensation », cum spunea Cézanne) care se instalează de la obiect la privire. Iar cea comunicată prin desenele ample era una de intensitate mediu-nică, de participare extatică la trăirile secrete ale unui peisaj. Noi știm din lecturi că plantele au o logică afectivă și o participare nemijlocită la situații tensionale de bine și rău: Flondor cred că simte aceste lucruri într-un mod direct, « vegetal ». El nu empatizează, ci mai degrabă este vizitat, ca poetul lui Platon. Unele dintre cele mai puternice lucrări ale sale au fulguranța viziunilor.

4. În ambianta severă a expoziției « Spațiul-ogîndă », printre obiecte cu asperități conceptuale, marele desen prin care Flondor punea în dialog cerul și pământul avea intensitatea unui maelström al liniștii. Sesizam încă o dată acel dozaj specific de coordonare și inspirație liberă, de stimulare a unor zone secrete și de somnambulică libertate. Lucrarea avea măreția unei cosmogonii și modestia unei probleme personale. Las deoparte acel nec plus ultra al temei





«cer și pământ», artistul a dat destule dovezi de mobilitate a invenției, de schimbare. Importantă apărea, încă o dată, acea înghețare (acel stop-cadru—apărut obsesiv și în filmele sale) a unei inefabile pulsații; lucrările lui Flondor au profunzimea cristalină a unei încremeniri pe care o dăstarea de grație. Se conturează astfel imaginea cuvenită a creatorului: ambiguu, dialectic schimbător, atât în forma cât și în sufletul operei sale. În mod programatic prezența lui Flondor este polemică față de contextul apariției sale. Artistul pare să schimbe tonul demersului de la o etapă la alta. De la rigoare constructivă la informal; de la dinamism la stază; de la raționalism pedagogic la extază; de la coerență la secvențialitate; de la gestul efemer la aspirația spre durată. Concluzia imediată este cea a unei funcționări libertăți. Dincolo de asocieri electivă și încorsetări mondene, artistul își pledează propria cauză. În rigorile op-artiste și în notațiile de anatomie a copacului, în intervențiile efemere asupra peisajului și în pictura norilor rezistă aceeași obsesie, a unei asimilări global-lirice a existenței. Un lirism dramatic însă, mă grăbesc să adaug; un lirism care nu evită violența, conflictul. Din acest punct de vedere reliefulurile de fâină sînt revelatorii. Nimic pur, liliac în aceste pînze ale tensiunilor teluricului. Nimic complezent în forța mohorâtă a pasteii, nimic candid în chiar explorarea picturală a norilor. Experiențele picturii «urite» își spun cuvîntul chiar și aici. Artistul percepe violența naturii, după cum percepe și grandoarea ei. De aceea panotarea expoziției de la Dalles este ideatic greșită; ea urmărește să redea o iluzorie linearitate a personalității artistului, făcînd un centru din «Planul albastru»—lucrare de un suprematism mièvre—și izolînd zonele problematice ale «picturilor fâinii», ale desenelor de copaci și ceruri ogîndite. Se ignoră astfel, cu bună știință, lecția cea mai importantă (pe plan artistic) pe care ne-o oferă Flondor — aceea a deplinei libertăți de



expresie. Artistul nu a parcurs «vîrstele creației», de la juvenila avangardă la matura pictură, de la efemer la durabil (cum vrea să ne învețe o istoriografie de artă subminată de prejudecăți); el există și se exprimă deopotrivă în toate gesturile sale.

Așa cum locul pîinii modelate de Flondor e într-o impostare fermă nu pe simeză, într-un precar echilibru (căci pîinea e «o alegorie a pămîntului» — Andrei Pleșu), locul lui Flondor nu e nici în superbie, nici în umilință, ci în integralitatea operei sale.

antinomicul transfigurat

mihai drișcu

«Prima impresie» asupra lucrărilor din ultimii ani ale lui Constantin Flondor este de proșpețime, de promptitudine a tuturor simțurilor și de mare siguranță executorie. Se poate sesiza chiar o echivalare «în act» a paradoxului lui Paul Valéry asupra condiției contradictorii a stării artistice: «artistul trebuie să observe ca și cum ar ignora totul și să-și execute lucrarea ca și cum ar ști totul». Numai întâmplarea a făcut ca lectura unei foarte recente culegeri de studii (Lucian Blaga — Cunoaștere și creație) să contribuie la întărirea unei mai vechi convingeri legate de dimensiunea filosofică implicită artei lui Constantin Flondor.

Consider că schema ce alcătuiește canavaua funcțională a imaginației sale plastice (aici schema are un înțeles destul de apropiat de «simbolul funcțional» al lui Piaget sau de «simbolul motor» al lui Bachelard) are unele componente deduse din atente, repetate frecvențări ale gândirii blagiene, iar verificarea acestei ipoteze o fac pe baza citorva «sondaje» în textele filosofului.

Este evident că plasticianul face parte — în termeni blagiene — din «coloana» vizionar-constructivă a gânditorilor preocupați de o «privești totală a existenței». Și pentru Flondor ideea de «cosmos» este implicată în aceea de om. Și pentru el opera de artă, ca «precipitat metaforic impregnat de categorii stilistice» face parte dintre preparativele pentru o construcție metafizică și aceasta «trebuie să aibă un conținut de așa natură încât să îmbrățișeze, să înghită, fără fricțiuni diformatoare, experiența».

Unele lucrări pot fi considerate variante ale unui gând de înobilare a realității prin «transcendentul care coboară», iar exemple de sens sofianic extrase de Blaga din mitologia populară întâlnim și la Flondor: *pământul transparent, cerul megieș, slujba vântului*.

Chiar și o descriere poetică a stilului vine să «acopere» destul de exact producțiile grafice și picturale ale lui Constantin Flondor: «Stilul se înființează fără să-l vrem, fără să-l știm; el intră parțial în conul de lumină al conștiinței, ca un mesaj din imperiul supra luminii sau ca făptură magică din marele și întunecatul basm al vieții telurice». Pentru Constantin Flondor cunoașterea *paradisiacă* (servită de intelectul *enstatic*, de o stare de cuminenție, de prudență ce nu depășește cadrele funcțiilor sale logice normale) nu este decât o pregătire pentru cunoașterea *luciferică* (a intelectului *ecstatic*, starea de aventură gnoseologică, de evadare din sine, atunci când intelectul intră în «nepotrivire ireconciliabilă cu funcțiile sale logice»). «Ecstatic nu înseamnă aici — subliniază Blaga — decât ecstatic, stare în afară de sine, evadarea centrului în afară de cerc». «Spre a-și lua asupra-și riscul unui salt din sine, intelectul are nevoie de o scîndură de salt» care este «numai un impuls din afară», iar «factorul din afară care dă intelectului ocazii și îndemn pentru formule dogmatice (antinomii transfigurate) aparține obiectului».

Esențială este pentru Constantin Flondor observația blagiană: «Ecstazia implică deci epuizarea *enstazei*» (s.M.D.). Găsim aici motivația *teoretică* a insistentelor «ieșiri la peisaj» ale artistului (căci a considera că spre sfârșitul mileniului un artist cultivat și în cunoștință de cauză asupra artei actuale pleacă numai la inocente «vinători de motiv» ar fi o dovadă de iremediabilă naivitate).

Observăm că, atunci când este situată pe palierul ecstatic, arta lui Constantin Flondor introduce acea cunoscută «despicare» a obiectului — o parte care se arată — *fanicul* — și o parte care se ascunde — *cripticul*, iar această experiență *luciferică* este modalitatea sa de acces la mister.

În legătură cu planul cosmogonic-meteorologic al producțiilor acestui foarte valoros autor, comentatorii au făcut cele mai diverse — și justificate — referiri; fără legătură cu cele exprimate pînă aici, intervin în acest joc intelectual cu încă două referințe poetice, sper, sugestive: «azurul comprimat» al lui Mallarmé și un fragment din *Orbite* de Ion Barbu: «Ca Islande caste, norii / În, dorită, *harta orii*, (s.M.D. așa s-ar putea numi multe din lucrările sale) / Ageri, șerpici pe purtai, / Șerpicii roșii, scurși din rai, / Și, cules, albastrul benții / De pe jerbele Juvnții».



cernere și modelare

theodor redlow — Se poate oare vorbi despre o coerență lăuntrică între căutările abstractizante de morfologie și sintaxă figurală de la sfârșitul anilor '60 și această pictură a ultimilor ani, liberă de rigori și de preconcepție, reîncălzită de un nou suflu vital?

constantin flondor — În urmă cu 15—20 de ani, îmi era mult mai la îndemână să explic ceea ce fac, demersurile mele. Cercetările din perioada «pedagogiei formei» erau de asemenea natură încât aveau întotdeauna în spatele lor o conștientizare, de unde și posibilitatea unor justificări teoretice. Acum, cred, îmi este imposibil și nici nu mai simt nevoia să-mi justific și să-mi explic imaginile. De altfel, explicarea lucrărilor ar însemna și desacralizarea unor înțelesuri... Ar însemna a vorbi despre «mărturisire». Cred însă că ceva constant a rămas într-adevăr în mine: o neliniște și nevoia de cunoaștere. În fața mea e Necunoscutul și ceea ce dețin

este foarte puțin, neîndestulător nu numai din punct de vedere profesional, dar și sufletește.

t.r. — În acea fază de «pedagogie a formei» scopul era clar urmărit; mijloacele erau precise și verificabile, pe vremea când studiai geneza structurilor spațiale și căile de matematizare a limbajului plastic. Acum, când desenezi sau pictezi nu atît cerul și norii, cît mișcărilor lor — curenții, adierile, suflul — nu se poate spune că procedezi propriu-zis la o cercetare; poate că nu este nici măcar o căutare, ci mai degrabă o așteptare. Artistul stă cumva la pîndă, sperînd să devină martor și al unui «eveniment» pe care trebuie să fie pregătit să-l înregistreze...

c.f. — ...să știe să asculte «tăcerea»! Nu de puține ori mi s-a părut că meritul nu este al meu. A-ți asuma prea mult ce se întâmplă în această zonă a «tăcerii» — ar fi nedrept, ar însemna să ignori ceea ce e, poate, un «dicteu» care ne depășește. Avangarda afirmă. Am fost în avangardă și știu. Afirmarea de atunci s-a transformat însă, acum, în mărturisire. Este ceva mai adînc, mai reținut și introvertit. Am revenit la pictură, după ceea ce numesc «pedagogia formei», care a fost

pentru mine ca o disecție pe cadavru; încercam să-mi clarific prin ea «miologia» și «osteologia» formei. Spun cadavru fiindcă poate că îi lipsea un suflu vital. . .

t.r. — Acum avem însă de a face mai mult cu umorile formei, cu sistemul ei circulator, cu respirația formei, cu un metabolism. . .

c.f. — . . . sigur, sigur, fiindcă acum sînt într-o zonă în care nu interesează nici pictura ca atare, în aspectul ei pur formal, nici aparența naturii în sine. Natura este, cum spune și Paul Gherasim, o «transparentă», deci o treaptă către lucruri mult mai adînci, și în acest caz pictura nu e decît un mijloc, ea este, pe drept, un extraordinar instrument al sufletului. Înainte de a fi un fapt estetic, pictura este un fapt moral. E important ceea ce se întîmplă «dedesubt» sau «dincolo» de tușă, de un oarecare raport plastic. Purtarea pensulei pe pînză nu este decît un reflex — seismograful unor gîndiri sau simțiri. Să vedem dacă dincolo de această tușă sau de acest raport mai există ceva. Dacă nu, pictura riscă să cadă într-un esteticism fără acoperire și fără șansa de a hrăni sufletul.

t.r. — În actualele lucrări, natura nu este privită atît în structuralitatea, cît în procesualitatea ei. «Dicteul», care nu se știe dacă vine dinăuntru sau din afară, ar putea să însemne o deschidere a eului, o dezmarginire, o contopire cu vastitatea spațiului nedefinit al fluidelor atmosferice. Este o permanentă circulație, o comunicare și o întrepătrundere a elementelor. Cerul și pămîntul își sînt unul altuia răsfrîngeri, într-o tulburătoare simetrie a vastităților. De asemenea, elementele vegetale sînt privite, înțelese și redată nu în alcătuirea lor formală, ci în funcțiile lor vitale — fotosinteză, circulație a sevelor. Deci se circulă, se respiră, lucrurile se leagă și, în această situație, eul celui care contemplă, ascultă și înregistrează suferă o fericită dispersie, această pierdere de sine fiind de fapt o mare împăcare. Cu tot dinamismul adesea febril al expresiei lucrărilor, am simțit în expoziție, ca o impresie de ansamblu, destinderea, pacea.

c.f. — În relația cer-pămînt, pămîntul datorează mult cerului. Văzduhul — primul registru al cerului — implică înțelesuri multiple. Este o zonă a neliniștii, a vitalului, a unei respirații dintre cer și pămînt. Dacă în această neliniște expoziția creează, paradoxal, o anumită așezare, mă bucur, fiindcă pentru mine pictura este și un mijloc de a-ți găsi o rezolvare individuală în fața existenței.

t.r. — Pe fondul de murmure și șoapte al văzduhurilor, cu dantelările lui mozartiene de nori, răzbate încrîncenata voință de afirmare vitală a copacilor. Se aud, de asemenea, geamătul surd, dureros parcă, al expresiei picturale din ciclul «Cernere și modelare» și, mai intens, strigătul acut al picturilor lucrate după forme modelate în aluat care, prin faliile lor, prin acele despicături în miezul lor cel mai intim, sînt aspre, dramatice pînă la violență. Așa cum s-a mai remarcat, este o pictură care nu se situează doar sub semnul diafanului, al grației, al celestului radios. Există și asprime, există și rupturi, există și exprimare a unor zone sufletești mai turburi și mai întunecate.

c.f. — Încerc și nu reușesc ca, la fiecare atingere a pînzei, să am revelația cît de cît a unui Bine. Încerc potolirea orgoliului, dar răul mocnește și binele e surd. . .

t.r. — Ca obiect de studiu al metamorfozelor, formele mereu schimbătoare ale norilor se aseamănă cu reliefulurile în fîină sau cu cele obținute din aluat, numai că unele, cele cerești, sînt intangibile obiecte ale contemplației și reveriei, pe cînd celelalte sînt la îndemînă și poți interveni asupra lor.

c.f. — M-am atașat de fîină prin năzuință și nostalgie: fîina este albă, ca și luna decembrie în

care m-am născut; modelez cu ea spațiul nordic al copilăriei mele. Pe un relief viu și pur, ca cel al fîinii, lumina se manifestă limpede și tainic, totodată. Apare o situație picturală, pentru mine, mereu irezolvabilă. Pentru a înțelege culoarea luminii, Pissaro și Monet s-au apropiat de albul iernilor.

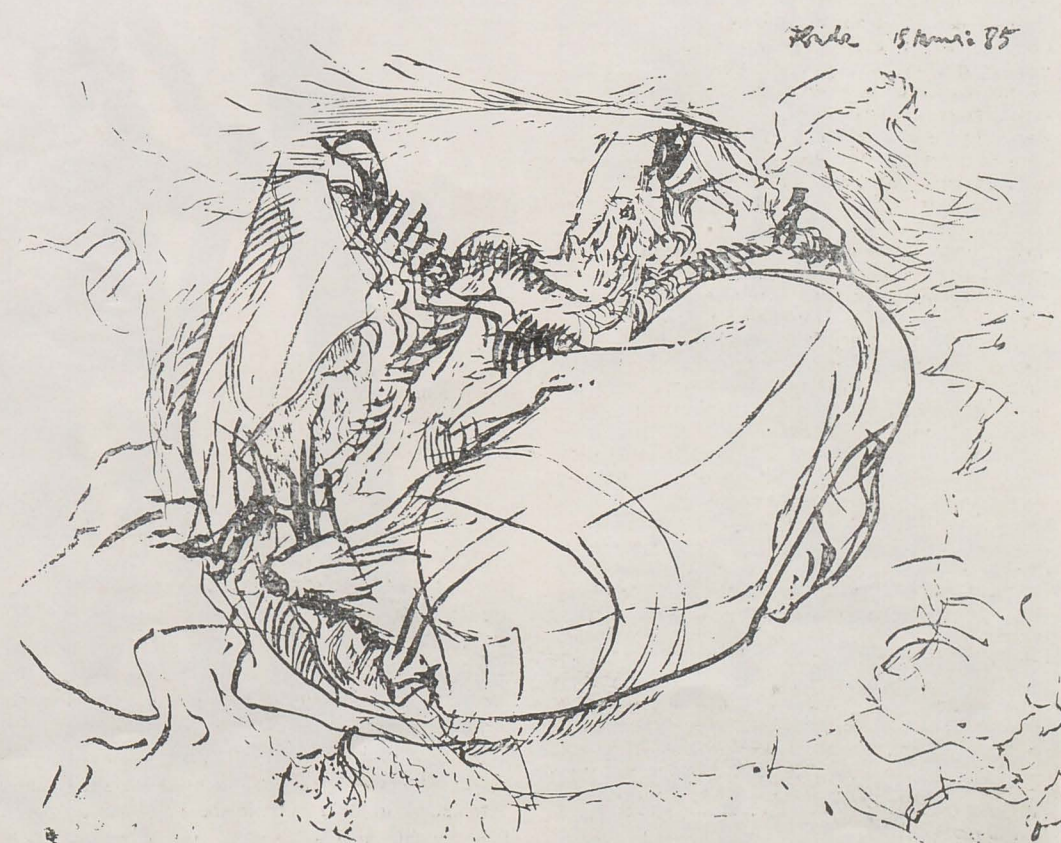
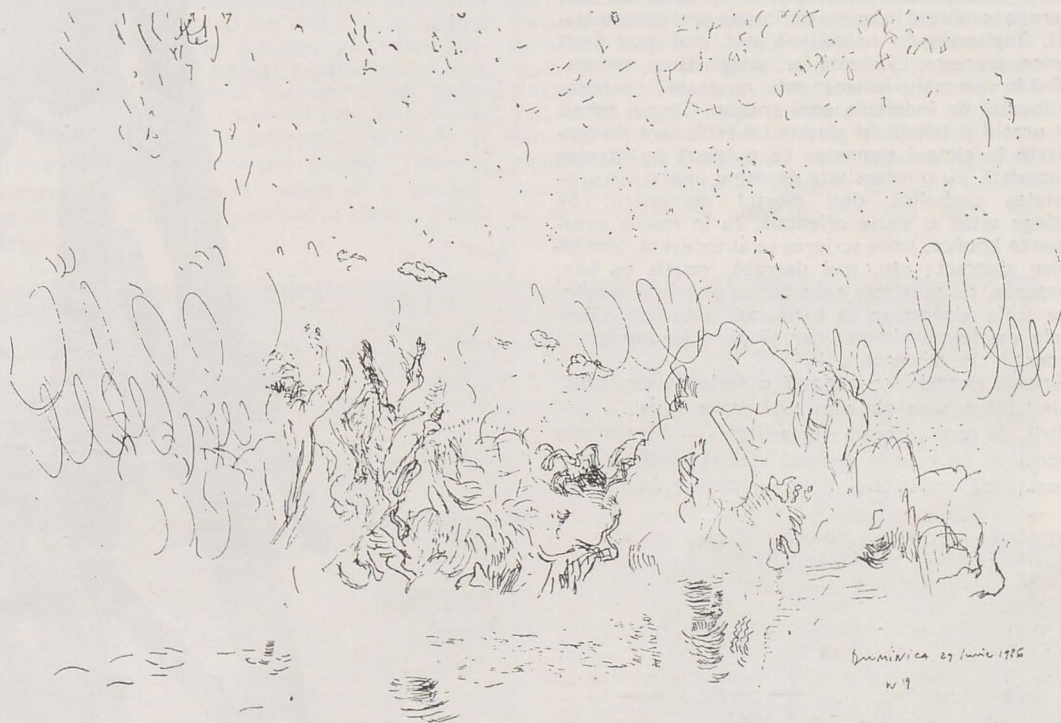
t.r. — Compozițiile intitulate «Cernere și modelare» reprezintă, cred, o îngemănare, o înnodare a celor două teme: văzduhul, formele pe care le îmbracă fluiditățile norilor, și modelările intenționale ale pulberii albe dau acest tipar mobil al plămădei în continuitate — metamorfoză ce nu cunoaște limită.

c.f. — Nimic n-a fost voit, programat. Totul a fost să fie așa, lucrurile s-au petrecut cumva de la sine. De altfel, de vreo zece ani încoace, încerc să nu forțez lucrurile, să le las așa cum vor ele singure să se întîmple. Dar între zona modelărilor în fîină, mai terestră, și cea a contemplației cerului se situează și zona respirației, a viului, a vegetalului. Copacul materializează spațiul, aerul. Văzduhul însuși se

manifestă prin frunze, prin sensibilă lor capacitate de a întregistra aerul. Pentru a înregistra văzduhul sînt necesare semne și repere: nori, păsări, frunze, ceață etc. — tot ce poate puncta spațial acest cîmp al cerului.

t.r. — Și așa ai ajuns la această pictură fremdător-foșnitoare, o pictură a tușelor agile, ușoare, tandre, bogată în transparențe și moliciuni. Revin însă asupra paradoxalei identificări între neliniștea exprimată formal și liniștea spirituală pe care o degajă lucrările. Ai în fața ochilor o permanentă curgere, o fierbere a fluidelor, cu vîitorile lor, dar ce întremător, ce bine sufletește e să te lași în voia curentului! Cercetarea nu mai privește acum regimul formelor, ci modalitățile integrării, ale întregirii, ale buneii implantări.

c.f. — Integrarea este benefică atunci cînd și curenții care te poartă sînt, la rîndul lor, benefici. Se poate spune însă că însăși pictura, ca profesiune, este o zonă ce poate aduce liniștea, dar asta atunci cînd ea ne slujește ascultării atente a naturii. E vorba de o atenție a simțirii ce străbate imediatul.



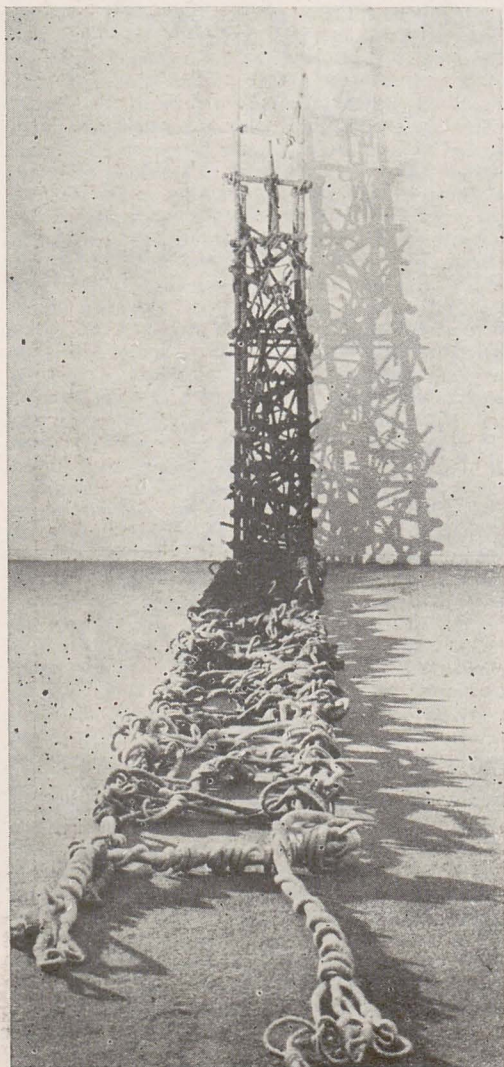
Șerbana Drăgoescu

costume de samurai

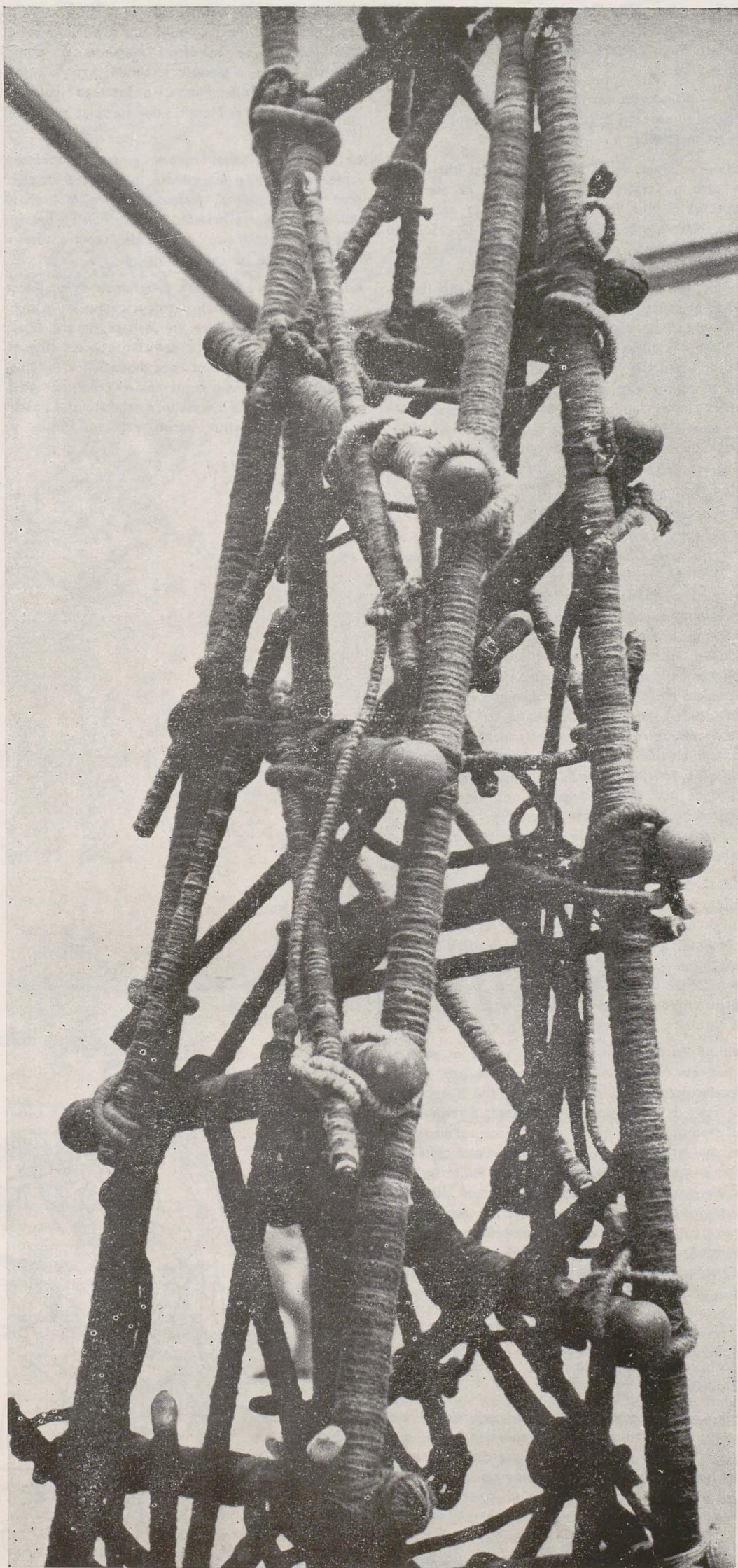
călin dan

Pentru Șerbana Drăgoescu vizibilul e anexa explicită a unei gândiri sistemice. O limpezime carteziană purifică aerul dintre privitor și obiectele sale, care se instalează în spațiu cu liniștea unei demonstrații. Tapiseriile în haute-lisse sînt, mai mult decît orice, prezențe. Existența lor, pregătită cu minuție, pînă în cele mai mici amănunte, nu poate fi, pare-se, tulburată de îndoielile unei analize. Cîmpul tehnic al urzelii și bătelii își găsește un echivalent de densitate în cîmpul semnelor ce pulsează pe întreaga suprafață, cu o intensitate depășind uneori discursivitatea simbolică, deci efortul decriptării. Se atinge astfel o afazie orientală, ca în marile ornamente khufice, unde scrierea se autodevoră, într-un elan abstract; sau, mai degrabă, relația se face, departe, cu puritatea rebarbativă a scrierii nipone, cu acele ideograme ce bariolează autoritar obiectele existenței simple, dar și pe cele depozitînd energii ale misterului.

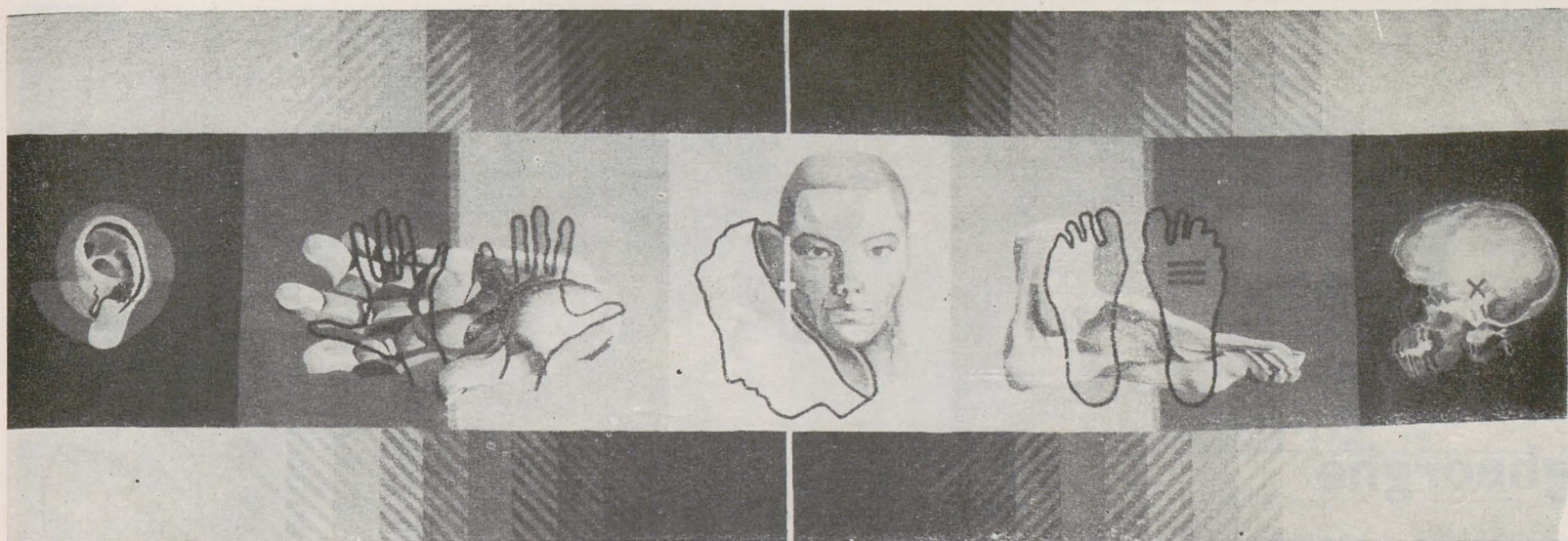
Actuala expoziție cumulează o serie de explorări. Unitatea ei vine din acea explicitare vizuală a gândirii, de care vorbeam; diversitatea — din salturile continue pe care le execută această gândire, de o nesățioasă curiozitate. Protagonistul ce animă labi-



Scara B + Scara C



Scara A

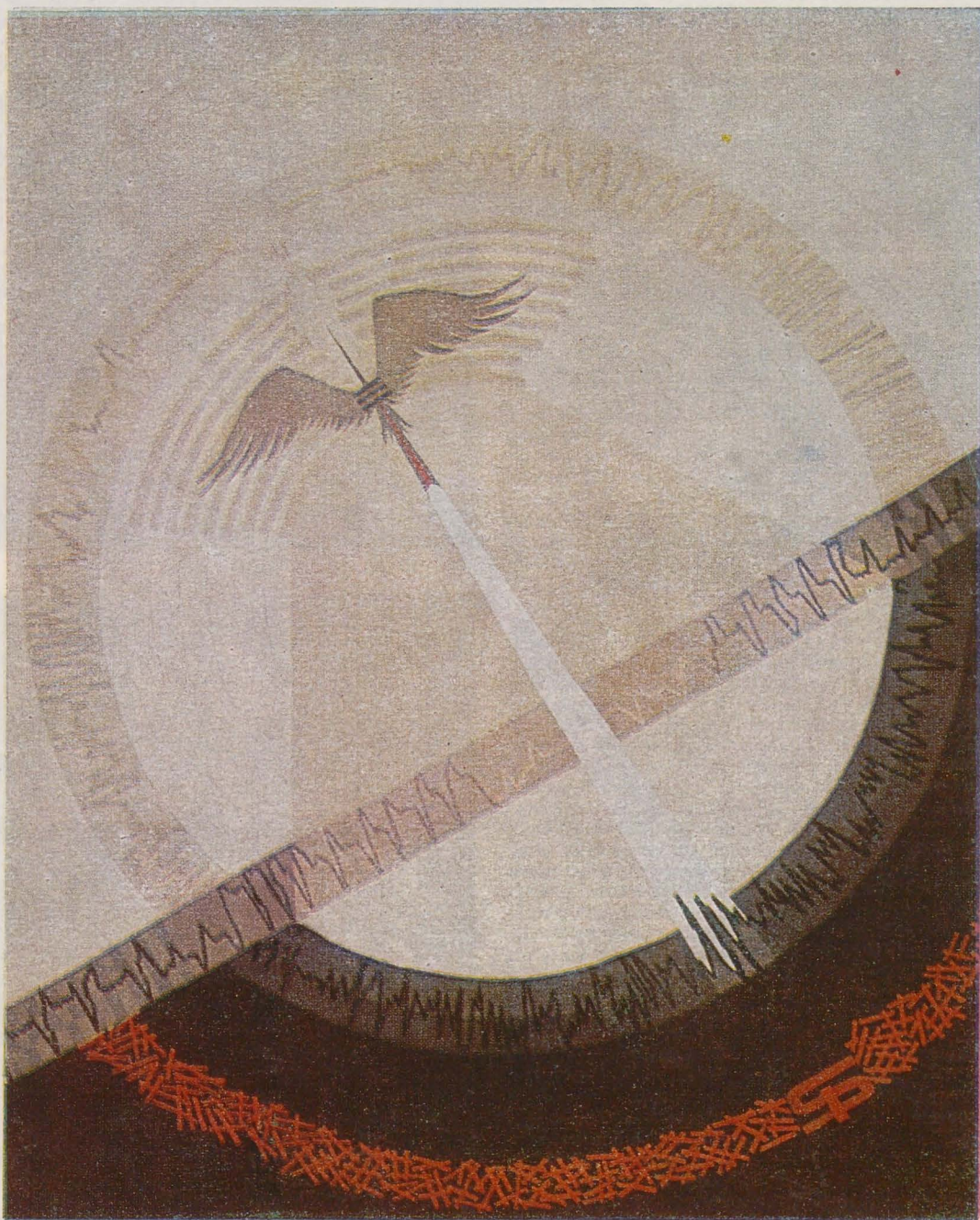


Autoportret la Afeliu (4x1,7 m)



mentația unei «acțiuni»; inventă arhitecturi derizorii pe care le populează cu păpuși aparținând unui alt autor (Adina Petrarian), într-o completă detașare față de orgoliul unicității. E o subtilă alternare a zonelor dense și a celor aerate, a registrului grav și a celui jucăuș, a patetismului și a răcelii. Șerbana Drăgoescu își repartizează «atacurile» și «pauzele» cu o știință polifonică. Mecanismele gândirii sale sînt deopotrivă muzicale și matematice — deci întotdeauna precise. Tapiseria «Eroul» sintetizează acest efort al simplității, care se naște din sine, printr-o impecabilă metodologie combinatorie.

Problematica esențială necesită însă un limbaj al simplității. Gravitarea complicată a jocului este sprijinită în acest sens de sobrietatea lapidară a culorii. Gamele Șerbanei Drăgoescu aspiră către acromie. Negrul și roșul stărilor esențiale sînt puse în dialog cu nuanțele griurilor și cu albul. Fotografia se inserează firesc acestui univers epurat, la fel tușul, hîrtia derulată printre obiecte. Un septentrion al ideilor este îmblînzit abia de căldura animală a materiei. Totul trăiește rigoarea tensionată, muchiile și oblicele, planurile luminii și ale întunericului dintr-un film mai vechi de Kurosawa.



Triunghiul echilateral A.B.C (3x4 m)

rintul formelor este *Timpul*. Măștile sale sînt uneori primitive: urme lăsate de planta piciorului și de mînă, într-un efort ascensional consumat biologic; alteori ele capătă complexități esoterice — cerul zodiacal al unei nașteri; aparțin unei grave memorii culturale și, deopotrivă, gratuității jocului. Omniprezent este însă *autoportretul*, ca exprimare personalizată a timpului și totodată ca siglă a unei necontenite încordări morale. Punctul nodal al acestei iconologii, «Autoportret la Afeliu» — friză cu (șapte) secvențe efigiale, suprapunînd dialectic elementele alfabetului cultural și grafeme-replică ale existențialului: autoportretul răsare din coaja unei statuare grecești; contururile mîinilor și ale tălpilor (aceleași care escaladau «treptele» altor lucrări) marchează mulaje binecunoscute oricărui student de belle-arte ce a trudit «după antic». Totul realizat în trompe l'oeil-ul tapiseriei parietale, ambiguizînd la maximum relația obiect-concept; totul, însă, de o limpezime matematică, asemenea unui mesaj cosmic, elaborat și lansat pentru uzul unor alte galaxii.

Pariul tehnic al expoziției e de fapt o pledoarie pentru transgresarea acestui prag al creației. Vechea polaritate între bi- și tri-dimensional, între parietal și sculptural e depășită prin șocuri deliberate, dar cu un rol structiv în ideologia ansamblului, nu numai în forma sa. Artista creează ambience din obiecte textile și desene; instalează discursuri coerente prin ready-made-uri mascate în lînă și foto-docu-

Izvor
Semne
Izvoralexandra
gheorghe

olga bușneag

Artista, care ocupă un loc « de o splendidă izolare » în ceramica noastră, ne oferă astăzi, prin obiectele de porțelan reunite în sălile galeriei « Simeza », o *invitație la reverie*. Sînt obiecte de privit și de ținut în mîna, obiecte de îndelungă contemplare și delectare.

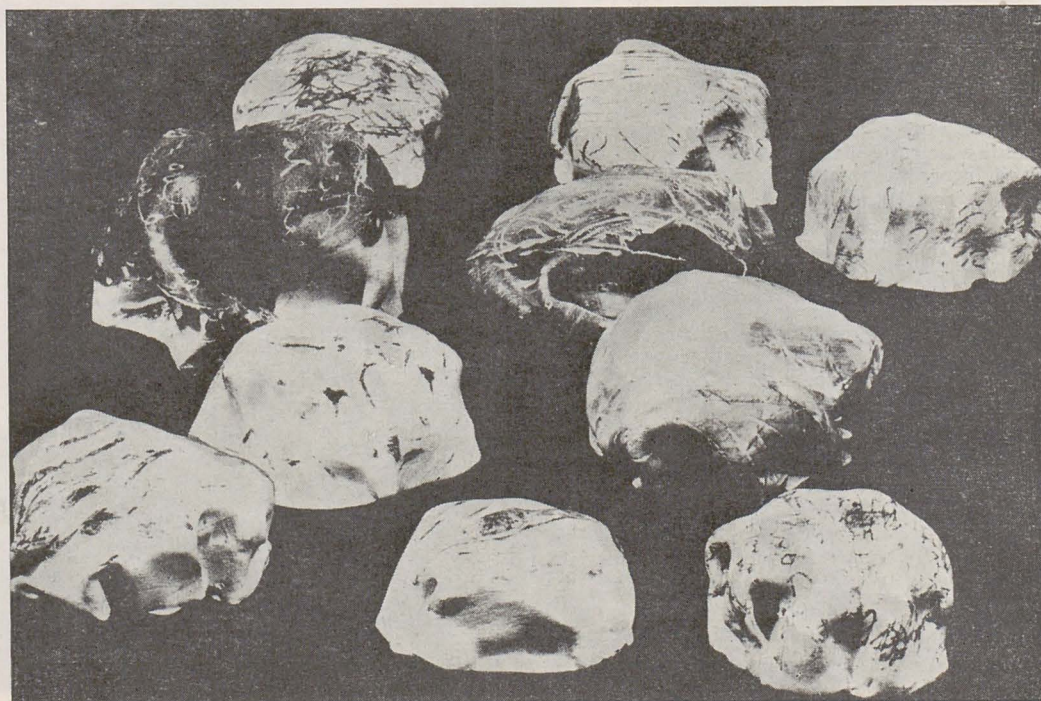
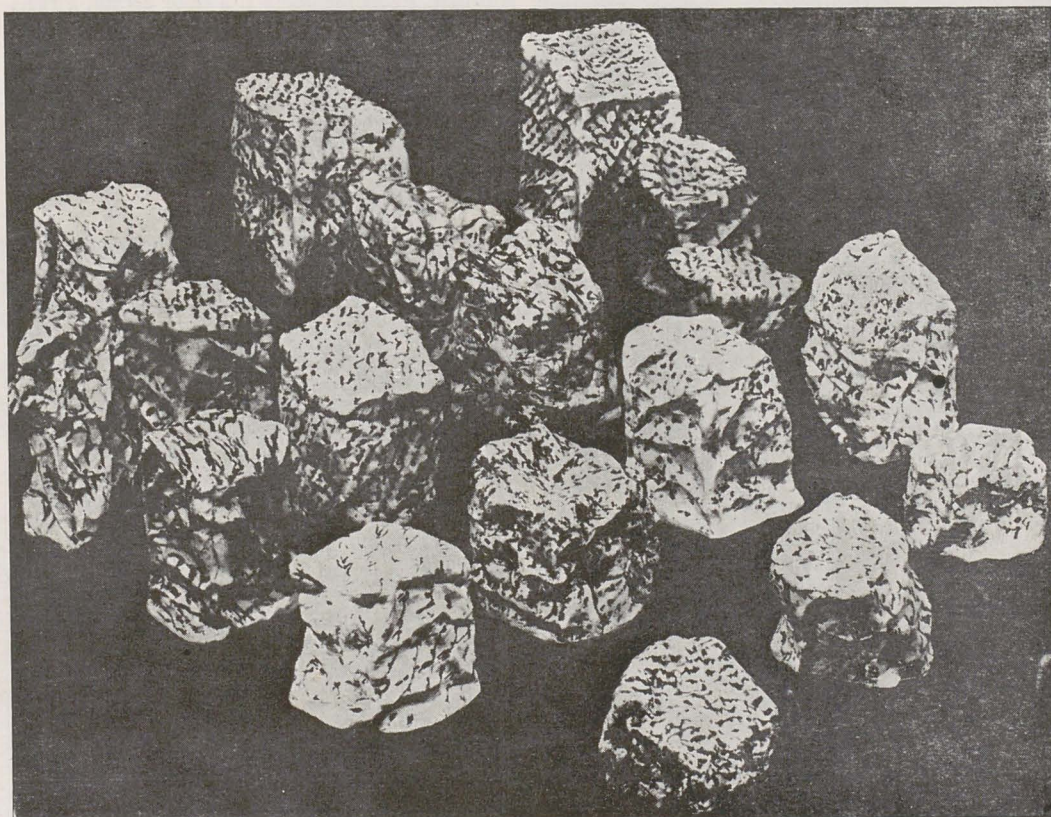
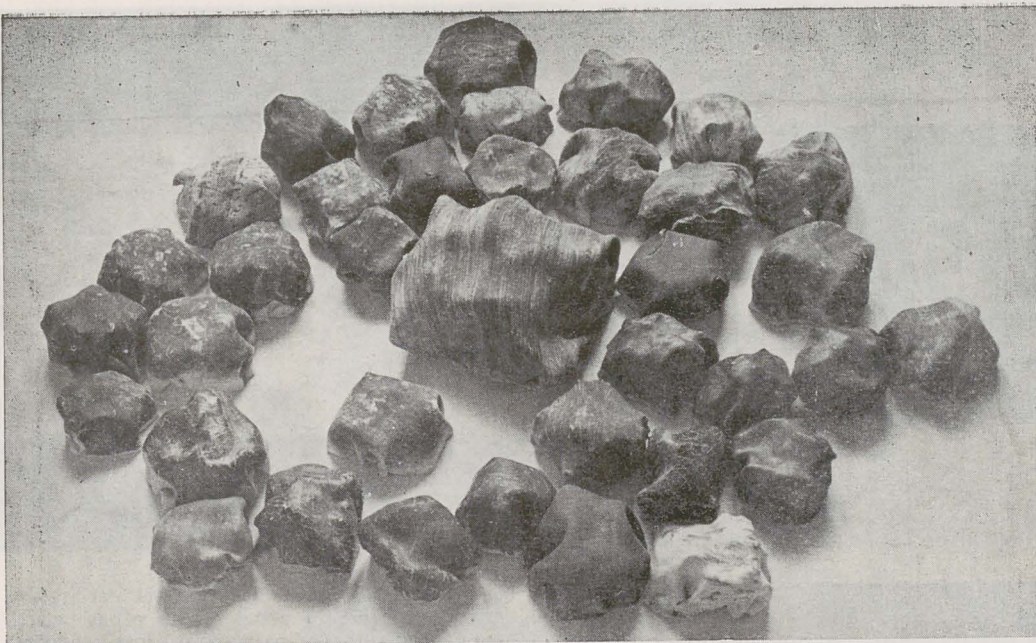
Astăzi, ca și ieri, descopăr cu uimire cît de mult seamănă făptura fragilă a artistei cu aceste miniaturile ceramice, cît de profund au ele înscrise trăsăturile interioare ale creatorului, cît de direct și de limpede se reflectă aici alcătuirea secretă a naturii sale, *acea alianță de rafinament și delicatețe, acea mireasmă sfoasă de floare de cîmp*.

Alexandra Gheorghe procedează ca un autor de haiku, compunînd, după « modelul lucrurilor înconjurătoare », structuri miniaturale pe care le asociază totdeauna în colectivități, în populații de forme. Un adevărat lanț de haiku-uri, căci mini-obiectele sale au concizia formală și densitatea semantică a acestor poeme scurte. Ciclurile intitulate *Brazde, Izvor, Anotimp, Semne, Melci, Sărbătoare, Daruri, Vestea, Ambient pentru masa de scris* (de notat vocația artistei pentru « ansambluri ») vădese un gust pentru insignifianta obiectelor din interior, dar mai ales pentru « naturalitatea » formelor. Natura trăiește în sufletul artistei ca « experiență-vie » a copilăriei petrecute la sat: « am deschis ochii între plante, livezi, păduri, la marginea unei gîrle pline de pietre » — își amintește Alexandra Gheorghe, copil solitar ce își inventa singur jocurile.

Artista reușește să dezvolte valori poetice fie prin procesul de regenerare a unor forme împrumutate din realitate, fie prin procesul de deturnare a obiectului de la rosturile lui utilitare, de la starea lui funcțională, pentru a-l face inutilizabil și a-i imprima un sens metaforic [ca urmare a unui asemenea tratament, banale pungii de hîrtie, « sine appetitu signifiandi », se convertesc în corole sensitive, intens evocatoare ale unor mișcări sufletești (v. *Daruri*).

Întrebărilor sîcîitoare și convenționale cu privire la « programul » urmărit, cred că Alexandra Gheorghe le-ar răspunde (parafrazînd vorbele unui mare poet) cam în felul următor: « Ceramica mea este în afară de orice intenție așa cum este. Aceasta fiindcă în general eu nu concep altfel de artă ». De la sine înțeles, punctul de pornire în « fabricarea » obiectului îl constituie investigarea atentă a vocației formale a porțelanului (medium preferențial), surprinderea momentului în care el răspunde cel mai bine impulsurilor lăuntrice. Ope-rînd cu mîna liberă, ghidată de un instinct infailibil, de un înnăscut simț de finețe și măsură care-i dictează *cînd și unde* să se oprească, artista construiește (apelînd la procedeele primare ale plierii, secționării, modelării și incizării) obiecte de un hedonism superior, în care se simte intensiv « urma » tandră a mîinii care visează. Semnele grafice și pelicula de culoare care acoperă uneori volumele aduc un spor de expresivitate, extinzînd sinestezia formelor.

Un principiu tutelar al acestei creații putînd a fi formulat prin dictonul « *non multa sed multum* », fiecare lucrare este confecționată cu o minuție supremă și o exemplară exigență. « Nimic banal, sec, făcut cu blîndă, ci dimpotrivă, o imagine riguros transpusă, ingeniozitate în construcție, poezie, finețe sufletească, rîvnă nobilă și seriozitate » — observa încă de la debutul său Petru Comarnescu, elogiînd-o.



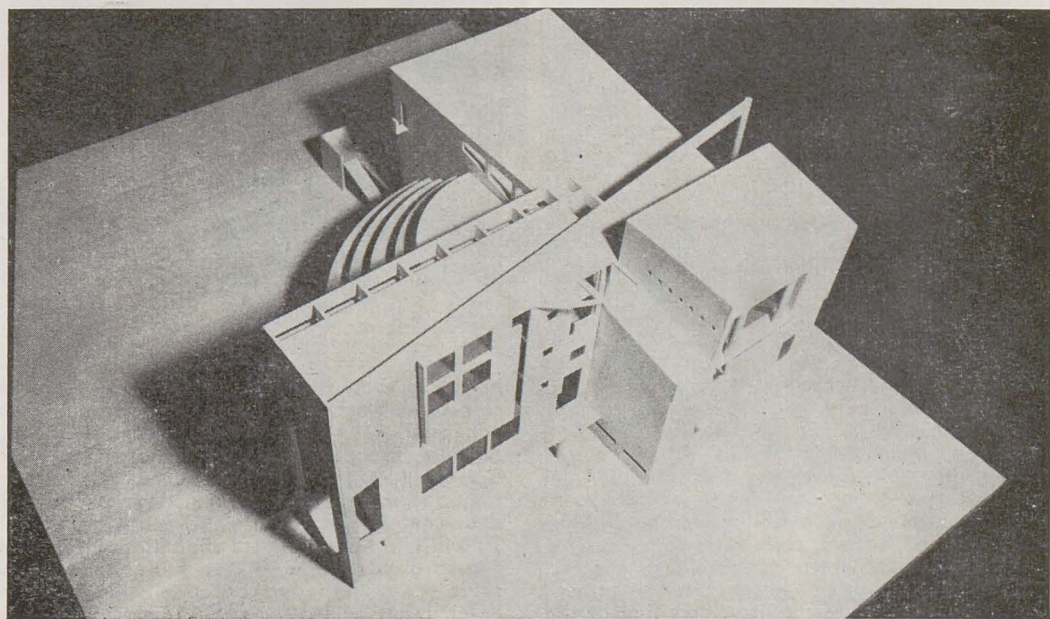
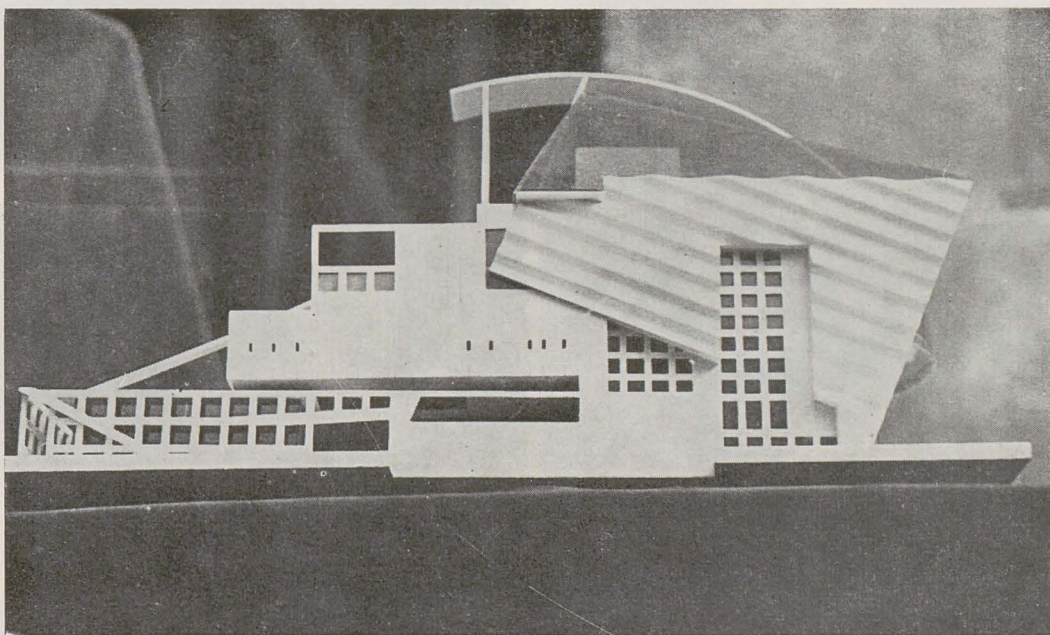
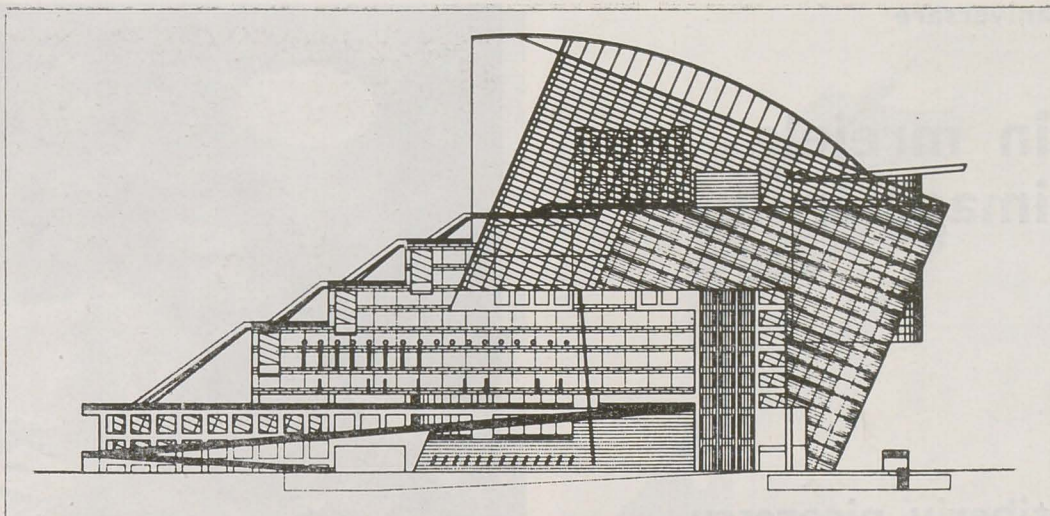
arhitectura ca temă plastică

mihai ispir

«Expresivitate și sens în lumea formelor spațiale», iată un titlu fericit pe afișul unei expoziții pe cât de incitante pe atât de inedite. Patru arhitecți și în același timp patru universitari, *Barbu Emil Popescu, Alexandru Andrieș, Sandu Viorel și Dorin Ștefan*, ne-au dezvăluit mai multe aspecte semnificative din «atelierul» lor de studiu în spațiul unei galerii (Căminul artei, parter). E, fără îndoială, încă o benefică deschidere reciprocă între creația plastică și creația de arhitectură de azi, o deschidere ce *recuperează*, am putea spune, simultan, firele mai multor tradiții mai vechi sau mai noi, între care ar fi de amintit de la început aceea autohtonă și destul de recentă, a colaborării pe simeză dintre plasticieni și arhitecți — mă gândesc la vremea când Ion Mincu își prezenta desenele alături de lucrări de pictură sau sculptură, sau când Petre Antonescu expunea la Tinerimea. Sigur că de data aceasta ne aflăm pe o altă *spirală* a colaborării dintre plastică și arhitectură, aceea statornicită durabil pe făgașul nu odată sinuos al aventurii artei moderne.

Pentru privitorul ambientului creat prin admirabilele eforturi conjugate ale celor patru arhitecți, asocierile și *corespondențele* au fost desigur mereu la îndemână. Unele au devenit explicite prin temă sau prin «citatele» introduse cu un gust «bine temperat», cum ar fi de pildă cele referitoare la Brâncuși. Și e simptomatică această referire la marele înțelept al sculpturii moderne, o referire intrată firesc în *dialog* cu cele prezente de asemenea la maestrul volumelor pure scăldate în lumină, la cel al cărui centenar a fost recent sărbătorit la Institutul de Arhitectură — Le Corbusier. A fost o *întâlnire simptomatică*, în sensul în care machetele și desenele, menite să le completeze ori să le explice în detaliu, au compus laolaltă un univers de forme în care obiectul, obiectul plastic, obiectul-sculptură, apoi sculptura propriu-zisă în varianta ei constructivă abstractizantă, în fine spațiul, ca element generator al formei și ca mediu dinamic unde aceasta se instalează devenind viabilă, și-au întrepătruns cu înlesnire sugestiile.

Sensibilitatea pentru geometrie, sau sensibilizarea geometriei prin atenția acordată dinamismului ei intern, ne-au dus cu gândul în urmă, la estetica constructivistă, tributară prin «*filtre*» succesive artei marelui «primitiv» al artei moderne de la Aix, la o estetică constructivă a obiectului, redus și el la structura sa internă, a obiectului cu funcții multiple, stadiu al unei evoluții ce începea cu pseudomachetele de arhitectură suprematiste ale lui Malevici, trecând prin «experimentele» productivistilor ori ale unor van Doesburg, Gerrit Rietveld, Laszlo Moholy-Nagy ș.a., experimenterii de machete ideale, menite sau nu a deveni construcții ale viitorului. Și nu trebuie uitată, în suita acestor rememorări evocate de expoziția de la Căminul Artei și debitoare aceleiași tradiții a de-solemnizării gestului artistic, a scoaterii artei din muzeu și a «coborârii» ei în zgomotele străzii, prezența complexă a unui Nicolas Schöffer în arta contemporană, *emblematică* deopotrivă pentru irepresibilă aspirație spre *sinteza artelor*, comună atîtor prestigioși creatori ai veacului nostru. O *aspirație spre sinteză* tipică, ne reamintim, și pentru experimentele de la Bauhaus, unde Gropius caută să extragă o estetică a arhitecturii moderne din estetica de avangardă a artelor plastice, înconjurându-se de plasticieni de prestigiu, tocmai spre edificarea mai profundă a piramidei vastului său



sistem de învățămînt, în vîrfurile căreia era înălțată arhitectura.

S-a vorbit mult, în legătură cu Bauhaus-ul și cu arhitectura modernă, despre realitate și utopie, se vorbește mult pe această temă chiar în anul în care ne aflăm, cînd Le Corbusier ar fi devenit centenar și cînd — prin coincidență sau nu — tema Marii Bienale artistice de la Sao Paolo e tocmai «Realitate versus Utopie». Că, în fapt, nu-i vorba de o *opoziție*, de un antagonism al celor doi termeni, ci de o întrepătrundere a lor, subtilă și eficientă, ne-au dovedit-o cu prisosință desenele și obiectele arhitecturale de la Căminul Artei, laolaltă *expresive și pline de sens*, îngemănînd tentația *purei vizualități*, a expresiei geometrice, cu năzuința recuperării în arhitectură a unui conținut *simbolic*, ce nu exclude, ci dimpotrivă stimulează

o componentă ironică, distilată de multiple referințe culturale. E o dovadă în plus că în arhitectura actuală dezbaterile de idei e vie și că în ambianța ei extremele se ating adesea, fapt cu nimic surprinzător dacă ne gândim că încă în anii '30 puristul extrem și inamicul absolut al ornamentului, care era Adolf Loss, propunea pentru clădirea ziarului Chicago Tribune un turn în formă de coloană dorică, un monument, deci, dedicat formei simbolice și care prevestea în chip tulburător postmodernismul. O inițiativă generoasă și o realizare expozițională plină de abnegație au prilejuit, la Căminul Artei, contactul nemijlocit — și întru totul benefic — cu unele din conceptele-cheie ale arhitecturii de azi, vizualizate în spiritul unui perfecționism autentic, lipsit de ostentația gratuității, cu eleganță firească și totodată cu o deplină probitate.

În mrejele imaginarului

tiberiu nicorescu

theodor redlow

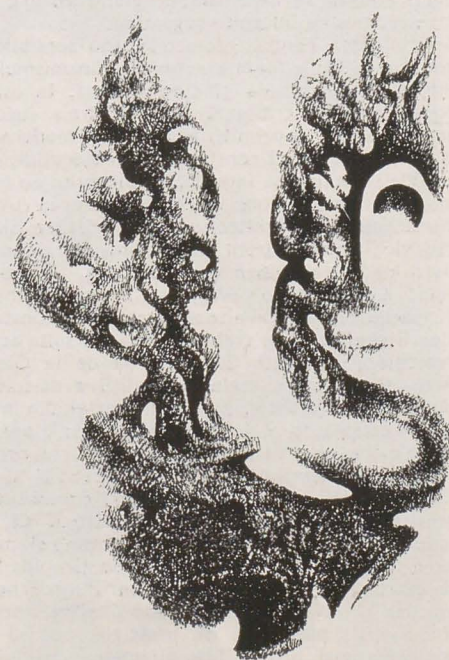


Dintr-un hățiș de curbe repezi, împăienjenite, cu trăsături agile și pete fluid întrețesute, grafica de șevalet a lui Tiberiu Nicorescu se configurează într-un tainic univers al fantasmelor. Chipuri evanescente, insesizabile cum sînt proiecțiile dorinței, tulburătoare precum duhul ce se învâlătuțește din vreun ulcior al celor o mie și una de nopți, bîntuie ambiantele turburi ale reveriei cu ochii deschiși, transpunîndu-și privitorii într-o stare de perplexitate. Hărțuit de ispite și nostalgii, ai întinde mîna, dar n-ai ce apuca; te-ai avînta, ascultînd de acel vino-ncoace al feminității aducătoare poate de pierzanie, dar te oprește ecranul alb al hîrtiei. Din ambiguitate rezultă puterea de vrajă a imaginilor și din subtile distorsiuni — fascinația lor jucăușă, voioasă uneori, adesea-ușor înfricoșătoare. Precum în vis, nesațul este fără leac, iar spăima își spulberă întruchipările în clipa cînd redevii treaz.

Pentru a realiza în imagine atîtea și atîtea întruchipări părelnice ale amăgirii, artistul și-a făurit un limbaj grafic de un rar egalat rafinement, de o virtuozitate neostentativă, care se manifestă parcă în joacă, dezinvolt și sprinten, în percutanța trăsăturilor și ropotul hașurilor, în capriciile tușelor și tentelor ce nu cunosc disciplina conturului, în delineeri discontinue și pasaje indistincte. Însăși această modalitate a desenării și a gravării este, dincolo de imagine, un instrument al ademenirii. La rîndul ei, imaginea divaghează prin tărîmuri

exotice și epoci revoluate, scoțînd la iveală apariții cochete din lumea teatrelor și a cabaretelor de odinioară, alături de sfîncși și păsări ale nopții, de fiare fabuloase și vegetații luxuriante. Lux, calm și voluptate, dar și regrete dureroase, nostalgii turburi și, uneori, doruri proaspete, prilejuite chiar și de confruntarea cu imaginile altora, atunci cînd Tiberiu Nicorescu își caută afinități cu Matisse, cu Picasso ori cu Douanier Rousseau, comentîndu-le opera și asumînd în cheie proprie chipurile create de ei. Deplasările de accent și inserțiile deviate, din aceste replici sau comentarii grafice, le fac pe deplin solidare și coerente înăuntrul unui univers imagistic dominat de acel tip de feminitate enigmatic seducătoare cu care artistul nostru cochetăază — mereu șăgalnic și totuși alarmat.

Cu prilejul unei expoziții de acum mai bine de douăzeci de ani, Eugen Schileru punea grafica lui Tiberiu Nicorescu sub semnul marasmului și al groazei: «În general — scria el în catalog — în aceste planșe defilează apariții de vis rău și bolgie dantescă». Criticul sesiza pe atunci o mare disponibilitate afectivă și de expresie grafică, lăudînd «capacitatea de a trece de la atrocitate la tandru, de la odă la blestem» și «forța unui desen cîr.d violent în vigoarea ductului său cînd aproape impalpabil ca un fum, ca o fantomă a unui trecut revolut». Această disponibilitate s-a amplificat de-a lungul anilor și, odată cu ea, însemnele malefice

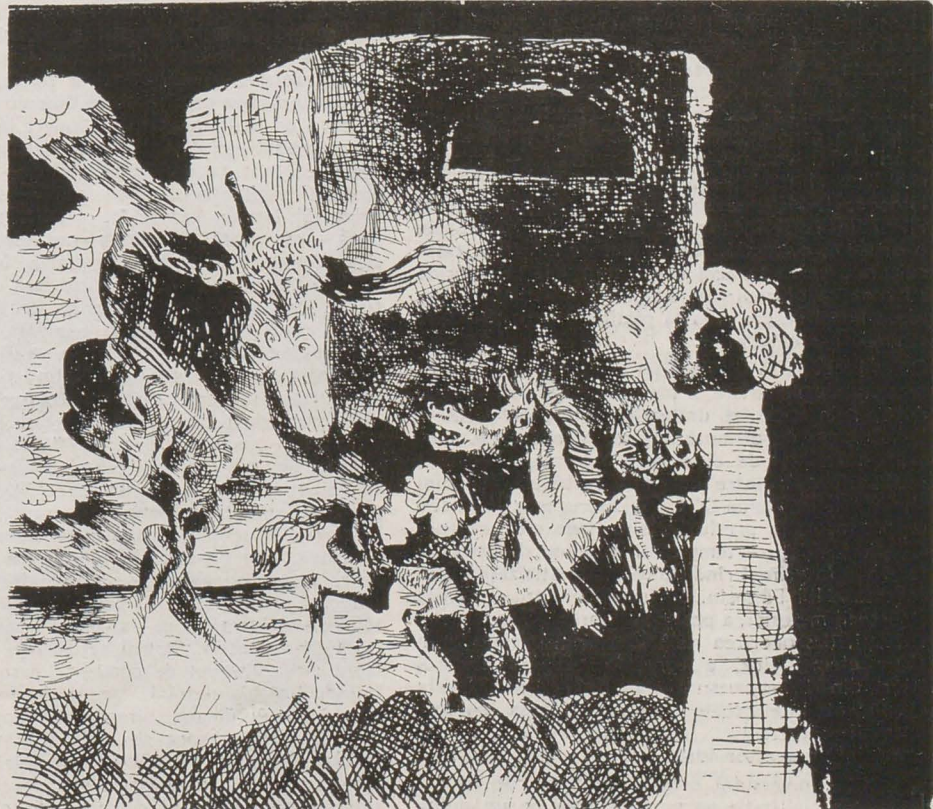




ale coșmarului sau ale spaimii conștient asumate — încifrate pe atunci de țesătura grafică într-un spirit minuțios, analitic — s-au absorbit într-o expresie mai complexă și, tocmai de aceea, mai intens fascinantă. Căci exhibarea a ceea ce este urât, rău, crud sau amar poate impresiona ca un șoc, dar niciodată ca o dulce vrajă. Și astfel, grafica lui Tiberiu Nicorescu a devenit în măsură să vehiculeze conotații cum sînt cele de vag, tulbure, mișcător, ceea ce înseamnă, fără a încălca de-a dreptul limita dintre genuri, și o picturalizare a expresiei grafice. Sau, altfel spus, o muzicalizare: desenatorul nu mai conturează figuri, ci face din imaginea sa un rezervor pentru murmur și foșnet. Ici și colo flutură plete de vrăjitoare sau de zîne, împodobite cu penaje, evantaie și frou-frou.

p. 24
Remember, 1979
Desen colorat, 1981
Mutter Courage, 1963
Iustrație la Bacovia (Regret)

p. 25
Promenada, gravură metal
Personaj, acuarelă, 1982
Sfinxul, 1980
Omagiu lui Pablo, gravură metal



«...haosul pur este cu desăvîrșire neinteresant»

alexandra titu

«...este mai ușor a fi satisfăcut de cuvinte și de idei decât a face ceva cu propriile mâini, cu propria durere, cu propria oboseală, în liniște și singurătate; este de asemenea mai comod a căuta în gândirea numită „pură” un refugiu, decât a lupta corp la corp împotriva greutateii și tenebrei materiei»¹. Ca și alchimistii, operînd asupra — și prin intermediu — materiei, pentru a atinge prefacerile spiritului, și artiștii se numără printre aceia care, «în liniște și singurătate», luptă cu tenebrele și poate, mai ales, cu splendoarea, cu seducția materiei, cu opacitatea și duritatea ei, dar și cu anihilanta ei complicitate. Materia care «s-a relevat la fel de bogată — dacă nu și mai bogată — în posibilități decât spiritul. Ea închide o energie incalculabilă, este susceptibilă de transformări infinite, resursele sale sînt nebănuite»².

Între artist și acest prim nivel al lumii, propus de materie, cu nesfîrșitele sale posibilități de a lua o înfățișare sau alta, de a suporta și de a uita forma, se angajează permanent relații care tind fie la disciplinarea «monstrului cu o mie de chipuri» și a artistului deopotrivă, fie la cufundarea în fascinația pe care o propune senzoriului abordarea realității prin concretul său savuros. Sfîrșitul secolului trecut a trăit intens jubilația senzației și multe dintre curentele secolului XX au prelungit o atitudine al cărei rezultat este o artă ce include plăcerea, care își propune ca scop frumosul și care urmărește integrarea omului în univers. Proust ne redă în proza sa, căreia nu îi scapă nimic din experiențele intelectuale ale epocii, tocmai căutarea acestei stări. Plecînd de la culoarea unui desert cu căpșuni, un personaj (pictor) propune «să se destupe cîteva sticle de Château-Margaux, de Château-Lafitte și de Porto... veți umple toate paharele, veți pune să se aducă niște piersici minunate, niște piersici mari roșii! Acolo, în fața soarelui ce apune, ar fi luxuriant ca un Veronese...»³ În același context, urmează descrierea unui tablou: «...niște trandafiri mari, minunați, de Elstir, dar al căror roșu aprins, onctuos, și alb ca de frișcă bătută se desprindeau cu un relief oarecum prea smîntînos pe jardiniere pe care erau așezați (...). Cită vigoare! Te-ar amuza să-i pipăi!»⁴ Culoarea, opulența pastei, vigoarea gestului converg spre a reconstitui o realitate ce se adresează unui complex senzorial și afectiv, realizînd pentru o clipă — pentru o generație ce nu trăise încă șocul modificării definitive a unui model de univers — precarul echilibru al unei viziuni unitare asupra lumii. O lume ce îi includea firesc și necesar pe oameni. Piersicile roșii în fața crepusculului reconstituie o situație culturală. Un Veronese... Realitatea culturală părea în acel moment fericit să coincidă cu ceea ce obișnuim să numim realitatea... Or, ideea însăși despre această realitate urma să sufere schimbări esențiale.

De la jubilația în fața realității, a senzualității ipostazelor sale materiale, a plenitudinii clipei, drumul duce, prin ipostaze dramatice sau doar printr-o lucidă luare de distanță față de «realitate», spre acea «tendință de distrugere a formei»⁵ care a constituit una dintre cele mai dezbătute atitudini ale artei secolului XX. «Distrugerea formei» se produce sub presiunile simultane ale unei noi conștiințe spațio-temporale, propuse de astronomie, dar în primul rînd de teoria relativității generalizate a lui Einstein, ale unei noi viziuni asupra structurii materiei, a proprietăților ei. Teoria relativității, descoperirea radioactivității, a transmutațiilor elementelor, a comportamentului particulelor din infrastructura materiei — toate aceste evenimente intelectuale au pulverizat însăși coerența imaginii universului, iar artiștii nu pot ignora consecințele acestor idei.

Coerența universului este o problemă de formă. În fiecare civilizație se practică ceea ce am putea

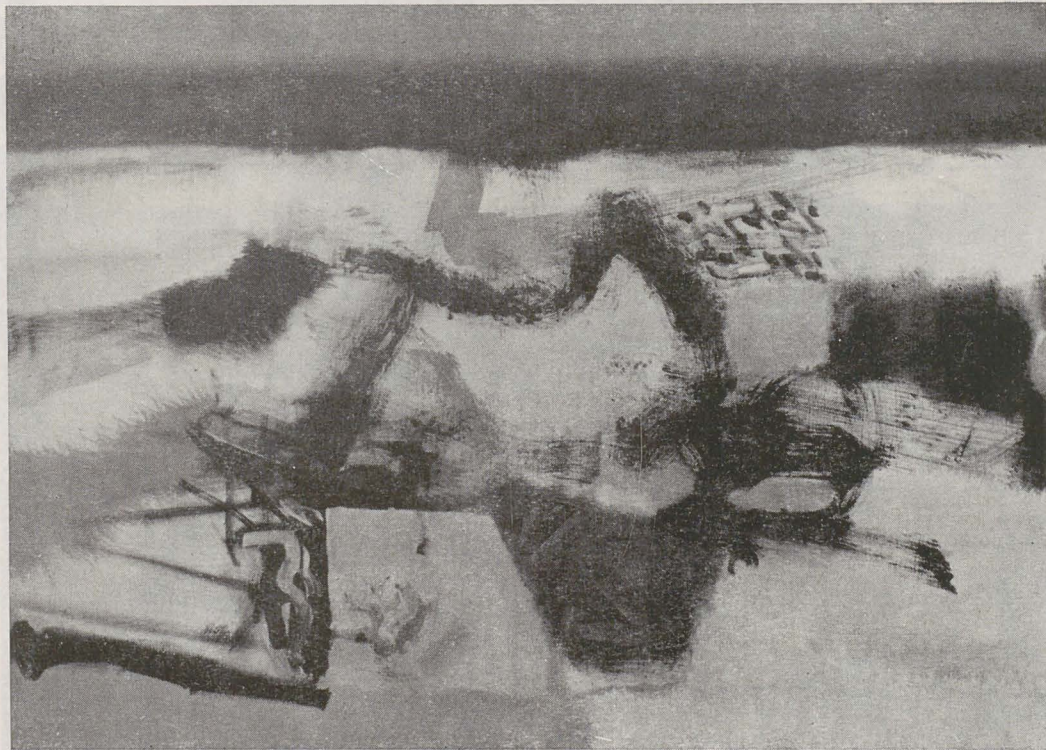
numi un «consens» asupra formei celei mai adecvate sub care infinitul — a cărui expresie este universul — să poată deveni suportabil și practicabil. Acest consens stă la baza unei serii de modele teoretice și practice, de limbaje — este modul de omogenizare al unei societăți. Fiecare sistem de convenții produce forme... Fiecare civilizație elaborează o realitate... Dar, dincolo de formele valabile, la un moment dat pulsează o realitate mai «reală» decât cea propusă de convenții. Iar grila de forme care, pentru majoritatea membrilor colectivității, constituie garanția «stabilității» universului, pentru creator, fie că este omul de știință, fie că este artistul — apare în nuditatea funcționalității sale. Apare, mai ales, ca o aparență ce maschează realitatea. Tendința de a străbate «dincolo de formă» se dovedește deci legitimă. Ea exprimă, desigur, îndoială, un sentiment de criză. Dar nu ne aflăm în fața unei crize a artei, ci a unei crize ce atinge domeniul mult mai vast și care deschide drumul altor «forme».

De aceea, în multe cazuri, artistul își asumă experi-

ențe realității ca pe o intensă angajare personală. Solitar în lupta cu «tenebrele», solitar în jubilația sa în fața unei realități ce-l umple de încîntare, el realizează o armonie instantanee sau o cufundare tragică în lume, la fel de intens «individuală». Mai curînd decât în povestirea minuțioasă a reveriilor sale (ca în cazul curentelor derivate din sistemul teoretic al lui Freud și Jung), revelatoare pentru tentativa de străbatere dincolo de un model «uzat» de realitate, printr-o cale a intuiției, printr-o stare *subiectivă*, ni se par modalitățile expresioniste. Ele pot avea o tentă tragică — nuanțată de filosofia existențialistă, de pildă — sau o tentă lirică. Și într-un caz și în celălalt, gestul, tensiunea — sau doar libertatea — mișcării ce atinge pînza (cu care e modelată materia, în cazul unor obiecte tridimensionale) exprimă participarea, emoția și, mai ales, desolidarizarea de formă. Chiar atunci cînd nu pulverizează complet forma, chiar atunci cînd «imită» obiectele realității, menținînd parțial canoanele spațiale tradiționale, tușele comportă o mișcare ce nu mai transcrie *ideea* mișcării, conceptul teoretic de mișcare (așa cum se întîmplă în cazul unor direcții raționaliste, derivate din cubism, din constructivism, în diversele forme ale cinetismului ultimelor decenii). Dinamismul gestului, antrenînd materia picturală, instaurează în cîmpul imaginii o anumită tensiune, o vibrație continuă. Energia-materie și energia umană converg, pentru a realiza o situație afectivă, în care obiectul poate fi sau nu prezent. Conturul obiectelor poate funcționa ca o aluzie la o realitate meru luată în dezbateri. Pot fi actualizate evenimente, fapte din continuul de convenții naturale și reale în cadrul căruia existăm, dar ele sînt înglobate unui flux cromatic dinamic, impetuos, supus unor legi diferite. O asemenea situație întîlnim în pînzele lui Rauschenberg, de pildă, unde colajul de «evenimente» cotidiene dispăre sub pensulația largă, sub stropii liberi de culoare, ale cărei armonii

sînt tonice, intens luminoase. Atunci cînd «figura» dispăre cu totul, situația nu se schimbă fundamental. Elementul de *pasivitate*, pe care Edward Lucie-Smith⁶ îl găsește comun picturii gestuale și dicteului automat teoretizat de Breton, nu exclude intensitatea participării. Este tipul de «intrare în comunicare» cu lumea similar incantației magice a tehnicilor intrării în transă — stare în care artistul devine receptaculul mesajelor și forțelor cosmice ce se exprimă prin el. Pictura lui Pollock comunică cu dansul, practică același tip de extaz. Esența acestei picturi este momentul impactului dintre culoare și pînză, acea fracțiune de secundă în care gestul imprimă un traseu. «Compresivile» lui César aparțin aceleiași atitudini. Impactul — tragic — este cel al unei coliziuni cu efecte distructive. O «forță» exterioară sau tensiunea creatoare a artistului dictează accidentul. Efectul este pictural...

La fel cum Klein folosește ca instrument corpul uman, aceste energii folosesc ele artistul... Oamenii, care au inventat muzeul și arheologia și care caută



ION SĂLIȘTEANU: Lungul 14cm

cu aparatul cea mai sofisticată mesajul altor lumi, captează prin intermediul artistului aceste ecouri — ale unei alte realități. Nu insistăm asupra întregii anverguri a mișcărilor ce tind spre pulverizarea formei, nici a celor care, păstrînd în subtext forma, și încă mai mult, «figura», tranșează — prin violența tușei, prin regimul materiei cromatice — în favoarea subiectivității, raportul subiect-obiect. Ne concentrăm interesul asupra semnării unor astfel de atitudini în pictura contemporană românească. Că un asemenea filon se făcea resimțit încă în perioada interbelică o argumentează cu prisosință arta lui Gheorghe Petrașcu, a lui Hans Mattis — Teutsch, a lui Ion Ţuculescu. Există o propensiune spre prasta bogată, concretă, spre gesticulația amplă, spre compoziții dinamice. În același moment în care, prin Brâncuși, se manifesta o vocație «clasică», o mare parte a artei românești se revendica de la un filon romantic. Arta postbelică a dezvoltat aceste tendințe ale unui lirism de factură discret romantică și a înregistrat fenomene de sincronizare la curentele europene. Cel mai puțin persistente s-au dovedit, în spațiul cultural românesc, tendințele informalității «pure»⁷, ale gestualismului ce anulează orice relație cu convențiile spațiale și figurative tradiționale. Dacă au existat etape de acest fel în creația unor artiști, ele s-au consumat ca experiențe într-o perspectivă ce viza alt tip de configurare. Regăsim, în reticența față de abandonarea în totală subiectivitate, o coordonată specifică. Practica îndelungată a unei arte care viza limbajul colectiv și asceza prin formă (ne referim la tradiția bizantină) a lăsat probabil o amprentă puternică în structura culturii noastre. Pe de altă parte, s-au încercat și alte modalități de a explica repulsia față de radicalism, nevoia de echilibru, de măsură, de relație armonică cu lumea. Filosofia lui Lucian Blaga este tocmai o tentativă de a explica specificitatea unei astfel de spiritualități. În cea mai mare măsură, pictura de

factură « barocă », în care se fac simțite cu intensitate implicarea subiectivă și impetuozitatea mișcării, păstrează suportul formei — chiar dacă uneori doar ca o aluzie sau doar ca un subtext compozițional, îngropat sub impulsul mișcării. În perioada interbelică, amintim pictura lui Hans Mattis-Teutsch, care a practicat dinamica gestului — mai cu seamă în ciclurile de « Flori sufletești » — și un tip muzical de armonie cromatică. Un alt artist, în pictura căruia, la un moment dat, suportul figurativ-simbolic cedează în favoarea unei expresii preponderent cromatice, este Ion Tuculescu. « Starea psihică » tinde să pulverizeze fragila structură rațională. Materia devine abundentă, păstoasă, marcată de amprenta mișcării ce o « depune » pe pânză.

În cazul majorității artiștilor români ne aflăm în prezența unor lirici, la care « elementul dinamic inseparabil de excitația senzorială »⁷ implică doar o reflectare intens particularizată în lume. Reflectare resimțită ca fraternizare, ca stare de armonie — sau ca păcat. De aici nuanțele ce îi separă pe artiștii « subiectivității ». Suspiciunea față de splendoarea materiei tulbură senzualitatea picturii lui Gheorghe Petrașcu. Tristețea sa masivă dă un sens adânc peisajelor, nudurilor și chiar compozițiilor sale cu obiecte, în care, dincolo de opulență și strălucirea lumii, se presimte moartea... În creația lui Alexandru Ciucurencu, dimpotrivă, strălucirea vieții nu este tulburată de nimic. El sintetizează forma, fără a-i pierde însă niciodată cu desăvârșire suportul, și operează cu mari zone de culoare, a căror aparentă unitate este doar efectul unei acumulări de asperități ce antrenează lumina, puncte de intensități tonale delicate diferite, juxtapuneri ale unor gesturi cu tensiune diferită. Și iarăși, un altul este sentimentul trăirii intense, nervoase, « mondene » a naturii la Paul Miracovici, acest citadin al cărui desen rapid, sincopat, antrenează culoarea într-o descriere savuroasă a realității.

La artiștii contemporani, a căror artă caracterizează ultimele decenii, este important să avem în vedere aportul inevitabil adus de experiența — chiar tranzitorie — a etapelor abstracte, în care pictura pură se are tocmai pe sine ca subiect. Reprezentativ pentru liricii ultimelor decenii ni se pare Ion Sălișteanu. Raportul între figură și masa cromatică este variabil. Uneori dominantă este problema materiei în mișcare, antrenată de mari gesturi (totuși nu fără o anumită ordine a traiectelor orizontal-vertical), din care se desprinde figura. Alteori — și atunci gestul este încă mai liber — culoarea, urmînd în parte sugestia desenului, în parte gestul liber și energic al pensulei, se așterne peste forma unei naturi moarte sau a unui peisaj... Un alt liric, angajînd un dialog intens personal cu natura, este Constantin



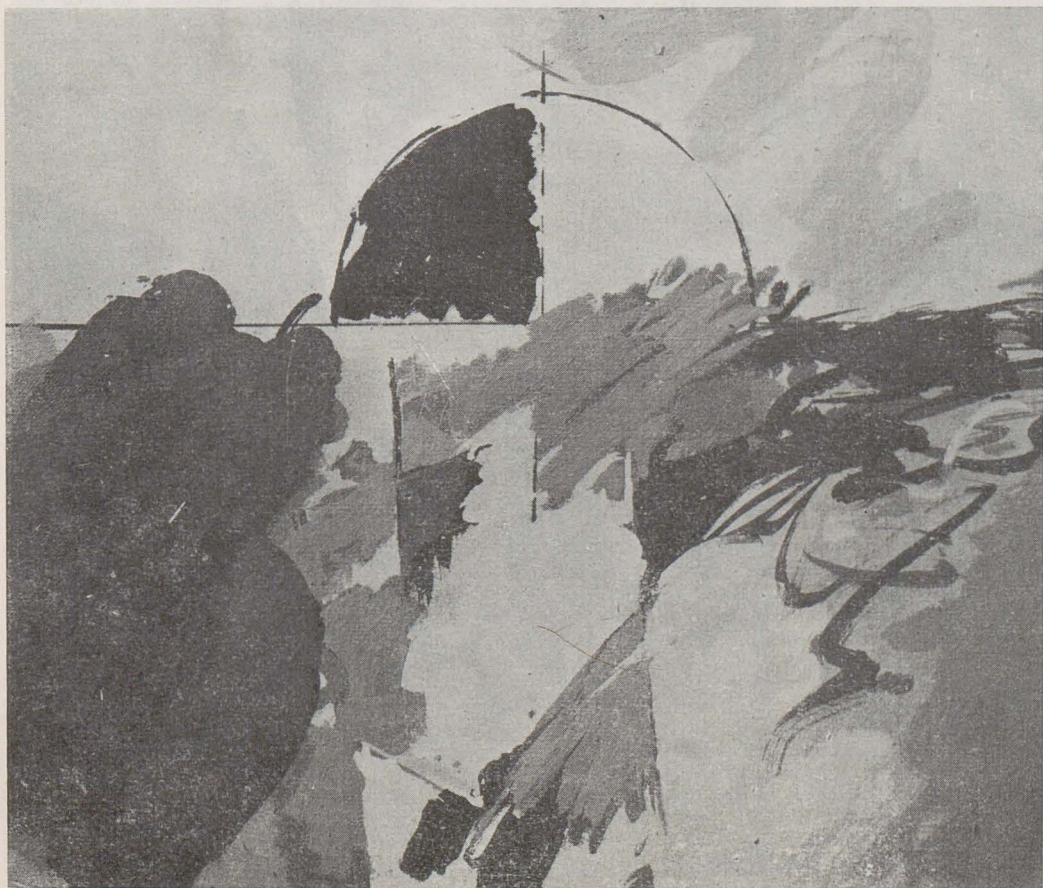
NECULAI PĂDURARU: Prinderea Centaurului

Baciu. În picturile sale (tempera, acuarelă) aluzia figurativă este realizată dintr-o tușă fugară, cu aparența unei totale libertăți — dar în fond de o extremă precizie și economie. Funcționează aici o relație îndelung exersată între punctul-tușă (sau linia-tușă) și spațiu, relație din care se naște, ca un miracol, figura. Desenul rămîne în cazul său la nivelul mental, dirijînd gestul. Nici Sălișteanu, nici Baciu nu aparțin temperamentelor dramatice care practică expresionismul. Gestul este dirijat de nevoia unei imagini picturale. Iar imaginea picturală exprimă concepția despre o lume în care forma este — cel puțin ca durată — un accident în fluxul infinit al splendidei materii... Nici Ion Stendl nu este un expresionist. Și el încearcă să dea unitate unei lumi în care formele apar și dispar. Însă, în cazul său, dinamica afectivă nu se dovedește suficientă. Nu ajunge să « fixeze » clipele care cuprind în ea universul. El are nostalgia acută a fiecărei « forme » pierdute, pe care, cu pasiune de arheolog, o caută, o reconstituie — pentru a o pune însă în context cu alte forme, aparținînd altor nivele temporale. Abia pe urmă lasă să curgă peste ele agitația unei materii cromatice transparente, antrenată de spontaneitatea pensulației. Apropiat de Rauschenberg, care integrează afectiv faptul cotidian, dînd coerență unei lumi pulverizate de accidente, Stendl vizează unitatea, dar la un nivel diacronic. Evident, în acest spațiu debordînd de istorie, trecutul este o coordonată inevitabilă. Din conflictul între un trecut — de astă dată ce refuză istoria, devenirea (trecutul lumii rurale) — și propria sa istorie și devenire, ia

naștere pictura intens expresivă (caracterizată uneori ca expresionistă) a lui Ilie Boca. Și în cazul său, suportul figurativ este dens, divers, mobil. O complexitate de forme (ele însele făcînd dovada unui mod personal de a reconstitui lumea) alcătuieste un prim nivel al imagini. Peste ele culoarea, așternută din abundență, excitată, pusă în zone transparente, ștearsă din nou, niciodată « definitivă », mereu sensibilă la timp, în așteptarea transformării — restituie sau obținează evenimente, obiecte, chipuri...

Să ne oprim acum și la cîțiva artiști care se revindică în mod explicit de la expresionism, pentru care de-formarea este efectul unei imperioase tensiuni, al unei vitalități neliniștite. Să ne amintim expoziția de la galeria « Amfora », de la începutul anilor '70, a sculptorului Constantin Popovici, care propunea atunci un ciclu de grafică, o suită de imagini în care exercițiul gestual pur decurgea din efortul de a intui, de a realiza instantaneu o stare de comunicare cu misterul lumii; o încercare de a capta adevărul prin incantația gestului. Aceste « desene » ne explică mult din temperamentul lui Popovici, în sculptura căruia răzbat mereu subiectivismul, nota expresionistă, dincolo de orice exigență și rigoare formală. Neculai Păduraru, el însuși afirmat ca sculptor (cu un tip de sculptură ce integrează adevăratele valori picturale), apelează, pentru a se exprima pe deplin, la mijloacele culorii și la convenția suprafeței (pe care convenție o anulează, firește). Inventivitatea sa în domeniul formei și mai ales libertatea cu care se mișcă într-o zonă extrem de permeabilă între real, verosimil și fantastic (un fantastic de sorginte culturală) sînt dublate de forța exploziei cromatice; explozie, fiindcă dinamica materiei cromatice, ca și a desenului, este centrifugă. Personajele sînt străbătute, mîinate, « trăite » de un flux energetic (al destinului, al istoriei) ce le face să strălucescă, le dă un sens, le distruge și le redă neantului. La extrema consecință a tendinței spre gestul desprins de suportul figurii se situează pictura lui Corneliu Vasilescu. Spații giratorii sînt definite cromatic, prin mișcarea ce antrenează materia picturală; mișcare multiplă — a unor largi pensulații, a stropilor pulverizați pe pânză, a scurgerilor la care forța gravitațională obligă substanța aproape lichidă. În această materie-mișcare, nostalgia formei face să apară ici-colo un semn, aluzia la geometrie, la coerența unei scrieri.

Să menționăm și că au existat etape în creația unor artiști, astăzi preocupați de alte probleme, în care ei au practicat libertatea gestului și pulverizarea formei. Artiști cum ar fi Romul Nuțiu, Sorin Dumitrescu (în seria sa de portrete de acum aproape un deceniu), Marin Gherasim, în etapa premergătoare « Orașului »... Exemplele se pot, desigur, înmulți... Am încercat să punem în lumină motivațiile unei atitudini care a acoperit cîteva dintre cele mai fertile decenii ale secolului XX și care persistă, chiar dacă subsumat căutării unei noi « forme ». Am încercat să demonstrăm că, departe de a fi un joc gratuit, o chestiune de « efect » pur, pulverizarea formei este, în primul rînd, o chestiune de conținut, consecința unei atitudini teoretice. În toate domeniile, secolul XX s-a angajat într-o luptă pentru supunerea, pentru descifrarea enigmei materiei — fie că sîntem în domeniul fizicii atomice, al chimiei, al biologiei sau al artei... Omului « i-a fost dăruit obstacolul materiei »⁸... Alături de ceilalți creatori ai secolului, artistul încearcă să pătrundă dincolo de acest obstacol, în speranța unei forme adevărate, căci, cum spune Heisenberg, «... haosul pur este cu desăvârșire neinteresant... »⁹



CORNELIU VASILESCU: Arc festiv

¹ L. Pauwels, J. Bergier, *Le matin des magiciens*, Paris, 1976, p. 182.

² idem, p. 172.

³ Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, B. p. t., vol. 546, București 1970, pp. 122—126.

⁴ W. Heisenberg, *Pași peste granițe*, București, 1977, p. 277.

⁵ Edward Lucie-Smith — *Mouvements in arts since 1945*, Londra, p. 34.

⁷ Marcel Wähl, *Création picturale et ordre cérébrale*, Paris, 1967, p. 192. « Evoluția picturii moderne se va releva mereu dominată de elementul dinamic, inseparabil de excitația senzorială individuală, care contribuie la formarea conceptului fiecărui artist, în timp ce stabilitatea dominantă a geometricului traducea un concept mai general și, în parte, prestabilit ».

⁸ L. Pauwels, J. Bergier, op. cit., p. 76

⁹ W. Heisenberg, *Pași peste granițe*, op. cit., p. 278.

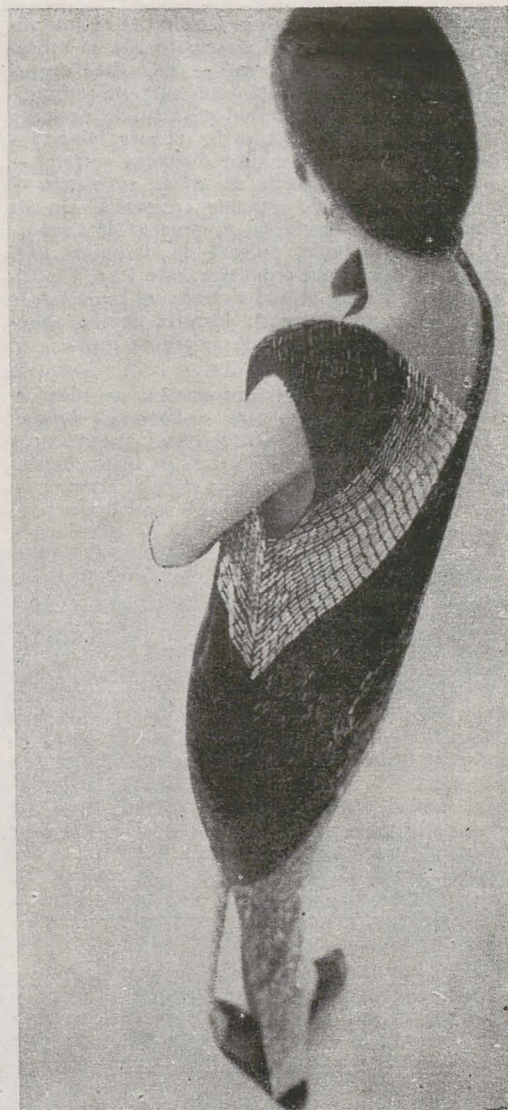
moda și modul

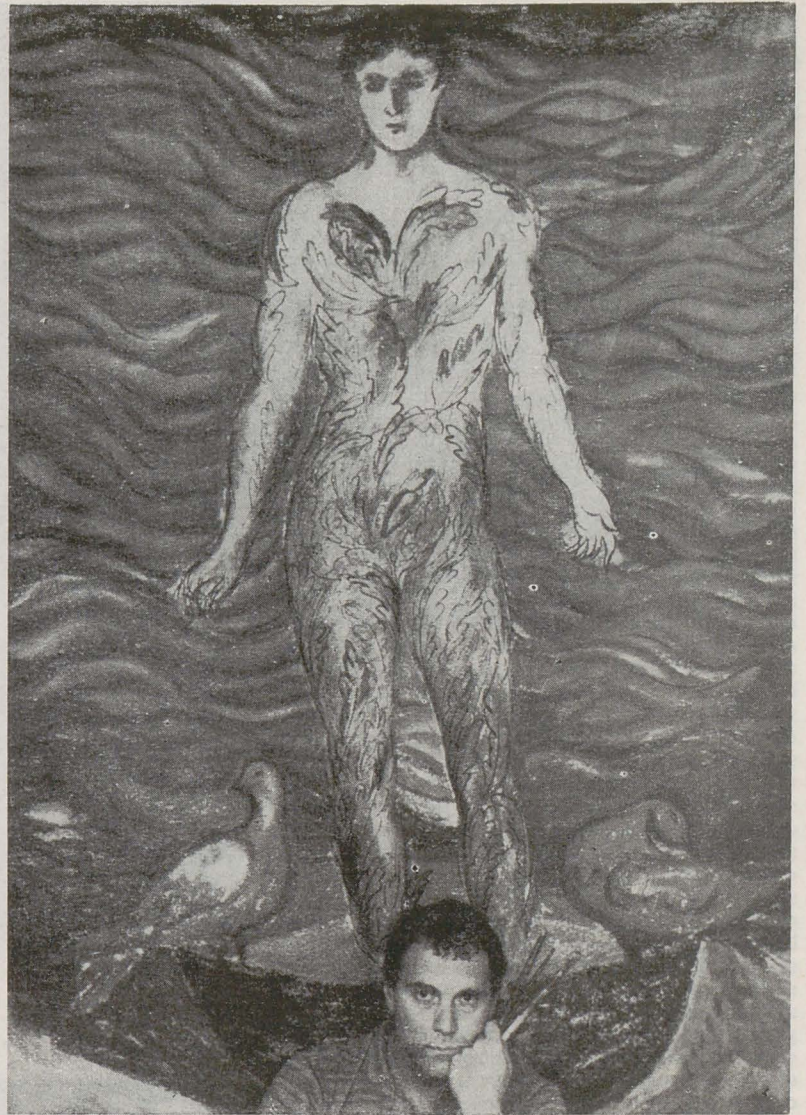
raluca radian

Orice modă este așa cum orice femeie este o Ană în zidul altei mînăstiri. Moda este modul cum se poartă ce s-a mai purtat. Oricum, a fi la modă înseamnă a ști ce au îmbrăcat mama și bunica, a întui ce se va purta mîine și mai puțin, poate, a ști cu mare precizie ce îmbracă lumea pe un anume meridian, la această oră. Important e să observi ce s-a purtat anul trecut: «Un an de molii și de dolii / Mai multe dolii decît molii / Și-un an umplut de pete-n soare / Și-un an cînd trage sarea apă / Cum ar veni de pete-n sare / Un an de cine poate scapă» / (Marin Sorescu)

Un an al negrului preponderent în vestimentație, în accesorii, acel negru pur, auster, morbid, elegant, distant, călugăresc, neprihănit sau văduvesc. Văduvia, înainte de a deveni o instituție, este un gen: genul văduvit al avangărzii vechi și al celei mai recente, a anilor 1920 și 1960, amestecat într-un creuzet, la Paris, la Londra, Milano sau oriunde este un amestec ciudat de am mai văzut și am uitat de cînd n-am mai văzut așa ceva. Concomitent (sau aproape) stilul «scrinul negru», stilul alb-negru și chiar parțial-color se poate vedea oricînd pe stradă, la instituțiile de cazare și agrement, la teatru, la grădină și în general la toate manifestările de bucurie ale populației. Aici sau aiurea, desenele negre mari, mai mult frunzale decît florale, se decupează net pe fondul alb al pînzei de in sau de mătase, desenînd o junglă imaginară pe pieptul și pulpele purtătoarelor; din contră, desenele suprematiste, amintind de Kandinsky și Malevici, jucînd feste simetriei și buneii cuviințe a imprimeului, se dedau la un joc ambiguu formă-fond, fără formă, fără fond.

Dar acum? În modă ca și în literatură nu se mai poartă și nu se mai poate «contesa a ieșit la ora 5»; ori a ieșit la 5 fără un sfert, ori la ora 6, ori n-a ieșit pentru că a făcut baie, ori nu e contesă, ori a ieșit altcineva și nu ne mai interesează problema; deci: ori se poartă foarte scurt ca în 1960 (mini: minijupă, minicar, minimalism), ori se poartă ca în 1930 (maxi, maxime și maximal), ori facem nudism în pielea noastră personală, ori purtăm un costum





de baie din piele de șarpe sau imitație, întreg în față, decolat pe coapse pînă-n talie, decupat în spate pînă unde cred unii că nu se mai poate, ori ne travestim în Fata Morgana, ori traversăm bulevardul iluziilor pierdute. *Ce femei se poartă și nu ce poartă femeile...*

M. Kogălniceanu opta: «Femeia înseamnă o ființă gîngășă, slabă, drăgălașă, furioasă, făcută din flori, din armonie și din razele curcubeului, caprițioasă, ră cîteodată, bună mai multe ori, o ființă făcută pentru amor, menită a pune în lanțuri pe eroii cei mai neînduplecați, pentru care un zîmbet te face de-ți vinzi viața din această lume și partea de rai din cealaltă lume».

S-a mai purtat și se mai poartă femeia pedantă — în franțuzește «bas bleu» — («ciorapii albaștri ai unui seducător curtean au determinat asociația pe care unele doamne s-au străduit să o adopte. Bas-bleu-ismul a devenit noțiune literară cînd Barbey d'Aureville a binevoit s-o analizeze în cele mai tipice întruniri, bunăoară la M-me de Stael, la George Sand. De atunci și pînă azi genul a proliferat în așa măsură încît femeia pedantă nu se mai deosebește esențial de bărbatul pedant»). *Ce poartă femeile?* Stendhal — «Roșu și negru», adică negru ca negru dar roșu, cît mai roșu, cît mai sînge, cît mai steag: un roșu vertical, adică de sus pînă jos roșu: scufiță roșie, taior de piele roșie, ciorapi roșii, pantofi roșii și pis, pis, pis, te-am visat azi noapte-n vis, te spălai, te pieptănai, fundă roșie îți puneai. Și mai ales funde mari roșii, purtate orentativ pe rochițe mai scurte sau mai lungi, drepte sau mai strîmte jos, uneori cu manșete și guleraș de elevă de pension. Ce condiție trans-avangardistă, ce situație postmodernă! Se poartă negru și post-negru, roșu și post-roșu, modern și post-modern, și succesiv și în același timp. Așa că în perioada post-modernă dinainte de post-negru și după aceea ne-am căutat moda și modul pe unde am putut, de la Confecția la Pierre Cardin, de la UCECOM la Lacoste, de la Romartizana la Yves Saint Laurent, de la Fondul plastic, din nou la F.C.T.B. Unii (adică Picasso) spun că ei nu caută ci găsesc, alții invers.

Căutările însă sînt pasionate, linia modei se caută pe ea însăși și se găsește, deoarece se învîrte în jurul cozii: se caută în continuare blazere în 1 sau



2 culori, cu 2 sau 4 buzunare, cu 6 fermoare, cu șireturi și șiretluciri, cu alte fleacuri și... capse, cu coada mai lungă în spate, ca un frac. În rest am băgat-o pe mînecă: adio raglan, adio chimono, adio larghețe, adio suplețe; mîneca pusă pe umeri este din nou supusă anatomiei, ea îmbracă la fix antebrațul și brațul și a cam uitat de fostul stil al croielii generoase în formă de aripă. Are și băgatul pe mînecă post-modernul său! Să punem umărul! Să punem mîneci! Să punem umăr lîngă umăr, ba chiar mai mult, să punem uneori peste umerii noștri, să punem imenșii umeri falși, la toate rochiile, bluzele, mantourile, paltoanele, pardesiile, cămășile, maiourile și în general la tot ce se îmbracă pe corp sau se încheie în față. P.S. Femeilor mai «gîngășe, slabe și drăgălașe, menite a pune în lanțuri pe eroii cei mai neînduplecați» le sînt recomandate rochiile safari — bluzoane, vestoane, cordoane kaki, cu austeritatea



lor cazonă, ca o impertinentă aluzie la abandonul lor de la supremație și comandă. «Apariția armelor de foc sub Henric al IV-lea al Franței modifică rolul cavaleriei, greaua și incomoda armură pierzîndu-și rațiunea de a fi. E la modă acum războiul îmbrăcat în dantelă și în această epocă înaltul comandant al cavaleriei regelui se adresează galant subordonaților săi: Domnilor cavaleri, controlați-vă încă o dată panglicele din coamele cailor, asigurați-vă chipiele, avem onoarea de a porni la atac!... »

p. 28

Vestimentație la Bologna

Ce femei se poartă sau ce poartă femeile

Moda la Hanul cu Tei (Doina Adam, Dumitru Tili)

Moda la Hanul cu Tei (Gabriela Caraman Coruș)

p. 29

Se poartă negru și post-negru

Pictură de Sandra Chia

Ornament «frunzal»

Privirea de pe tine

jurnalul galeriilor

adrian-silvan ionescu

traian brădean • g.a.m.b.

Totdeauna în pictura maestrului Traian Brădean a impresionat optimismul ce-l transmite prin oricare din genurile abordate, datorită bogăției de gradații tonale obținute dintr-o paletă, relativ redusă, de griuri și galbenuri — dar între cei doi poli se dezvoltă un întreg univers cromatic, cu sugestia materialităților variate pe care o desemnează (obținute cu un minim de diferențieri de o mână și un ochi expert care, printr-o tușă ușoară, aproape imperceptibilă, schimbă piatra în apă, arbuștii în dealuri sau ciuberele în trunchiuri de copaci). Jocul de fluide creat între apă și cer (« Tărâm la Marea Neagră », « Dunărea la Ostrov », « Pescuit la Dunăre ») este preferat de artist pentru dificultățile ce le oferă unui spirit ce se dorește mereu solicitat și confruntat cu astfel de probleme, totdeauna rezolvate cu succes, dar mereu prin alte mijloace, fără stereotipia manierei în care cad cu ușurință și se complac alții, căci Traian Brădean refuză repetiția, nu suportă a călca pe căi bătute și cu atât mai mult pe urmele propriilor săi pași. Expresivitatea griurilor colorate o regăsim și în suavele compoziții cu subiecte legate de apropierea între copil și părinte (« Maternitate », « Mamă și copil », « Mamă alăptând »), monolite în construcție și în ideea plină de uman, de fresc, pe care o slujesc, concurând în trăinicie cu dealurile printre care sînt impostate. Aceeași caldă duoșie vibrează și în portretele de copii care sînt presărate în trama expozițională a sălii ca niște accente de puritate și naivitate, de bucurie și vioiciune infantilă, surprinse cu acea imediatete caracteristică admirabilului desenator care este Traian Brădean, care știe că răbdarea celor mici nu durează prea mult și, într-o clipă, cu un gest larg, poate nota pe pînză sau hîrtie chipul zburdalnicului model. Dominanța grafiei este constantă în picturile sale, folosirea conturului fiind esențială, deoarece el devine o structură menită parcă să păstreze culoarea precum cloazoanele smalțului. Bun animalier, artistul își oprește atenția și asupra scenelor bucolice, imortalizate în mirifice peisaje montane, unde comunică omului — minuscul « praf suflat în univers », cum spune Arghezi — cu Natura este perfectă, fiind el însuși un element al ei, alături de prietenoasele patrupeze care îl slujesc (« Cai cu donițe », « Păstoriță », « Vite la păscut », « Măgărușul ciobanului »).

De altfel, o parte importantă a creației sale este afectată mediului rural cu oamenii lui frumoși, mîndri, curați în portul lor tradițional, cu trăsături somatice amintind liticul zonei pe care o locuiesc, cu viața lor simplă și aspră, cu ocupațiile lor neschimbate de milenii. Chiar mamele, despre care deja am vorbit, sînt țărănci frumoase care-și cresc progeniturile în spiritul vieții ancestrale.

Pasionat desenator, Traian Brădean a rezervat o secțiune a expoziției crochiurilor, schițelor și studiilor preliminare. Sub aparența unui geometrism al construcției se ascunde, de fapt, o analiză de solidă factură clasicistă. Sînt de remarcat aceleași complicații pe care artistul și le impune în poziționări insolite, racursiuri, priviri din spate, plonjante sau montante, cu specificitatea unor mișcări date de anumite ocupații (țaran cioplind cu barda un trunchi, femeie spălînd rufele la rîu). Suflet deschis și sincer, artistul nu are rețineri în a prezenta și aspectul activității de atelier, expunînd desene aflate în anumite stadii de lucru, finisate sau abia începute, împărtășindu-ne astfel bucuria sa în timpul elaborării și obiectul preocupărilor sale de moment: aceeași foaie conține studii de animale — capete, crupe și copite de vaci, o rață — dar și schițe de compoziții cu personaje sau capete de expresie, amintind de alt mare desenator, Auguste Raffet și de înfrigurarea notării acestuia, cu aviditatea de a păstra cît mai multe « memorii de călătorie » în caietul său. Aici rezidă și ferma sa credință că, indiferent de vîrstă, statut și celebritate, studiul academic, în atelier sau plein-air, este un exercițiu absolut necesar pentru menținerea formei (exact ca repetiția zilnică a instrumentiștilor), iar desenul este baza tuturor artelor. Rigorismul desenului — fapt ce dă concretețe și stabilitate compozițiilor — și gamele de gri — nu grele, nostalgice, pîcșoromantice, sumbre, ci stenice, vesele, nu neutrul folosit pentru a eluda culoarea, ci subtilitatea griurilor tonale, colorate — fac din pictura maestrului Traian Brădean o operă a serenității, purității și exultației.



lucreția ionescu ● galateea

Aceleași delicate peisaje cu care ne-a obișnuit artista încă din expozițiile anterioare ne delectează și în cea de față, adjucecându-și autoarea în sfera observației realiste duse pînă la documentarism. O paletă generoasă ajută individualizarea și localizarea imaginilor, cu precădere cele din Deltă, cu sate pescărești, lotci trase la mal, vibrația apei și tremurul sălciilor plîngătoare. Iarna este a doua ei pasiune, pentru performanțele de fine violaceuri și griuri sugestive, pentru răceala ce trebuie să o însufle priverului. Întregind scara repertorială, au fost expuse și cîteva naturi statice (devenite deja clasice în felul lor de concepție) cu pești, fazani sau flori (cele din urmă amintindu-l foarte bine pe Luchian). În pînzele ei, Lucreția Ionescu știe să se țină departe de modele trecătoare, datorită conștientizării sincere cu valorile eterne ale picturii românești interbelice, a cărei sintaxă plastică o și perpetuează, aproape nemodificată, ca un omagiu adus prestigioșilor maeștri a căror elevă a fost.

tim fedorencu ● simeza

Prin excelență plein-air-ist, pictorul se arată și în această ultimă expoziție — ce, fără a fi o retrospectivă, îi punctează 50 de ani de activitate plastică — un împătimit al peisajului lucrat exact așa cum este, așa cum se vede, fără ca autorul să se ingenieze în compuneri personale, în adăugiri sau ameliorări. Viziunea picturală deprinsă în anii de formare a rămas proaspătă în pînzele lui Tim Fedorencu, dovădindu-i neclintita adeviere la tipul de realism comun acelei perioade. Compozițiile sale cu șantieri, colectivități, oameni ai muncii la lucru sau în repaus la Parcul de cultură și odihnă, nu-și pun probleme de scenografie a imaginii, ci surprind acele momente trecătoare în naturalismul lor frust, într-un descriptivism graitor pentru acțiunea întreprinsă, spre a fi pe înțelesul tuturor. Portretele sînt impostrate, fără excepție, frontal, într-o înghețare a zîmbetului, privirii sau gesticii, și tributare detaliilor care pot defini identitatea, ocupația și statutul personajului, locul unde pozează, costumul ce-l poartă etc. Agreabilitatea ușoară a vaselor cu flori, de filiație post-luchianescă în împletire cu epigonismul ciucurencist, este relevantă pentru liniștea pe care autorul și-o caută în pictură, lucrînd indiferent la canoane sau la opinia privitorilor, pentru propria-i bucurie, așa cum simte și-i place. Vetustul picturii lui Tim Fedorencu — departe de a fi autoimpus pentru a se înscrie în vreun nou curent — este onest și adevărat, corespunzînd preceptelor esteticii postbelice (nelipsită de poezia ei, care urmează a fi cîndva redescoperită și reevaluată, la fel cum s-a întîmplat cu academismul, atîta vreme hult și etichetat pe nedrept și peiorativ ca « pompiersm ») și stadiului evoluției artelor plastice din acea perioadă care deja ține de domeniul istoriei.

monica ioana minulescu ● hanul cu tei

O pictură nedesprinsă total de cerințele anilor de studiu și teribilismele acestora, denotînd un temperament destul de bulversat, aflat încă în faza căutărilor de sine și de un limbaj plastic demn să le reprezinte. Însăși prea marea varietate de genuri expuse în spațiul redus al sălii reflectă imposibilitatea unei alegeri care să o avantajeze. Se sare de la parcimonia cromatică de brun și verde stins din « Casa din Apuseni » sau din peisajele de iarnă cu bogăția lor de griuri — ce relevă forță aperceptivă în fața atît de greu realizabilelor tonalități ale zăpezii — la tonurile sparte ale portretelor, juxtapunînd culori primare, direct din tub, fără amestecuri sau înmuieri. Personajele se vor impostrate în peisaj, fapt ce o obligă pe autoare la fărîmițarea planului secund cu crengi sau trunchiuri de copaci, dezintegrînd fundalul prin inutile neliniști și continuarea acestora, în chip de ornament, pe veșminte sau în pletele modelelor, surprinse într-o inexplicabilă agitație a vîntului (gîndită probabil să acopere un spațiu nerezolvat compozițional!). Cele două « Ferestre » par a fi create de mîini diferite: una, o calmă natură statică în nuanțe sumbre de ultramarin și roșu (care, cu alburile și griurile aferente, împrumutate de la Vlaminck, constituie o paletă standard ce nu dă greș niciodată — de aceea a și folosit-o și în alte lucrări, precum « Satul pescăresc »); cealaltă, o inconsistentă pînză străbătută de diagonală unei ramuri din dreapta jos spre stînga sus, umplută în rest cu scursori de galben, verde și garance. O mai mare unitate a lucrărilor — chiar o restrîngere a genurilor abordate și o mai studioasă exersare a unuia din ele — ca și o mai serioasă selecție a lor, nu i-ar strica în aparițiile viitoare tinerei expozante de la Hanul cu Tei.



elisabeta dorobăț ● institutul român pentru relații culturale cu străinătatea

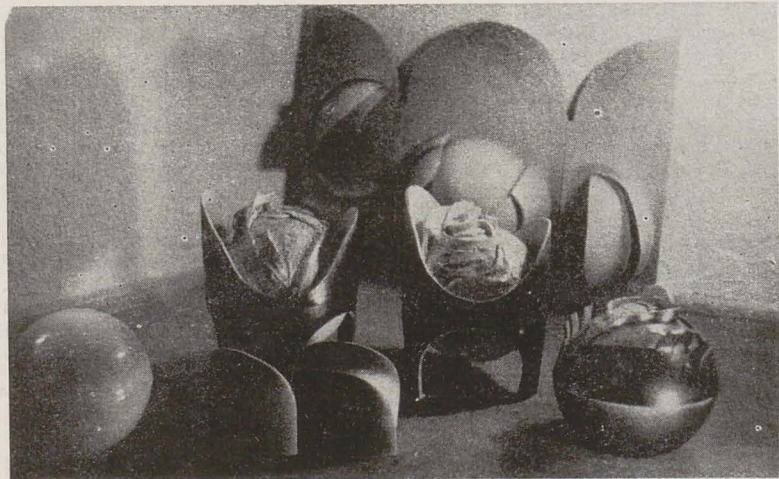
Absolventă a Institutului pedagogic de desen din Timișoara, craioveanca Elisabeta Dorobăț ne apare ca o convinsă manieristă în recenta ei confruntare cu publicul Capitalei. Aceasta nu în sensul copierii și repetării propriului stil — lucru ce se întîlnește, de altfel, la mulți alți artiști —, ci în preluarea manierei de pictură a altor epoci și amalgamarea lor într-un stil voit personal; propensiunea este pentru clarobscurul rembrandtian cu brunuri și negruri de dominantă caldă (nu pe filiera Caravaggio, cu ele reci). Autoarea preferă natura statică și peisajul, genuri cu sigură căutate în mediile provinciale, mai ales atunci cînd comanditarii se simt stingheriți de forme abstracte și vor să « înțeleagă » ceea ce văd, să citească și să recunoască obiectele. Compozițiile ei sînt ușor anchilozate în stereotipie, reluînd mereu același clișeu prestabilit, cu o draperie plasată invariabil pe latura dreaptă și un vas de metal sau porțelan scump în mijlocul pînzei, în punctul principal de vedere. Avînd apetență pentru noblețea decorului, sînt deconcentrate totuși unele discrepante de alăturare a unor flori prea modeste și nedemne în nimicnicia lor campestră de recipiente atît de prețioase; la fel, unele tratări facile de detalii de mobilier baroc, abundent aurit, cărora le impune, prin paginație, secționări dezavantajoase, discutabile. În peisaj este agreată toamna, care-i oferă Elisabetei Dorobăț dezvoltarea paletelor în zona galbenurilor — acestea sînt și cele mai reușite pînze, rod al unei mixturi judicioase între cromatica lui Levitan și pensulația lui Vlaminck.



doina costache ● galateea

Cu ani în urmă, la o paradă a modei, am văzut cîteva rochii lucrate de Doina Costache: în locul corsajului aveau o broderie, ca o fereastră a sufletului purtătoarei, ce releva un peisaj liniștitor, un portret pansiv, cîteva obiecte nostalgice. Aceste rochii-peisaj sau rochii-naturi statice erau mai mult obiecte în sine decît piese de purtat (pe lîngă prețiozitatea lor, care nu corespundea cu îmbrăcămîntea cotidiană și nici cu cea de seară, ele implicau și un bust de o volumetrie specială, foarte plat, pentru a nu deforma compoziția). Acesta a fost începutul enigmaticilor broderii ale Doinei Costache. Ea este prin excelență o coloristă ce știe să-și dozeze tonalitățile, să vibreze suprafețele, să sugereze concretețea și opacul gusașei sau transparențele acvarelui, totul datorită măiestriei alegerii a nuanțelor necesare pentru vopsire și alăturării firelor de anumite consistențe, grosimi și culori, în locul potrivit. Elaborata tehnică a broderiei — plasată între cusăturile chinezești, tapiseria de la Bayeaux a legendarei regine Matilda și gobelinuri — este o întoarcere spre grațiile lucrărilor cu acul ale romantismului, cînd doamnele își împărțeau timpul și spleenul între pian și gherghef. Această perioadă o și reprezintă foarte bine pe artistă, căci ea este o retardată romantică, duioasă, poetic-pansivă. Trăirile și sentimentele profund umane ale acelei epoci stăpînite de tristeți și eresuri au fost îmbrăcate de Doina Costache într-o sintaxă plastică sui generis ce face apel la cîteva elemente-simbol foarte elocvente: frunza, fereastra, colivia, păpușa. « Nostalgia » este reprezentată de o păpușă cu fizionomia întrebătoare și enigmatică a celor de porțelan produse în belle époque, aflată într-o





p. 30
TRAIAN BRĂDEAN

p. 31
DOINA COSTACHE
FLORIAN BONDOC
RODICA CIOCĂRDEL-
TEODORESCU

p. 32
MIOARA BUESCU
CRISTIAN SERGIU IANZA
VASILE PARIZESCU

SORIN NOVAC
NICOLAE ALEXI

stare de avansată degradare, îmbrăcată în zdrențe nobile de tul, cu pieptul sfîșiat pentru a da la iveală o colivie a cărei mică locatară înaripată a murit demult. Personajul din « Regret » privește în colivia de aur ce o ține în mâini, ca într-o oglindă a sufletului, fostu-i chip de pasăre, cu zborurile și căderile lui; portretul realizat are ceva din chipurile tristetelor domnițe din tapiseriile medievale, iar ca

probleme ale specificului național în pictura lui grigorescu

radu bogdan

O gândire practică cu insistență în trecut făcea din problema influențelor artistice prilejul de exercițiu al unor comparații individuale, căutându-se asemănări exterioare, adesea de detaliu meschin, nesemnificativ, acolo unde ar fi trebuit să se identifice ca esențială o comunitate de principii. E o eroare care continuă să persiste destul de frecvent în istoriografia occidentală, dar uneori și la noi, și care se traduce prin a vedea de obicei imitații formale, acolo unde e vorba de însușirea unei concepții și a unei metode sau a unor procedee tehnice. Imitația formală ține într-adevăr de influență, o influență imediată, aplicată cu evidentă la particular. Concepția și metoda țin și ele de influență, dar o influență de cele mai multe ori mediată și aplicată la general, și care îi păstrează particularului nota distinctivă. În cazul din urmă vorbim mai puțin de influență și mai mult de asimilare creatoare.

Faptul că Grigorescu și-a schimbat felul de a picta și întreaga viziune după primele sale popasuri în Franța și mai cu seamă la Barbizon, ridică desigur problema influențelor pe care le-a suferit. Ce răspuns a căpătat pînă astăzi această problemă? În afara faptului că s-a subliniat — fără a se intra prea insistent în detalii — orientarea lui Grigorescu spre pictura de peisaj și, în directă legătură cu ea, spre pictura de plein-air, s-au făcut apropieri între el și Millet, Corot, Courbet, iar într-o mai mică măsură Rousseau, Diaz, Daubigny, Troyon și Jacque. Chiar dacă astfel de raportări au fost făcute uneori cu îndreptățire și au prilejuit observații nu lipsite de interes, ele au rămas totuși la suprafață, în domeniul strict al aparențelor imediate, aducînd prea ades în discuție similitudini de ordin tematic sau de efect pictural exterior și mai niciodată de ordin interpretativ, care să depășească stadiul în care artistul se căuta pe sine, executînd copii după sau tablouri în maniera fie, foarte la început, a marilor pictori din trecut, fie, curînd după aceea, a măștrilor de la Barbizon (incluzîndu-i aici și pe Corot și Courbet, deși nu fac parte propriu-zis dintre ei). Observațiile cele mai pertinente, cu toate că inegale și deci inconsecvente sub acest raport, le-a făcut Francisc Șirato, asupra căruia voi reveni. De la Șirato încoace, adică din 1937—1938, aproape că nu s-a mai făcut nici un progres.

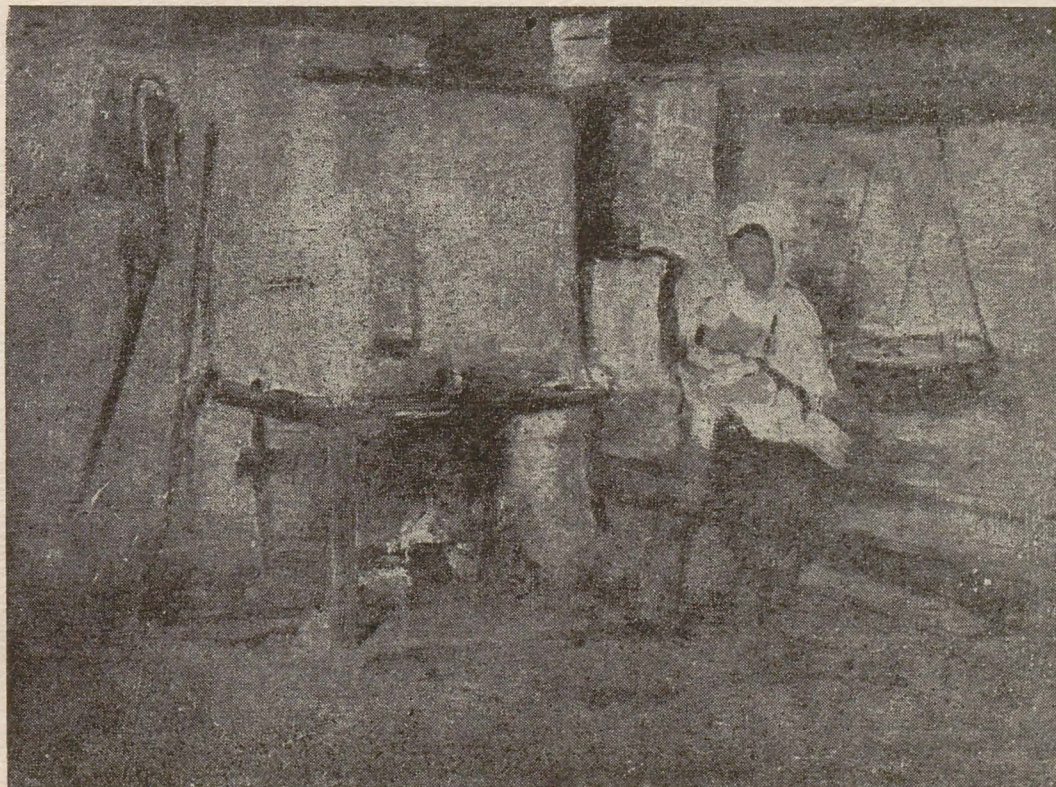
Viciul fundamental ce caracterizează modul cum a fost cercetată problema influențelor odinioară provine din neglijarea ambianței de idei cu care Grigorescu a avut a se confrunta la Paris și la Barbizon, precum și din neurmărirea rolului jucat de aceste idei în afirmarea propriei sale personalități, atunci cînd el și-a adus în pictura noastră aportul inovator. S-ar fi cerut aici o investigație nu atît în direcția filiațiilor directe, care în cazul unei personalități puternice nu sînt niciodată persistente, și de aceea nici concludente în ce privește închegarea mai tîrziu a viziunii proprii, cît în direcția complexului de probleme capabil să orienteze energia creatoare a artistului și să-i decidă cristalizarea, întruchiparea cu nimeni asemuibilă, în concretul operei. Căci ceea ce interesează este mai puțin *cine* l-a influențat pe Grigorescu, cît *modul* cum această influență a intervenit în constituirea unei viziuni originale. Altfel spus, e vorba de felul în care contextul artistic european, cu concepțiile și practica lui, a favorizat apariția unui artist sub multe aspecte profund național. Atunci cînd au intrat în raza de atenție a unui exeget sau altul, toate acestea au fost discutate pe un plan mult prea general și adesea ca și cum problematica respectivă ar fi fost cunoscută. Estetica plein-air-ului, de pildă, și în special cea a școlii de la Barbizon n-au fost prezentate niciodată. Cu atît mai puțin au fost analizate răsfrîngerile

acestei estetici asupra școlii românești de pictură, în plin început de formație⁵³. În materie de artă, concepția și viziunea nu pot fi despărțite de procedeele tehnice care le sînt subordonate. Nu numai că primele le determină și le influențează pe ultimele, dar și acestea pot — în procesul care condiționează acordul dintre teorie și practică — influența, la rîndul lor, concepția și viziunea. A-ți limita, ca istoric, cercetător și critic, analizele numai la procedeele tehnice, este desigur o greșeală, dar o greșeală la fel de mare constă în a nu examina cît se poate de concret și de pertinent modul de traducere în practică a concepției, viziunii și gândirii plastice. Tocmai aceasta, cu rarissime excepții, nu s-a făcut în trecut, mai cu seamă privind capitolul învățurii pe care Grigorescu și-a însușit-o în Franța. Este un fapt de mult stabilit și intrat în conștiința publică că ceea ce l-a determinat pe Grigorescu să renunțe la a mai urma cursurile de pictură ale învățămîntului oficial a fost libertatea de expresie cu care a făcut cunoștință, probabil, încă la Paris, dar, firește, pe o scară mult mai largă la Barbizon. Pentru el, care avea deja în spate (fusesse iconar și zugrav de biserică) o practică academică supusă preceptelor neoclasiche, adică o *știință* a execuției, efortul de trecere de la vechea viziune la cea nouă, a picturii de plein-air, a însemnat un exercițiu de adaptare; Grigorescu n-a avut a învăța să picteze, cît a avut a învăța să picteze *altfel*. Acestui « altfel » el i-a sesizat imediat mobilitatea, promptitudinea, caracterul spontan. Tînr — fără vreo școală prea consecventă și de durată îndărătul său (în ciuda pomenitei pregătiri academice) și, în același timp, foarte dornic de a-și fi credincios sie însuși și de a-și urma firea —, Grigorescu n-a ezitat nici o clipă s-o ia pe un drum nou. Drumul acesta, se știe, i s-a arătat a fi în primul rînd pictura de peisaj.

În deceniile al cincilea și al șaselea ale veacului trecut, ea făcuse obiectul unor dispute foarte

aprînse între pereții atelierelor pariziene ale pictorilor tineri. În deceniul al șaptelea, substanța lor nu se epuizase încă. Pictura oficială? Cea promovată în atelierul lui Cornu și Gleyre, pe care Grigorescu o părăsise? De multă vreme se vorbea cu ironie, ba chiar cu zeflemea, de « școala serioasă, puternică și respectată, descinsă din profesori și din oameni de stat critici de artă⁵⁴, școala doctrinară și filosofică a frumosului, armata de scriitori gînditori care n-au văzut niciodată un tablou chiar privindu-l, care n-au gustat niciodată în fața unei culori acea bucurie ascuțită, acea senzație absolută pe care Chevreul⁵⁵ o socotește tot atît de intensă pentru ochi ca și senzațiile savorilor pentru cerul gurii; acești judecători ai artei, care nu o apreciază niciodată prin impresia spontană care e senzația, ci prin reflecție, printr-o operație a creierului, printr-o aplicație și o judecată de idei; toți acești teoreticieni, dușmani ai culorii din război, care o disprețuiesc, repetînd că acest lucru divin, pe care nimic nu-l poate învăța, poate fi învățat în opt zile, că pictura trebuie să fie un simplu desen peste care întinzi un laviu de ulei »⁵⁶.

Cuvintele de mai sus le rostește eroul principal al unui roman — *Manette Salomon* — publicat de frații Goncourt în 1865. Este vorba de un pictor tînr și de discuțiile care aveau loc în atelierul parizienesc al anilor '50 din secolul trecut. Frații Goncourt erau niște colecționari avizați, iar unele scrieri ale lor — nu lipsite de competență — sînt consacrate problemelor de artă. Unul din personajele create de ei, personajul model, exemplu al tinerei generații, compulsează de fapt doi dintre peisagiștii cei mai proeminenți ai școlii de la Barbizon: Rousseau și Millet; sînt însă aduse în scenă și tipuri de artiști aparținînd altor orientări. Buni cunoscători ai atmosferei ce domnea în atelierul de pictură amintite, atelier frecventate de ei cu asiduitate, frații Goncourt erau poate cei mai potriviți să ne lase mărturie problemelor care frămîntau pe la mijlocul veacului trecut noile vlăs-



învăluite. Tot astfel, în *Vatră la Rucăr*: vatra, țărâna cu copilul și peretele din dreapta, pe de o parte, podeaua, gura vetrei, tavanul, pe de alta; numai la hotarul dintre zonele lumină-umbră e operată o trecere, dar nici aceea foarte pronunțată, adică multiplu gradată. Și bineînțeles, zonele, ca și trecerile dintre ele, sînt indicate prin largi tușe de culoare.

Maternitate și *Vatră la Rucăr* sînt picturi în interior. Dar ele sînt interpretate într-o tehnică și într-o viziune care descind direct din problematica peisajului. Și dacă, pentru motivele arătate, referirea la Rembrandt mi s-a părut necesară, încă și mai necesară mi se pare corelarea țelurilor urmărite de Grigorescu cu problemele picturii în exterior. În prealabil, însă, voi deschide o paranteză, spre a insista asupra unui aspect pe care l-am clarificat încă mai de mult și care, din păcate, la alți cercetători de la noi, legați prin preocupările lor de problematica pleinair-ului, nu și-a găsit atenția cuvenită. Și anume că pleinair-ul nu este pur și simplu condiționat de practica în aer liber, că teorie și practică s-au influențat reciproc și că modalitățile lui expresive țin în primul rînd de o concepție și mai puțin de realitatea lucrului în natură. Odată experiența lucrului în natură consumată și concluziile corespunzătoare trase, faptul că tabloul a fost sau nu pictat în afara atelierului poate deveni secundar, și din acel moment plein-air-ul se afirmă ca un mod de gîndire și de soluționare a anumitor probleme ale picturii; ele țin seama de lumina din exterior, fără să necesite obligatoriu lucrul în exterior. Mai mult: lumina de exterior ajunge să se substituie, cu timpul, luminii de interior; în

zilele noastre, de pildă, nenumărate naturi moarte sau «interioare» sînt pictate într-o atmosferă și cu o intensitate coloristică ce aparțin de fapt realității de-afară. O convenție a luat așadar locul celeilalte. În tablouri ca *Mocanul* (Muzeul Militar Central), dar mai pronunțat în *Maternitate* și *Vatră la Rucăr* asistăm tocmai la începuturile unei astfel de tranziții, de modificări de convenție în pictura noastră. Ea folosește un procedeu al plein-air-ului, fără să intervină practica propriu-zisă a acestuia. Este vorba de un pas hotărîtor spre sinteza valorilor și a maselor de culoare, ceea ce presupune oricum sinteza tușei, care devine astfel o tușă aparentă, cu delimitări distincte³⁶; exact procedeu care își va atrage neînțelegerea multora dintre contemporanii lui Grigorescu, deschizînd apriga și stăruitoare controversă în jurul problemei «non-finisajului», a formei «deschise», cum am spune noi azi.

De fapt, avem de-a face aici cu unul din principiile majore care, începînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a răsturnat treptat întreaga tradiție a viziunii caracteristice picturii europene vreme de cîteva secole. Aspect mult prea important pentru a nu ne pune cu toată insistența problema condițiilor în care Grigorescu și-a însușit amintitul principiu (alături bineînțeles de altele, cum vom vedea), cu atît mai mult cu cît prin penelul său i-a găsit o expresie personală, iar nu simplu imitativă, așa că — deși revoluționarea picturii românești se înscrie în procesul inovator mai larg care a revoluționat pictura europeană în ansamblul ei — se poate totuși vorbi de un aport original al celei dintîi.

NOTE

³⁶ Am schițat succint principiile fundamentale ale acestei estetici, pentru prima oară, în *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, publicat în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1960, nr. 1, p. 127—130. Aprofundările ale problematicii plein-air-ului și ale esteticii picturale barbizoniste se găsesc în al meu *Andreescu*, voi. I, Buc., 1969 (1970), p. 109—124 și 299—301 (notele 76, 77, 78, 82, 83, 84).

³⁷ Este vizat Adolphe Thiers (1797—1877), autor în tinerete al citorva cronici de artă și sprijinitor entuziast al lui Delacroix la debuturile sale. Istoric și om politic, a fost printre altele șeful guvernului care a reprimat cu cruzime, în 1871, Comuna. ³⁸ Eugène Chevreul (1786—1889), chimist, autor celebru al unei teorii a culorilor, în care formulează principiile «contrastului simultan», de care se vor călăuzi mai tîrziu mulți pictori, în frunte cu neoimpresioniștii.

³⁹ Edmond și Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, ediție definitivă, Paris, f. d., p. 178. Prima ediție a apărut în 1865, în editura Lacroix Verboeckhoven, a doua în 1868, în aceeași editură.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 287—289.

⁴¹ Este cunoscut din chiar mărturisirile lui Corot și ale lui Rousseau că ei considerau că numai lucrul în atelier condiționează calitatea superioară a execuției tabloului și a definitivării lui. «Afară nu poți fi niciodată sigur de ceea ce faci; trebuie să treci, întotdeauna, din nou prin atelier» — îi declara Corot lui Renoir (A se vedea Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, 1938, p. 214; în privința lui Rousseau, a se vedea Ch. Léger, *La Barbizonnière*, Paris, 1946 p. 159).

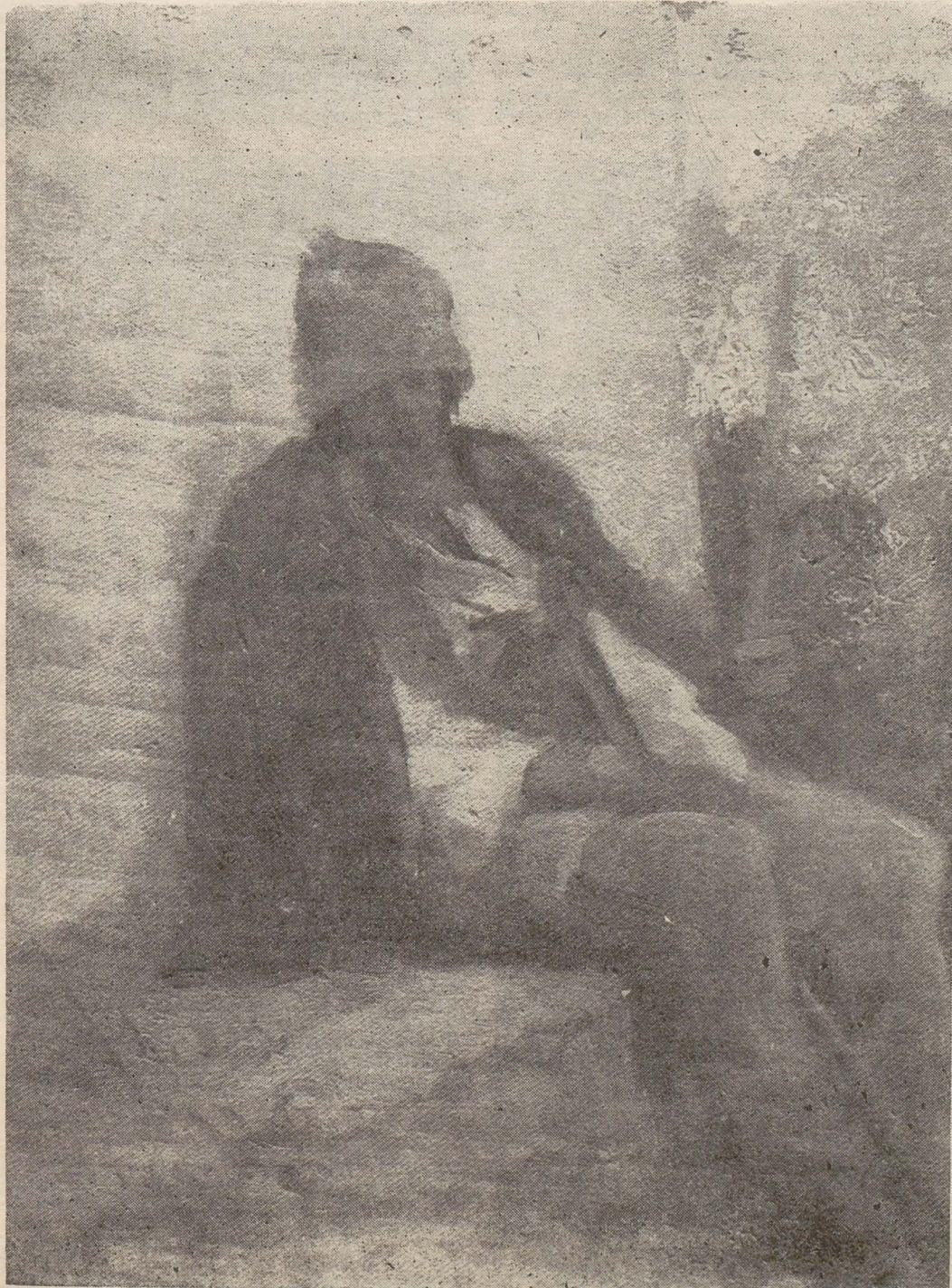
⁴² Edmond și Jules de Goncourt, *Op., cit.*, p. 229—230.

⁴³ Contrar opiniei lui Remus Niculescu și George Oprescu, care consideră că Géricault a însemnat pentru Grigorescu un factor de influență la fel de important și de stăruitor, de-a lungul întregii cariere, ca și Corot (v. Remus Niculescu, *Grigorescu la Fontainebleau*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 1—2, p. 253: «Corot, care alături de Géricault a exercitat influența cea mai durabilă asupra lui Grigorescu: de asemenea, G. Oprescu, *N. Grigorescu*, vol. I, Buc., 1961, p. 158), eu consider că influența lui Géricault, departe de a fi jucat rolul decisiv al marelui peisagist francez, s-a limitat la primii ani petrecuți de artistul nostru în Franța, făcîndu-se simțită în unele portrete și în cîteva mici tablouri de istorie. Cum cei doi autori nu citează nici un exemplu posterior lui 1870, din care să rezulte cît de cît o continuitate a acestei influențe, și Intrucît personal nu cunosc vreo operă de Grigorescu care s-o ateste dincolo de perioada amintită și să îngăduie astfel o corelare cu elementele noii viziuni a pictorului, afirmată în țară, nu m-am oprit decît în treacăt la înfrîngerea exercitată de Géricault.

⁴⁴ [B. P. Hașdeu], *Bulletin*, în *Columna lui Traian*, 1872, iunie, 5.

⁴⁵ Se știe că Grigorescu a executat o copie după *Omul cu baston* de Rembrandt (Muzeul colecțiilor, col. Zambaccian) și se pare, după spusele lui K. H. Zambaccian, comunicate de Remus Niculescu, că și una după un *Portret al Saskiei* (v. Remus Niculescu, *Grigorescu între clasicism și romantism în Studii și cercetări de istoria artei*, 1956, nr. 3—4, p. 143). Este însă neîndoielnic că studierea de către Grigorescu a lui Rembrandt nu s-a limitat numai la lucrările pe care s-a hotărît să le copieze și că el trebuie să fi profitat de încă multe din ceea ce îi putea oferi spre luare la cunoștință metropola franceză, în afară de departamentul de pictură al Louvre-ului: în primul rînd cabinetul de stampe al acestuia și cel al Bibliotecii Naționale.

⁴⁶ Se înțelege, tușă aparentă (nu însă cu funcție sintetică sau analitică, nici cu vreo altă semnificație deosebită, și firește nici ca element de bază al practicii picturale) apare sporadic și înaintea lui Grigorescu, la unii pictori din Principate. O întîlnim chiar și la Grigorescu mai devreme de 1866—1867, de pildă într-un tablou ca *Hora*, din 1864, a cărei factură destul de largă lasă să se prevadă plein-air-ul. Dar abia prin opere majore, precum cele pe care le-am semnalat, și care vor fi din ce în ce mai multe, adică acolo unde tușă aparentă își îndeplinește cu consecvență funcțiile pomenite, ea tinde să înlocuiască vechiul mod de a picta și să impună o nouă viziune: viziunea de plein air, în varianta artistului român. Cît privește mult disputata problemă a lucrului în atelier sau în aer liber, dacă avem de-a face numai cu o practică sau și cu o concepție, Kenneth Clark, în *L'Art du paysage*, Paris, f. d. [1962], p. 101, scrie: «La un moment dat se atribuiau mari virtuți acestei tehnici [a picturii de plein air — R. B.]. Reacționînd, Sickert [pictor englez modern, n. 1860—d. 1942, apropiat de impresionisti — R. B.] și alți teoreticeni de artă recentii au afirmat că o pictură bună nu este posibilă decît în atelier. De fapt, din clipa cînd un artist a elaborat un stil personal statornic, este greu de știut care din operele sale au fost pictate direct după natură. Pare evident că Corot și Constable și-au pictat studiile pe viu și nu ești surprins să afli că Daubigny lucra pe un vas plutitor construit special pentru el. Dar avem de asemenea dovezi incontestabile că Claude Lorrain a pictat în aer liber și știm că ultimele pinze ale lui Cézanne, cele mai abstracte, au fost pictate «sur le motif». Așadar, o viziune particulară, iar nu faptul de a te afla fizic în aer liber, era ceea ce făcea ca la impresionisti scara valorilor să fie atît de surprinzătoare». Arnold Hauser în *sa Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1958, vol. II, p. 310, consideră și el că «cele mai radicale schimbări decurg din principiul picturii de plein air», dar susține, de asemenea, că aceasta «nu este în nici un caz executată deodată și aproape niciodată cu consecvență» și că ea «se mărginește de cele mai multe ori să impresioneze ca și cum tabloul ar fi fost realizat în exterior». La rîndul său, Pierre du Colombier afirmă, în articolul *Ce que le paysage français a pris à l'école hollandaise*, publicat în *Connaissance des arts*, 1962, august, p. 53: «Faptul împotriva căruia trebuie să ne înscrim categoric în fals este că pictorii Barbizonului ar fi avut, în raport cu reprezentanții peisajului eroic, privilegiul lucrului după natură. Cum să îndrăznești s-o susții, cînd Louvre-ul posedă, grație legatului principesei de Croy, atîtea acuarele de o minunată spontaneitate, ale aceluia Valenciennes supus oprobului public de către reprezentanții stilului cîmpenesesc? Pictorii stilului eroic au lucrat după natură tot atît cît și pictorii stilului cîmpenesesc: între lucrul după natură și tablou se despart drumurile lor, iar nu înaintea celui dintîi. Peisagistii stilului cîmpenesesc executau tabloul în atelier tot atît cît și confracții lor «eroici», dar aceasta se vedea mai puțin». Este neîndoielnic că o nouă concepție a determinat practica pe scară din ce în ce mai largă a plein-air-ului și că, la rîndul ei, această practică a influențat însăși concepția.



Mocanul
Țăran pe prispă

meridiane

wanda mihuleac

1. Despre pierderea de vreme

Uimirea oprește timpul în loc sau chiar îl dă înapoi, iar normalul îl accelerează. O categorie compusă dintr-o mie de uimiri și o mie de firescuri face ca timpul să devină zero. Timpul atârnat între două gări, timpul suspendat între două stații de metrou, între Porte d'Orléans și Porte de Montreuil devine ceva absurd, ca un sublim ratat. Timpul oprit al ceasurilor cu limbile moarte, din aglomerarea sculpturată a menhirului lui Arman, din gara Le Havre, arată totuși de două ori pe zi ora adevărată. Timpul arătat pe un ecran electronic, pe fațada uzinei culturale Beaubourg, îți socotește secunde ce mai sînt de trăit pînă în anul 2000. În fiecare ceas, 3600 de secunde îți sînt numărate cu exactitate și totuși ai certitudinea că nu e adevărat. «Adevărul adună, nu numără». Ceasul acesta atît de stresant, atît de contemporan ideii de viteză, de trecere rapidă a totului prin tot, nu este adevărat. El este numai real. El, adică ea, această mașinărie infernală, are «timp»; ea, această invenție diabolică cocoțată acolo sus, pe frontonul Acropolei cu scări rulante, posedă timpul. Obiectul posesiunii, secunda, pînă mai acum un abstract presupus, devine un număr real, scurs implacabil de la a zecea aniversare a Centrului Pompidou. Această dată devine baza zero a mulțimii de cifre adunate grămadă spre un oarecare an din viitor — «Să ne întîlnim cu toții în mileniul trei», îmi răsună în urechi un rendez-vous cîntat adesea, pe undele radio-București, de un optimist menestrel.

Tradiționala întîlnire din fața ceasului de la Uniwersitate pare a se transla. Rendez-vous-ul devine parcă ordin, o necesitate înțeleasă, un ultimatum. Acolo, în piața plină de saltimbanci și mimi, profesioniști și diletanți, lumea forfotește între cafele, intrarea în stația de metrou Rambuteau, atelierul lui Brâncuși și cinematograful unde rulează filmul sovietic «Departement de Matiora». Cîtă aglomerare de sensuri, cîte noduri de semnificații, cîte noduri, cîte semne, cîte simboluri pe care trebuie să le percepi în grabă! Importantă nu e cauza grabei, ci intensitatea ei: graba ca suferință, ca formă a erorii. Graba însă nu ne e nouă proprie, nici ca individ și nici în colectivitate. Acel minunat, băscălios și terapeutic «ai puținică răbdare» ne scoate din angoasă, printr-o (cel mult) neliniște calmă. Acolo, la Paris, oamenii nu au răbdare să aștepte nici metroul (cînd din cauza grevelor merg neregulat), nici vremea cireșelor, cînd le este vremea. Sînt eficienți cu timpul lor, cu viața lor, cu arta lor. Treaba lor!

2. Arta și graba

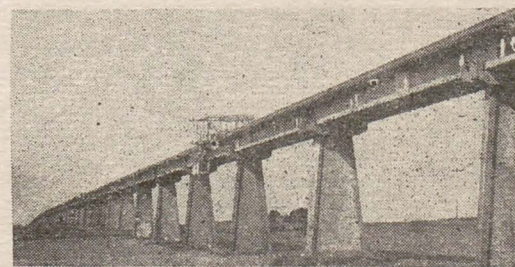
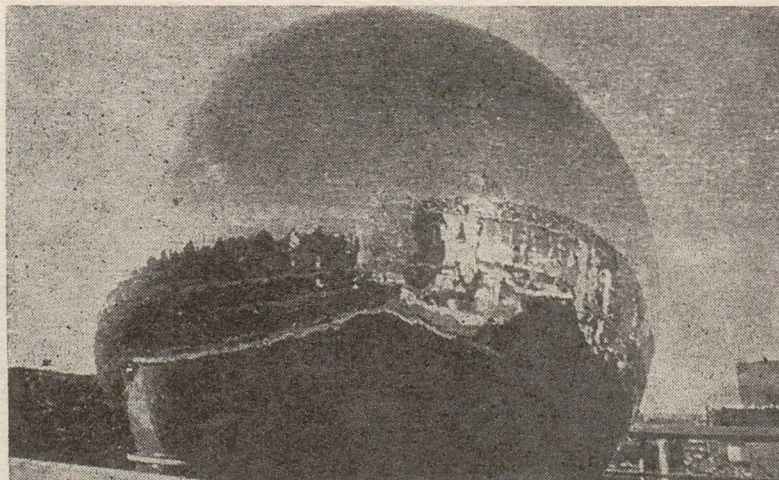
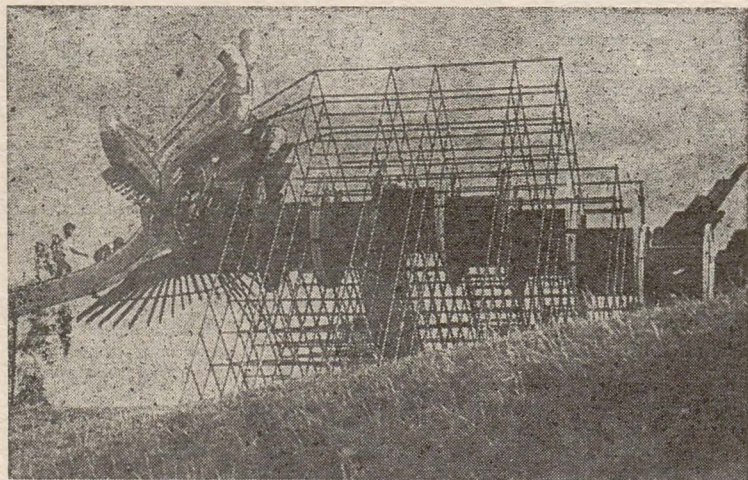
Există sistemul de a vizita monumentele unui oraș, ziua sau noaptea, din autobuz — Paris by night —, de a vedea filme prin parbrizul autoturismului, în cinematografe special amenajate. Iată acum realizarea proiectului semnat Guy Lozac'h și numit «Géographie amoureuse»: operă de artă formată din 500 de siluete diferite, văzute din profil, decupate din plăci de oțel, pictate cu roz, bleu, verde și galben, care se profilează pe o oglindă; siluetele sînt repartizate pe un drum de încercare paralel cu linia SNCF Paris — Orléans (18 km). Vechea problemă a trecerii mișcării în pictura prin definiție statică este eludată aici printr-o bună așezare a relației artă-viteză, prin inversarea totală a punctului de vedere. Este ceea ce a notat criticul Jean-Hubert Martin, preocupat de magicienii pămîntului și încercînd să sesizeze răsturnările punctelor optime de vedere la o pleiadă întreagă de artiști

ai deceniului opt. El remarcă, în cazul «Geografiei afectuoase», repunerea în discuție a vitezei: «Ea nu este nici tradusă, nici reprezentată. Ea este trăită. Nu este vorba de a evoca în abstracto aceste senzații în imaginarul publicului, ci dimpotrivă, artistul caută să capteze privirea pasagerului-privitor, acolo unde el este în situația reală — în tren. El profită de acest moment minunat al stării nomade, care se găsește între două locuri, unde se încearcă acest sentiment de instabilitate și de receptivitate al călătoriei, moment de paranteză din care scapă multiple contradicții ale cotidianului. Opera nu poate fi văzută decît în repetiția ei și în succesiunea ei temporală».

Timpul e resimțit ca distanță și nu ca durată. Sentimentele, proprietatea privată a libertății, sînt legate de întîmplare. Întîmplarea nu este un act al timpului, ci o acțiune a distanței. Întîmplarea că metrii fug în timp nu are nici o repercusiune asupra lor, ei, metrii, rămîn aceiași, după metrul-etalon din platină de la Londra. A ieși din convenție înseamnă a muri convenția, sau poate «a te muri» pe tine, cum spunea, atît de convingător nesigur pe sine, Nichita Stănescu.

«Izolînd un element, nu are sens — scrie J. H. Martin, despre Lozac'h. Sculptura tradițională reclamă de asemenea un anume timp pentru a fi văzută din toate unghiurile. La sfîrșitul secolului trecut se editau litografii colorate reprezentînd, într-o serie de foi succesive, peisajul parcurs de calea ferată de la un oraș la altul. Pe fiecare pagină figura de fiecare dată, în prim plan, și un mic tren circulînd pe șine. Artistul se străduia să arate nu numai peisajul văzut pe fereastra vagonului, ci și trenul însuși, într-un fel de viziune globalistă, reunind subiectul și obiectul într-o singură imagine.»

Dacă artiștii din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, determinați de două sau trei dimensiuni, dădeau o viziune globală, de sus, uneori idilică, alteori idealistă, Lozac'h oferă o fragmentare a privirii, fondată pe succesiunea elementelor adu-

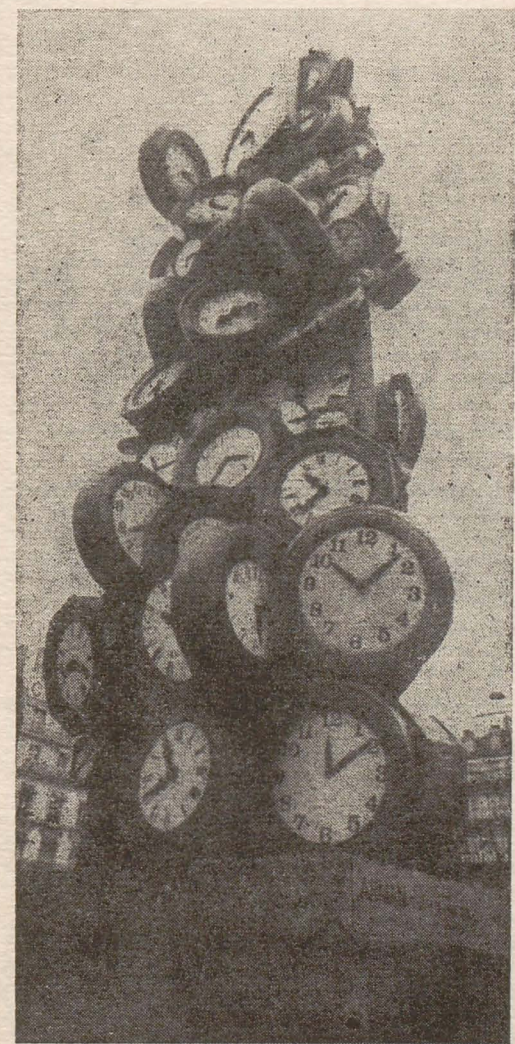
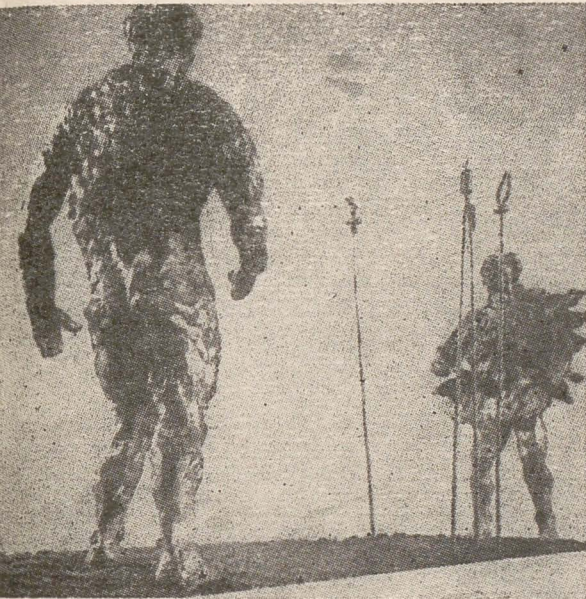


nate. El corespunde înțelegerii parcelate a realității, clădită din paliere etanșe unele față de altele. Orice uimire în fața realității se exprimă spontan sau căutat. Sigur că celebra frază a lui Armstrong, cînd a coborît pe Lună — «Un pas mic pentru om, un salt uriaș pentru omenire» — va rămîne în viitor ca o izbîndă asupra literaturii. Dar cînd modulul lunar și-a așezat mădularile pe «pămîntul» Lunii, Aldrin a zis: «Asta este!», ca o izbîndă a lui «a fi» și a lui «a ști că este».

3. A ști că este

«A fi» și «a ști că este» reprezintă căutarea unei ordini individuale și reîntoarcerea fiului risipitor din anarhia visceralului-vitalului, cu masca violenței. Dureroasa stabilire a identității părții aparținînd lui «a fi» față de partea lui «a ști că este», dintr-o constituție artistică, devine, în perioada obsedantului deceniu al postmodernismului, ceva

asemănător meciului de box. Vitalul și mentalul într-o stare perpetuu beligerantă, încercuții paradoxal de frînghiile pătratului ringului, mereu învingători, mereu învinși, așteaptă sentința unui juriu, nesigur și el pe regulile jocului, care să decreteze: învingător la puncte. Presupunând în Julien Schnabel un eventual învingător la puncte în lupta cu un anume Mental, se poate descoperi ușor în lucrările expuse de el la Paris un spirit antihedonist. Lucrări dezlănțuite pe mari prelate militare, încercănate de o tulburare firească — un firesc de natură instinctivă —, cu desenul sporadic, reținând din fazele mișcării pe cea a inerției. Contradictorii, condiția frumosului și condiția urtului au un caracter selec-



p. 38
Parcul La Villette (1, 2)
Géographie amoureuse (3, 4)

p. 39
GÉRARD GAROUSTE
ARMAN, L'Heure de tous

tiv. Schnabel își amintește de Suetonius, pentru care « existența omului este firească și numai viața lui și destinul lui sînt nefirești. » Exilînd starea revelației într-o neverosimilă concretă, obiectul creației lui Schnabel are încrîncenarea unui rictus de rîs sau de plîns în fața unui act existențial care se poate numi « ideea de sine ». Lucrarea sa asupra hărților de materie, cu eculatorul și petele sale albe, are puterea de a esențializa gesticulația exterioară, perceptibilă prin simțuri, dar și gestul interior, al inimii de exemplu.

« Contemplarea propriei tale inimi este un fapt profund emoționant și tulburător » — ne amintește Poetul. Profesorul Chris Barnard notează într-un articol următorul dialog « — Doctore Bleiberg, știu că ești un om curajos și deci n-ai să fii tulburat de propunerea mea. Vrei să-ți vezi vechea dumitale inimă? — Professore, voi fi foarte fericit s-o văd ! » Privirea, ca o formă a speranței de sublim, ca o suprimare a absurdului, privirea din tine către tine însuși, o privire care vede pînă în orbire, pentru că a văzut al doilea război mondial, televiziunea, genetica, revoluția sexuală, microtehnologia, rachetele spațiale, noul feminism . .

4. Totul a fost deja văzut sau postumitatea vederii

La Galeria Daniel Templon, Anne et Patrick Poirier — o expoziție savantă de obiecte negre, are parcă de un foc mistuitor și eficace; reziduiuri ale unei memorii în exces. Senzația ușoară de contemplație ca o formă postumă a marilor idei. Amfiteatre, coloane, scări, urcușuri, văi, pante, hăuri, toate miniaturizate ca un Pompei pentru furnici, toate carbonizate și peste care pășește mîndru un cal auriu, loc de întîlnire de gradul doi cu un trecut eroic, totul executat parcă după « Planul de evadare » al lui Casares, unde « orice lucru este simbolul oricui », un hipertext derivat dintr-un anterior hipotext. Cu evidente determinări manieriste, cu plăcerea mimetismului elogiata de un Schelley în « Prometeu dezlănțuit », Anne și Patrick Poirier manipulează o aparență nudă, anti-artistică, intens dramatică și paradoxală, îndrăgostită și obsedată de artă.

« Ei au așteptat să ia ființă mai întîlă o artă în natură, iar după aceea o alta, din arta însăși. Gîndită ca un stadiu al oglinzii, opera rămîne mereu un stadiu intermediar între virtual și realizat, între a vedea și a revedea, cu prezentimentul că ceea ce nu mai e aici, nu este niciunde. O anume înstrăinare, o descoperire a puținei realități a realității determină o calitate de reporter a opereii. Opera livrează o cantitate de realitate, autorii (din regnul homo significans), operînd cu concepte ca difuzie, disoluție, interacțiune, impun o anume retorică a tăcerii, a ironiei, a rupturii ». (Ihab Hassan).

Există în această comemorare eminentamente post-modernă o imensă voință de desființare. Deja cunoscuta vocabulă « eu sînt altul » suspendă în mod radical logica și deschide posibilități vertiginose de aberație diferențială, devenind « eu este altul ». În aceste arhitecturi afective, pervertite de mitul eternei reînțarceri, își găsește locul privilegiat celebra suspendare a clipei din Faust. Același timp suspendat, acea eternitate relativă din jurul Faustinei (din aceeași familie de arhetipuri cu Faust) din « Invenția lui Morel » de A. B. Casares: « clipea goală, asemenea diavolului, nu poate da viață, ci o poate doar reproduce mecanic, creînd o imortalidad ridiculă ».

În această scenografie înnegrită a derizoriei nemuriri sau într-o actualitate eternizată apare cu o redundanță simbolică calul (simbol ambiguu, funebru). Calul imens de aur, amintind de caii din Piața San Marco din Veneția, poartă cu sine semnele impurului, într-o strategie a deturnării (denumită de Guy Scarpetta, în recentul volum « Impuritatea », strategia barocă prin care arta autentică ar trata tocmai ceea ce încearcă să o nege sau să i se substituie). Deosebit de cea manieristă, strategia barocă a situației postmoderne recuperează formele, vidîndu-le de conținutul lor propriu; strategia puritană o de repliere pe valorile estetice tradiționale, cu o eventuală supușenie la discursul ficțiunii.

Ca și instalarea coloanelor alb-negru de marmură ale lui Daniel Buren în curtea Palais Royal-ului, din centrul Parisului, sau a sculpturilor lui Garouste într-o incintă din Forum des Halles, instalațiile arhetipale ale familiei Poirier reclamă o anume mise-en-scène, important fiind locul prezentării opereii. Tema instalării în spațiu nu ține atît de zona culturalului, cît de cea a moralului. Există două vieți paralele ale opereii, așezate pe trupul unei alcătuirii arhitecturale, cea efectiv trăită, un a fi în prezent al opereii, și cea amintită, un a avea o istorie, un trecut. A fi în prezent și a avea un trecut este moral.

cărți/idei

cornel radu constantinescu: gh. iliescu- călinești

mihai drișcu

Volumul pe care criticul Cornel Radu Constantinescu îl consacră, într-o reușită apariție grafică a Editurii Meridiane (în 1986) sculptorului Gheorghe Iliescu-Călinești (n. 1932 în județul Argeș, în comuna Călinești, denumire care după 1960 devine și pseudonimul artistului) este un foarte convingător exemplu al soluției ce s-ar putea numi triumful eseismului asupra monografismului tradițional.

Comentariul lui Cornel Radu Constantinescu a eliminat schema scolastică « viața și opera » și este constituit dintr-o alternanță de « blocuri textuale », iar trecerile de nivel între acestea se fac foarte firec (se poate observa că din punct de vedere al viziunii proprii asupra textului critic, Cornel Radu Constantinescu este mai curînd adeptul « texturii », ce presupune un « continuum », decît al imaginii alcătuite din fragmente, mozaicat). Autorul începe prin a « bate marginile », prin punctări mai îndepărtate de subiect, dar care totuși nu sînt divagații (de exemplu, în capitolul introductiv « Mirajul pădurii », ideea — se înțelege, numai enunțată și abandonată — unei istorii « a ecoului pădurii în artă »). Aceste marginalii apar ca necesare preparative psihologice de lectură critică pentru « baterea mijloacelor », adică pentru definirea complexă a opereii unui sculptor important, după o muncă artistică de aproape treizeci de ani. Prezentarea criticului « țese » generalizări cumpănite (« A construi din lemn înseamnă a te adapta cu îndemnare condițiilor geografice specifice, dar mai ales a alege — cunoscînd bine virtuțile metalului și ale pietrei — un mod de existență în ritmica scurgere a generațiilor, un mod de apartenență la natură, un mod de instituire și conservare a tradiției, o extensie tranșantă a creativității populare. . . »), citate parcimonioase din categoria « memorabilelor sugestive » (Heidegger: « Lemosul este propriu sculpturii în lemn. . . »; sau Noica despre Brâncuși sau chiar « ziceri » ale lui Călinești: « Ceea ce satul consideră frumos, pentru mine s-a transformat în util, iar ceea ce era pentru el util mi-a relevat tainele frumuseții în sine »; sau « Nici o lucrare a mea nu este mai înaltă decît un copac doborît. Pădurea lucrărilor mele este mai mică decît pădurea care le-a născut. . . »), formulează un omagiu abrupt-poetic (« sculptorul este o invenție a lemnului »), pe care îl explică și îl nuanțează cu reveniri concentrice: « Opera lui Gheorghe Iliescu-Călinești conservă prin robustețea frustă a volumelor și fabulosul unor compoziții farmecul indicibil al pădurii. Pe de-altă parte, este evidentă la el înscrierea în sfera unei prelucrări tipice țăranelui a materialului oferit de pădure. Atît prin universul formelor ce par că nu vor altceva decît să continue și să dezvolte inventarul etnografic al obșteii țărănești, cît și prin felul în care tratează materialul: dulgherește, cu tandrețe și severitate, izvorîte însă din logica meșteșugului și a finalității sale, respectînd configurația și fibra lemnului, dar în același timp supunîndu-l necesității; bineînțeles, unei necesități artistice, care primește, ciudat, coloratura unei necesități funcționale. . . »; « Gheorghe Iliescu-Călinești se inspiră din același univers tradițional, prelucrînd într-o manieră proprie detalii din arhitectura rurală, obiecte de uz casnic, dar și legende, obiceiuri, credințe, specii ale zoologiei domestice și ale zoologiei de basm, inflorescențe și structuri vegetale. În capitolul « Despărțirea de arhetip » criticul realizează nu o comparație, oricum incomodă, ci mai curînd o verificare de contur cu statura ideatică a lui Brâncuși, tocmai pentru sesizarea diferențelor: « Opera lui Brâncuși țîșnește dintr-un trecut imemorial către un viitor fără margini, încă nebănuit, descriînd o traiectorie pură și astrală, opera lui Gheorghe Iliescu-Călinești năvălește din trecutul unei străvechi existențe agricole peste un prezent tehnizat, unde se instalează, sub impulsul instinctului de supraviețuire cu un fel de cordială brutalitate. (Probabil că și din orgoliul de a-și adjuceca, e drept fără exhibiționisme, condiția de ultim țăran al lumii. . . »)

bour, octavian, grafician

n. 5 august 1937, Cernăuți
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1964)
Debut: 1957
1971 — Premiul II pentru afiș acordat de C.J.E.S.-Cluj
1973 — Premiul Juriului la Expoziția internațională de Caricatură Skoplje, Jugoslavia
1979 — Premiul I la expoziția « Umorel în artă », Bacău

cosma, ștefan, artist decorator

n. 15 august 1937, Ploiești
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu »
Debut: 1963

patrichi, grigore, sculptor

n. 3 august 1937, Smulți (Galați)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1966)
Debut: 1966
1970 — Premiul pentru sculptură la tabăra Măgura

socoliuc, vasile, grafician

n. 7 august 1937, Ipotești (Suceava)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1963

1965 — Premiul pentru ilustrație la concursul « Cele mai frumoase cărți »

nanu, adina, critic

n. 4 august 1927, București
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu », Facultatea de litere, București
Debut: 1950

nicolescu, petrovici, emilia, pictor

n. 5 august 1927, București
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1954)
Debut: 1954

1957 — Premiul III pentru pictură la Festivalul Internațional al Tineretului, Moscova

1964 — Premiul II pentru artă decorativă acordat de U.A.P.

orban, andrei, aron, sculptor

n. 8 august 1927, Feliceni (Odorhei)
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu »
Debut: 1954

popovici, doru, sculptor

n. 28 august 1927, Călărași
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1948

1966 — Premiul II pentru artă monumentală, acordat de U.A.P.

ruși, emil, sculptor

n. 27 august 1927, Fălticeni

văgii, maria, artist decorator

n. 30 august 1927, Voinești (Iași)
Studii: Academia de arte frumoase, Iași (1951)
Debut: 1956

calafeteanu, florian, sculptor

n. 31 august 1922
Studii: Școala de arte frumoase, București
Debut: 1945

olariu, iulian, pictor, grafician

n. 29 august 1922, Gătaia (Deta)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1940

ulmu, matilda, pictor

n. 9 august 1917, București
Studii: Academia de Belle-Arte
Debut: 1940

labin, gheorghe, pictor

n. 27 august 1907, Pufești (Galați)
Studii: Școala de Belle arte, București
Debut: 1929

1957 — Artist emerit

avachian, arutin, pictor

n. 10 august 1903, Cetatea Albă
Studii: Academia de arte frumoase, București

fedorencu, timotei, pictor

n. 18 august 1901, Ismail
Studii: Academia de arte frumoase, București
Debut: 1929

În cadrul schimburilor culturale dintre România și diferite țări, în cursul lunii iunie au fost oaspeți și au avut întrevederi la sediul Uniunii: *Ligia Podorean Ekström* (artist plastic, arhitect din Suedia), dr. *Miloslav Krajny* (directorul Casei de cultură a Republicii Socialiste Cehoslovace la București), *Andras Dekany* (secretar II la Ambasada Republicii Populare Ungare), *Colette Hill* și *Christine Renker* (comisari ai expoziției de ceramică din Republica Democrată Germană), *Vantislav Ivanov* (secretar III la Ambasada Republicii Populare Bulgare), *Svante Gradin* și *Brigitta Lundberg* (graficieni din Suedia), *Netchiporenko* (pictor din Uniunea Sovietică).

În aceeași perioadă au călătorit peste hotare, în calitate de delegați oficiali: *Anghel Neagu* (pictor, membru al U.A.P., participant la tabăra internațională de pictură de la Pleven — Bulgaria), *Horea Flămând* (secretar al U.A.P., participant la Congresul Uniunii Artiștilor Plastici din Cehoslovacia, a purtat discuții cu privire la schimburile culturale dintre cele două uniuni), *Traian Nițescu* (secretarul secției de scenografie al U.A.P.), *Romulus Feneș* (scenograf, președintele Filialei U.A.P. Tîrgu Mureș) și *Vasile Rotaru* (scenograf, membru al U.A.P.) — comisarii expoziției românești la Quadriennale internațională de scenografie de la Praga, *Ioana Șetran* și *Doru Rotaru* (studii și documentare în Republica Democrată Germană), *Ion Gheorghiu* (secretar al U.A.P.) și *Sergiu Știrbu* (director U.A.P.) — delegați în Republica Populară Bulgaria, pentru discuții privind schimburile culturale dintre cele două uniuni, *Viorel Grimalschi* (pictor, participant la tabăra internațională de la Vilnius, U.R.S.S.), *Ion Iancuț* (sculptor, participant la tabăra internațională de la Vysne Ruzbachy, Republica Socialistă Cehoslovacă), *Teodora Dinulescu* (scenograf, comisar la închiderea expoziției românești în cadrul Quadriennalei de scenografie de la Praga).

La première partie de notre numéro est dédiée à l'important événement politique du mois d'août — le mois de la grande fête nationale du peuple roumain, le 43e anniversaire de la révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et antiimpérialiste —, le 3e Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste. Ce large forum de l'activité politique, idéologique, culturelle et éducative s'est déroulé sous le signe du discours prononcé par le camarade Nicolae Ceaușescu, qui a tracé les grandes lignes de l'œuvre visant la création d'un homme nouveau et la promotion d'une conscience avancée, révolutionnaire. L'art est appelé à participer pleinement à ce vaste œuvre de formation spirituelle.

Le présent numéro de notre revue fait ensuite le tour d'horizon des expositions ouvertes dans le courant du mois de juin, en insistant sur celles qui sont les plus significatives.

La retrospective de l'œuvre de *H. H. Catargi* (1894—1976) est commentée par des peintres appartenant à des générations différentes, lesquels tentent de saisir la leçon pérenne qui se dégage de l'œuvre de cet artiste profond et équilibré, que Ștefan Sevastre situe dans la peinture roumaine du XX-e siècle parmi « les grands seigneurs de l'espérance ». Regardant à travers la transparence des géométries sereines de la pensée, Catargi ordonne ses compositions qu'il nourrit de sobres accords chromatiques, où les teintes froides et les teintes chaudes, avec une dominante tellurique, s'harmonisent d'une manière diffuse, baignant dans une douce mélancolie. Pour cet esprit classique, apollinien — écrit Alexandru Chira — « le miracle vierge de la picturalité se trouve constamment au centre du cercle de la connaissance ».

Ion Pacea (né en 1924) expose un vaste ensemble de peintures et de gouaches faisant partie des cycles intitulés « Structures végétales », « Enseignes verticales », « Marines » et « Natures mortes ». Ses œuvres, tantôt allusivement référentielles, tantôt expressionnistes-abstraites se refusent de décrire tout ce qui pourrait se rapporter à la réalité apparente, pour s'abandonner aux tensions intérieures exprimées sur la toile par le paroxysme volcanique des couleurs qui s'affrontent. « Par tout son être — affirme Vasile Drăguț — Ion Pacea est un méridional, un être solaire, mais un être solaire qui aura évolué de l'état de joie calme vers un état de combustion intérieure atteignant le tragique dans le combat acharné des couleurs diurnes avec celles de la nuit éternelle ».

Artiste protéiforme, infatigable chercheur des plus diverses modalités d'expression, *Constantin Flondor* (né en 1936) semble être arrivé à un moment d'équilibre entre la méditation et la rêverie. Ses peintures et ses dessins récents consacrés aux aspects du ciel et du monde végétal, aux formes modelées dans la farine et dans la pâte, trahissent l'obsession de « l'assimilation globale-lyrique de l'existence » (Călin Dan). Constantin Flondor regarde et écoute, essayant de participer sans crainte et sans angoisse à la vie secrète de la nature pour capter ses ineffables pulsations accordées avec les flux et les reflux de sa vie intérieure. Pour lui, la nature est une transparence et la peinture un instrument de l'âme.

Șerban Drăgoescu (née en 1943) intitule sa neuvième exposition personnelle « Échelons » et groupe dans ce cycle des tapisseries, des objets textiles et des dessins. Se distinguent par leur monumentalité et par leur force de symbolisation, le triptyque intitulé « Le Héros », « La Proie », « L'Emblème », « Le Triangle équilatéral A.B.C. », « L'aphélie de l'autoportrait », où les critiques discernent une poésie dense, axée sur la question si grave de notre présence en ce bas monde et de la condition humaine. « La géométrie implacable — écrit Anca Vasiliu — est sans cesse déchirée par le battement d'ailes de quelque oiseau qui traverse les règnes de l'univers ».

	1	Al treilea Congres al educației politice și culturii socialiste	
	6	Creație și spiritualitate sub semnul umanismului revoluționar	
	7	La marea sărbătoare a poporului român	
RETROSPECTIVA	8	H. H. Catargi	Ștefan Sevastre, Alexandru Chira, Mihai Sârbulescu, Vasile Drăguț, Ioan Horga
CRONICA	12	Ion Pacea	Anca Vasiliu, Călin Dan, Mihai Drîșcu, Theodor Redlow
	16	Constantin Flondor	Călin Dan Olga Bușneag Mihai Ispir
	20	Șerbana Drăgoescu	Theodor Redlow
	22	Alexandra Gheorghe	Alexandra Titu
	23	Arhitectura ca temă plastică	Raluca Radian
	24	Tiberiu Nicorescu	Adrian-Silvan Ionescu, Daniel Prelici, Adela Marcu
IMPACT ȘI PICTURALITATE	26	«...haosul pur este cu desăvîrșire neinteresant»	Radu Bogdan Wanda Mihuleac
MODA	28	Moda și modul	Mihai Drîșcu
	30	Jurnalul galeriilor	
STUDII	35	Probleme ale specificului național în pictura lui Grigorescu	
	38	Meridiane	
CĂRȚI/IDEI	39	Cornel Radu Constantinescu: « Gheorghe Iliescu-Călinești »	
	40	Agenda U.A.P., Calendar	

COPERTA	I	23 August	Doru Rotaru
	IV	Natură statică	Ion Pacea

	1	Le III ^{ème} Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste	
	6	Création et spiritualité sous le signe de l'humanisme révolutionnaire	
	7	La grande fête nationale du peuple roumain	
RETROSPECTIVE	8	H. H. Catargi	Ștefan Sevastre, Alexandru Chira, Mihai Sârbulescu, Vasile Drăguț, Ioan Horga
CHRONIQUE	12	Ion Pacea	Anca Vasiliu, Călin Dan, Mihai Drîșcu, Theodor Redlow
	16	Constantin Flondor	Călin Dan Olga Bușneag Mihai Ispir
	20	Șerbana Drăgoescu	Theodor Redlow
	22	Alexandra Gheorghe	Alexandra Titu
	23	L'architecture comme thème plastique	Raluca Radian
	24	Tiberiu Nicorescu	Adrian-Silvan Ionescu, Daniel Prelici, Adela Marcu
IMPACT ET PICTURALITÉ	26	«... Le pur chaos est absolument dépourvu d'intérêt»	Radu Bogdan Wanda Mihuleac
LA MODE	28	La mode et le mode	Mihai Drîșcu
	30	Le journal des galeries	
ETUDES	35	Le spécifique national dans l'œuvre de Nicolae Grigorescu	
	38	Méridiens	
LIVRES/IDÉES	39	Cornel Radu Constantinescu: « Gheorghe Iliescu-Călinești »	
	40	L'agenda de l'U.A.P., Calendrier	

COUVERTURE	I	« Le 23 Août »,	Doru Rotaru
	IV	« Nature morte »,	Ion Pacea

	1	III Съезд культуры и социалистического воспитания	
	6	Творчество и духовность под знаком революционного гуманизма	
	7	Великий праздник румынского народа	
РЕТРОСПЕКТИВ	8	Х. Х. Катарджи	Штефан Севастре, Александру Кира, Михай Сырбулеску, Василе Дрэгущ, Иоан Хорга
ХРОНИКА	12	Ион Пачеа	Анка Василиу, Кэлин Дан, Михай Дришкю, Теодор Редлов
	16	Константин Флондор	Кэлин Дан Ольга Бушнеаг Михай Испир Теодор Редлов
	20	Шербана Дрэгоску	
	22	Александра Георге	Александра Титу
	23	Художественная тема: архитектура	Адриан-Силван Ионеску, Даниел Прелич, Адела Марку
	24	Тибериу Никореску	Раду Богдан Ванда Михулеак Михай Дришкю
ИМПАКТ И ЖИВОПИСЬНОСТЬ	26	«... цельный хаос — абсолютно неинтересный»	
МОДА	28	Мода и способ	
	30	Журнал галереи	
ЭТЮД	35	Вопросы национальной специфичности у Григореску	
	38	Меридианы	
КНИГИ/ИДЕИ	39	Корнел Раду Константнеску: « Георге Илиеску-Кэлинешть »	
	40	Записная книжка С. Х. Календарь	

ОБЛОЖКА	I	« 23-го Августа »	Дору Ротару
	IV	« Натюрморт »	Ион Пачеа

