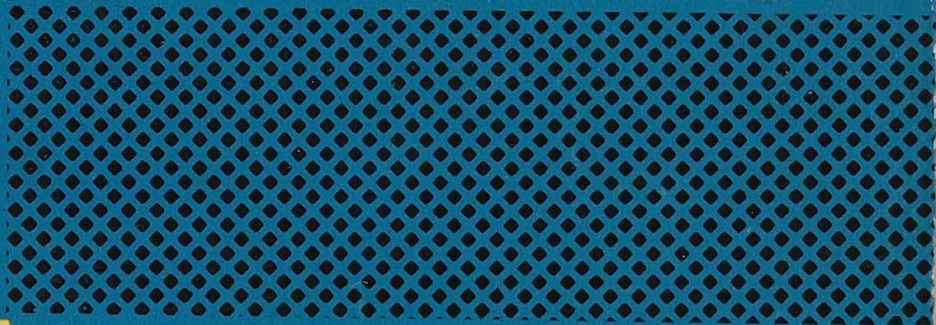


arta plastică



Anul 8 — 1961

Nr.

1

CUPRINSUL

BORIS CARAGEA	A fi artistul epocii noastre	1
---------------	------------------------------------	---

PROBLEME ACTUALE ALE CREAȚIEI PLASTICE DIN ȚARA NOASTRĂ

OVIDIU MAITEC	Subiecte cu cea mai mare rezonanță socială, imagini cu o viguroasă forță de convingere.....	3
MIRCEA DEAC	Studierea și cunoașterea justă a vieții.....	4
EUGEN SCHILERU	Pentru o artă de o mare bogăție de sentimente și idei....	5
CORNELIU BABA	Să fim mai aproape de tinăra generație de artiști.....	7
MIRCEA POPESCU	În filialele U.A.P. să se realizeze o mai intensă viață colectivă	8
ION VLAD	Unitatea dintre conținut și formă — lege a practicii artistice	10
CONSTANTIN LUCACI	Noul conținut generează noi forme de expresie	10
JACK BRUTARU	Aportul tinerilor creatori la viața artistică locală.....	10
MIHAI DANU	O atenție deosebită tineretului	11
CRISTIAN BENEDICT	Profunzimea gândirii ideologice — forța motrice a creației	11
TIBERIU KRAUSZ	Îndrumarea permanentă a tinerilor artiști	12
OLGA BUȘNEAG	O artă la scara exigențelor prezentului	12
ION FRUNZETTI	Noul din realitate — unul din obiectivele centrale ale creației	13
PAUL CONSTANTIN	Pentru o mai largă și mai profundă reflectare a realității	13
AL. CIUCURENCU	Tineretul nostru artistic — o forță creatoare tot mai evidentă	14
IONEL JIANU	O expoziție de un nivel mai înalt	14
ION JALEA	Noul conținut — autenticul izvor al originalității în creație	15

★

EUGEN SCHILERU și PAUL CONSTANTIN RADU BOGDAN	Expoziția Anuală de grafică 1960 (Grafica de șevalet și afișul)	16
	Caricatură și culoare	22

DISCUȚII

SILVIAN IOSIFESCU	Critica artistică între știință și artă	25
-------------------	---	----

TRADIȚII MILITANTE ÎN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SEC. XX

GH. POENARU	Nicolae Mantu	29
EUGEN IACOB	Lupta clasei muncitoare oglindită în creația lui Nicolae Cristea	32

★

JULES PERAHIM	Hans și Lea Grundig	35
---------------	---------------------------	----

PROBLEME ALE ARTELOR DECORATIVE ȘI APLICATE

OLGA BUȘNEAG	Masele plastice și utilizarea lor în producția artistică (de vorbă cu sculptorița Zoe Băicoianu).....	38
PAUL PETRESCU	Arta decorativă și arta populară	39

NOTE DE LECTURĂ

MARIA BENEDICT	A. Kamenski: «Spectatorului despre pictură»	41
----------------	---	----

VIAȚA MUZEELOR

TEODOR IONESCU	Un tablou de Jordaens la Muzeul Brukenthal.....	42
GH. POENARU	Prin câteva muzee din țară recent deschise.....	43

EXPOZIȚII

GEORGE MUNTEAN	Pe marginea Expoziției Industriei Poligrafice	44
----------------	---	----

CALEIDOSCOP

VIOREL OPREA	Însemnări	45
★ ★ ★	Progresele artei figurative	45
GÜNTER HESS	Un poem de Maiakovski ilustrat de Werner Klemke....	46
RADU BOGDAN	Ilustrațiile lui Jiří Trnka la volumul de versuri și basme al lui František Hrubín	48
★ ★ ★	Géricault inedit	49

Coperta I: LIGIA MACOVEI, Tinerețe — desen
Coperta IV: PAUL ERDŐS, Viața continuă — desen

Redactor șef:

J. PERAHIM

Colegiul redacțional:

CORNELIU BABA, MARIA BENEDICT, RADU BOGDAN, MIRCEA DEAC, COSTIN IOANID, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, EUGEN POPA, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, TRAIANA TECLU

Fotografii: Florin Dragu

Macheta artistică: Val Munteanu

Redacția revistei: București, Constantin Mile
5, 7 9, telefon: 13.75.61
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea
Șerban Vodă 133—135 București

arta plastică

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
ȘI CULTURII ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

1

A FI ARTISTUL EPOCII NOASTRE

BORIS CARAGEA

În ultimele luni au avut loc mai multe manifestări de artă plastică, manifestări care au suscitat numeroase și rodnice discuții asupra creației. Este un semn distinctiv al actualei etape de creație faptul că fiecare asemenea manifestare publică vine să confirme drumul ascendent al artei noastre. Aceasta este o realitate a vieții noastre artistice, o realitate semnificativă, pe care o relevăm ca pe un suprem bilanț ce-l facem noi, artiștii, în cinstea aniversării a patru decenii de existență a Partidului.

Expozițiile din ultima vreme au prezentat aspecte care ne îndreptățesc să afirmăm că am marcat unele succese noi, chiar și prin acele lucrări mai puțin realizate, dar care pun problemele de concepție tematică și gândire artistică într-un fel foarte limpede. Asemenea lucrări sînt de natură să se transforme, prin studiu și aprofundare ulterioară, în operele așteptate cu atîta interes de publicul larg.

Am reflectat, pe baza exemplelor extrase din ambianța ultimelor expoziții, la felul cum a evoluat sculptura. Am simțit o mare bucurie sufletească atunci cînd, încă odată, dar în forme mai clare, mi-am dat seama că, vîrstnici ori tineri, sculptorii au realizat un însemnat pas înainte în ceea ce privește amploarea și profunzimea preocupărilor tematice. Astăzi nu mai sîntem mulțumiți cu simpla intenție de a exprima printr-o lucrare o temă: privești lucrările noastre din expoziții și-ți dai seama că pentru cei mai mulți creatori aderența la o temă este una sufletească, intimă, polarizează în întregime resursele lor spirituale și ei fac eforturi susținute pentru a surprinde în imagine ceea ce simt și gîndesc. Astfel au fost tratate teme din trecutul de luptă al clasei muncitoare, al partidului comunist, din viața eroică a constructorilor socialismului.

Întotdeauna artiștii au fost frămîntați de problemele creației lor. Să ne amintim însă că nu este departe vremea cînd mulți, poate foarte mulți creatori, discutau sub influența argumentelor unor estetizanți, a unor așa zîși cunoscători în artă; în acea atmosferă din trecut, înveninată de mercantilism și producția unor antitalente, nu puțini au fost artiștii contaminați de decadentism ori au fost propovăduitori conș-

tienți ai evaziunii din real. În cele din urmă, frămîntările unor asemenea oameni încetau să mai aibă ceva nobil și autentic: problemele lor erau mărunte, meschine, lipsite de fiorul gîndirii mari, creatoare.

Discutăm astăzi într-o altă atmosferă, ne punem problemele de creație într-un sens major. Avem un mare judecător al artei noastre: publicul larg, oamenii muncii însetați de cultură cărora trebuie să ne adresăm prin opere de artă excepționale, de cel mai înalt nivel artistic. Sursa de inspirație a artistului de astăzi, viața dinamică, bogată în fapte deosebite de muncă și gîndire spirituală a constructorilor socialismului este nelimitată, stimulatorie prin însăși imensa ei prezență. Pentru noi, artiștii contemporani, a ne inspira sau nu din această realitate nouă nu mai constituie o dilemă și în acest sens îndrumarea Partidului a fost un factor hotărîtor. Această definitivă orientare a artiștilor spre inspirația din cea mai vie actualitate, orientare realizată datorită călăuzirii plină de grijă a creației plastice de către Partid, stă la baza succeselor artei românești socialiste; trebuie să consemnăm cu deosebire acest fapt acum, în preajma aniversării a 40 de ani de la nașterea Partidului Muncitoresc Român.

Opinia oamenilor muncii asupra creației noastre plastice ne ajută însă să ne punem întrebarea — și o punem adesea — dacă operele noastre, neîndoios inspirate din actualitate, reușesc să comunice toată bogăția de sensuri a acestei actualități, dacă ele reușesc să fie grăitoare, expresive.

Cred că năzuința artiștilor de a soluționa în chip creator frămîntările lor este sinceră și izvorăște din alte comandamente, are alte perspective decît zberetile sterile din trecut, alimentate de o atmosferă ce favoriza formalismul. Este drept că unii artiști sînt preocupați de imensitatea sarcinilor ce ne stau în față și, în grabă, se adresează unor pilde de creație insuficient analizate critic, își însușesc, cu alte cuvinte, o manieră sau o viziune pe care o aplică artificial subiectelor desprinse din realitatea noastră.

Viața care pulsează în jurul nostru, care ne încântă și ne trezește sentimente și gânduri înalte — nimeni decât noi n-ar putea s-o exprime în artă. Numai prin neobosite strădanii, prin studiu și căutări creatoare autentice, printr-o permanentă aprofundare a adevărului vieții vom putea găsi acele imagini exemplare pe care le căutăm, acele opere de artă antrenante prin patosul exprimării ideilor și simțămintelor, încântătoare prin frumusețea lor plastică. O acumulare calitativă obținută prin muncă, prin neobosită muncă, va duce la configurarea aceluși stil al epocii contemporane, astăzi atât de mult discutat. Este credința mea profundă pe care aș vrea s-o transmit și unor artiști tineri.

Eu am o mare încredere în tinerii noștri artiști. Planurile noastre de viitor, planurile pe care le făurim în atmosfera stimulatorie a apropiatei sărbătoriri a Partidului Muncitoresc Român, sînt în bună măsură bazate pe forțele lor. Pot spune cu convingere că nici cînd în trecut nu s-au ivit, la noi, asemenea talente tinere ca în ultimul deceniu. Acest lucru este un rod al politicii regimului democrat popular de culturalizare a maselor, un efect imediat al condițiilor create de Stat pentru descoperirea și dezvoltarea talentelor oamenilor muncii. Dar am făcut noi, artiștii mai vîrstnici, profesorii de la institutele de artă, membrii Uniunii artiștilor plastici, suficiente eforturi pentru valorificarea deplină a acestor talente descoperite datorită revoluției culturale? Prea puțin! Nu am reușit în suficientă măsură să realizăm la unii tineri artiști o educație a muncii susținute, perseverente. Astăzi știu că în artă orice pas înainte se cîștigă prin muncă neostenită, prin îndelungi căutări creatoare, prin adîncă meditație. În vecinătatea atelierului meu se află atelierele mai multor artiști vîrstnici. Acolo lucrul începe totdeauna în zori și se termină noaptea tîrziu: oamenii sînt totdeauna concentrați și preocupați. Cît n-aș fi dat ca în tinerețea mea să mi se fi atras atenția asupra semnificației unei asemenea pilde.

Iată de ce am avut o mare mulțumire atunci cînd la ultima plenară a secției de sculptură a U.A.P., unii artiști tineri, analizîndu-și critic propria creație, și-au propus ca pe viitor să nu scoată cu atîta ușurință lucrările din atelier, să studieze mai mult și mai profund concepția și realizarea unei opere de artă. Cu cît o asemenea opinie se va răspîndi mai larg între tinerii artiști cu atît numărul lucrărilor bune, definitive, va fi mai mare.

O bună parte din eforturile artiștilor tineri sînt concentrate de năzuință de a se rosti în artă într-un fel nou, original. Este o năzuință firească și dacă n-ar exista ar trebui s-o solicităm pentru că însăși epoca noastră este nouă. Se pune însă întrebarea: din ce trebuie să-și tragă seva dorința de a inova, de unde trebuie să pornească? De la dorința în sine de a fi original, de la găsirea unei soluții plastice inedite la care să adaptăm, într-un fel, un conținut de viață? Nu, calea este veche și

sterilă! Am exprimat-o și eu în tinerețe. Pe atunci era la modă o greșită înțelegere a monumentalității: estetizantii ne solicitau frumuseți sculpturale în sine, dîndu-ne ca exemplu statuile antice care au fost desgropate fără membre dar care-și mențineau valoarea sculpturală. Am executat și eu fragmente de trupuri, ca să fiu la modă, dar au rezultat lucrări de interior, pe gustul unui grup restrîns de oameni.

Astăzi însă, îndrumați de Partid, năzuim la o artă de for public, care nu se poate crea decît pe baza temelor și subiectelor desprinse din bogăția de aspecte a realității noastre socialiste. Nu este greu să ne dăm seama că orice soluție plastică găsită ad-hoc și alipită unui conținut de viață sfîrșește prin a sărăci acest conținut sau prin a-l anihila, după cum se pierde însăși valoarea artistică a unei asemenea soluții plastice. Un artist sensibil, talentat, care trăiește cu pasiune evenimentele realității noastre și care năzuiește să dea glas simțămintelor sale în opera de artă, va găsi, pe parcursul eforturilor de comunicare artistică a intențiilor sale acele elemente plastice ce-l vor distinge și care-i vor traduce personalitatea sa creatoare.

Ne vom găsi nota proprie, ne vom rosti într-un fel nou, căutînd să comunicăm cu pasiune ceea ce simțim despre viața noastră nouă, despre patosul muncii constructive a întregului popor muncitor, despre epoca noastră de înalt romantism. Senzația profundă a frumuseții și fericirii de a trăi în epoca aceasta, de a fi martorul și participantul la asemenea nobile înfăptuiri sociale, trăirea puternică, autentică, în actualitate vor genera noutatea și originalitatea în tratarea unor teme vaste, majore.

Obiectivele care se ridică în fața artiștilor plastici cresc în amploare. Tipul de artist al cărui univers de probleme nu depășește mica sa lucrare, atelierul său, devine tot mai anacronic. Figurat vorbind, cerințele zilei de astăzi sînt mari, dar cele ale zilei de mîine se anunță grandioase. « Astăzi » sîntem solicitați să contribuim la împodobirea stațiunilor de odihnă de pe litoral, dar « mîine » vor fi gata și se vor înmulți neconținut milioanele de apartamente destinate oamenilor muncii. Poate oare artistul plastic să nu participe cu același elan, alături de întregul popor, sub conducerea Partidului, la construirea unei vieți mai bune, mai frumoase, mai îmbelșugate?! Trebuie să fim mai fermi și mai multilaterali: să dăm marilor edificii opere de artă monumental-decorativă, iar apartamentelor oamenilor muncii — statuete, figurine și obiecte de artă aplicată, realizate în număr mare, accesibile și de înaltă ținută artistică.

În acest fel, năzuința de a crea pentru mase, pe înțelesul și în slujba poporului, ar căpăta un sens concret, imediat. Hotărîrea de a munci și crea în acest spirit constituie cel mai semnificativ omagiu pe care artiștii îl aduc apropiatei aniversări a patru decenii de existență a Partidului Muncitoresc Român.

PROBLEME ACTUALE ALE CREAȚIEI PLASTICE DIN ȚARA NOASTRĂ



Redacția revistei «Arta Plastică» a organizat recent o consfătuire asupra celor mai actuale probleme ale artei noastre plastice, în lumina expozițiilor din regiuni și Capitală, care au avut loc în ultimele luni ale anului 1960 și la începutul anului 1961.

Redacția a pornit de la premiza că, în prezent, există posibilitatea realizării unei discuții cuprinzătoare, deoarece mulți dintre artiștii și criticii de artă din Capitală au văzut expozițiile regionale și, evident, expoziția regională de la București. Mai mult decât atât, unii dintre ei au participat chiar la lucrările jurilor expozițiilor regionale, cum și la discuțiile care au avut loc în regiuni asupra expozițiilor locale. Acest fapt a creat posibilitatea organizării de către revista «Arta Plastică» a unor discuții menite să faciliteze o vedere largă, sintetică, asupra problemelor celor mai actuale ale creației noastre plastice.

Discuția a urmărit deci scopul de a analiza, pe baza unei experiențe artistice recente, nivelul atins de dezvoltarea artei noastre în ceea ce privește reflectarea noilor realități din patria noastră. În directă legătură cu preocupările tematice, inspirate din cea mai vie actualitate, s-a propus analizarea căutărilor creatoare în domeniul limbajului, pentru a se vedea în ce măsură aceste căutări izvorăsc în mod firesc din necesitatea și dorința de a surprinde și reda complexitatea faptelor și a profilului moral al omului nou din patria noastră.

Viața artistică plastică din unele regiuni ale țării vădește în prezent o nouă etapă de dezvoltare, etapă marcată de participarea pasionată a mării majorități a creatorilor la construirea unei vieți noi. Arta unor maeștri înregistrează noi cuceriri, datorită sevei proaspete pe care o aduce investigația tot mai profundă a faptelor semnificative din actualitate. Un rol important în animarea vieții artistice îl joacă artiștii tineri de pe întreg cuprinsul țării, de curând absolvenți ai institutelor de artă plastică. Discutarea lucrărilor artiștilor tineri stabiliți în regiuni, analizarea preocupărilor tematice și a eforturilor de maturizare artistică pe care le dovedesc tinerii creatori, a aspectelor încă deficitare ale creației acestora, a felului cum filialele și cenacurile U.A.P. se preocupă de îndrumarea lor creatoare, de realizarea unor condiții cât mai bune de creație, a constituit unul din obiectivele consfătuirii organizate de revista «Arta Plastică».

Publicăm mai jos extrase din cuvîntul participanților la această consfătuire.

● OVIDIU MAITEC

Subiecte cu cea mai mare rezonanță socială, imagini cu o vigoare forță de convingere

În epoca dintre cele două războaie mondiale în arta noastră plastică au strălucit puternice individualități creatoare, a căror tendință, în general, a fost realist-critică. Maeștrii acelei epoci sînt astăzi studiați în profunzime și problemele creației lor adesea inspiră și călăuzesc în prezent eforturile artiștilor tineri. Arta de după Eliberare, așa cum este ea configurată de către generația artiștilor de vîrstă medie și a celor tineri este unitară, monolitică prin puternica ei tendință socială, prin vigoarea

cu care reflectă problemele epocii noastre, prin spiritul ei partinic. Artiștii de astăzi își pun probleme mari de creație, se simt atrași de teme majore pe care le vor trata în imagini expresive, puternic convingătoare. Acest lucru este cu atât mai demn de relevat cu cît pictorii noștri din trecut nu ne-au lăsat o moștenire concludentă în ceea ce privește tratarea unor teme de largă respirație socială, pregnant combative, în lucrări de amploare. Cu alte cuvinte, întreprindem astăzi o operă de pionierat în domeniul unor genuri ca tabloul tematic compozițional și pictura monumentală. Așa se explică unele inadvertențe și dibuiri în creația noastră: așa s-a ivit tendința de a face artă monumentală în tablourile de șevalet și tendința de a introduce elemente ale viziunii de șevalet în pictura murală. În unele tablouri se pot depista tendințe decorative excesive și chiar schematizări abstracte, dar unele obiecte de larg consum, cărora le-ar fi potrivite elemente decorative, sînt aglomerate cu rudimente de pictură de șevalet.



ION JALEA, Portret de muncitor — bronz

Mai putem releva și alte contradicții mai însemnate. Sînt de pildă artiști care au străbătut mai repede căile unei măiestrii avansate și care obțin rezultate remarcabile în domeniul expresiei plastice. De ce însă unii asemenea artiști nu se află în aceeași măsură pe cele mai avansate poziții în ceea ce privește tematica, de ce nu atacă ei subiectele cu cea mai mare rezonanță socială? Tot astfel, artiști puternic atașați unor asemenea subiecte, adesea le expediază în imagini ilustrative, meditînd prea puțin asupra expresiei plastice. Firesc este ca tocmai creatorii puternic animați de marile idei și teme ale zilelor noastre să se străduiască a le transmite publicului prin imagini de cea mai viguroasă forță de convingere.

Am reflectat asupra problemelor creației din regiuni și cred că unele rămîneri în urmă ale creației din cîteva centre regionale se explică prin activitatea slabă a filialelor U.A.P. Acolo unde nu se poartă discuții asupra creației, unde nu se urmărește creșterea nivelului ideologic și estetic al artiștilor, îndeosebi a celor tineri, acolo unde munca de documentare este lăsată la voia întîmplării, unde nu sînt stimulate forțele locale în ceea ce privește critica de artă — în asemenea locuri și expozițiile sînt deficitare și vor mai fi atîta vreme cît munca organizatorică în filiale nu se va îmbunătăți.

● MIRCEA DEAC

Studierea și cunoașterea justă a vieții

Cu fiecare nouă expoziție regională, interesul nostru se îndreaptă către acele opere noi, care ne dau măsura modului în care artiștii au înțeles și redat transformările uriașe ce au loc în țara noastră, chipul muncitorului care înfăptuiește aceste transformări. De data aceasta, la Expoziția regională din București (deschisă concomitent în sălile Muzeului Simu și N. Cristea), impresiile au fost din cele mai diverse. Pe de o parte, sărăcită de prezența unor pictori valoroși, ca Baba, Ciucurencu, L. Gîrgorescu, Szönyi, Labin ș.a. — expoziția a prezentat numeroase lacune, mutînd «nivelul» ei artistic pe umerii tinerilor pictori, care au constituit majoritatea expozanților. Astfel privită, ea ar fi putut fi numită expoziția tinereții și a optimismului, dacă exagerările și greșelile, inerente tinereții, nu ar fi imprimat expoziției o atmosferă generală de «căutări artistice», de studii, de tatonări, încercări nehotărîte, ceea ce diminuează din valoarea unei expoziții de artă, din eficiența sa educativă asupra maselor largi.

Expoziția ridică însă și probleme demne de a fi reținute și apreciate ca pozitive.

Astfel, la numeroase compoziții și portrete care înfățișează privirii și gîndirii noastre viața și preocupările oțelarilor, filatoarelor, zidărițelor, colectivîștilor, elevilor și ale altora, remarcăm rezultatele stimulatoare în creația artistică, a unei mai strînse legături a pictorilor cu viața, cu oamenii patriei noastre. În compoziții ca cele ale pictorului H. Catargi «Întoarcerea coșășilor» și «Muncitori la șantierul viitorului» sau ca în emoționanta redare a sudurii sufletești dintre un tractorist și mașina sa, din tabloul «Doi amici», al pictorului Ion Bițan, ca și în compozițiile și portretele semnate de Gh. Iacob, Tiberiu Krausz, Petre Achițenie, Brăduț Covaliu, Gh. Spiridon, Mircea Ionescu, Lucreția Szasz, C. Blendea ș.a., artiștii au știut să descopere în locurile unde au fost în documentare și lucru, în scenele obișnuite, cotidiene, și în chipurile oamenilor autentici, nu numai trăsăturile specifice și individuale, dar și căldura umană, optimismul și dragostea de viață. Unii pictori, însă, fie că nu au găsit tonurile coloristice cele mai adecvate subiectelor lor, fie că nu au înțeles și adîncit suficient ceea ce și-au propus a zugrăvi, au prezentat lucrări care nu reușesc să emoționeze și să convingă. La cei mai mulți dintre aceștia se simte folosirea unei palete preconcepute, — ca un tipar gîndit abstract, în care sînt «turnate» fără discernămint subiectele alese. O astfel de impresie lasă unele lucrări ca cele semnate de Mircea Velea, C. Pauleț, Virgil Duval Demetrescu, Elena Cojan, Vasile Celmare, I. Sălișteanu ș.a.

În expoziție au fost prezentate deasemenea lucrări inspirate din trecutul de luptă al clasei muncitoare, ceea ce constituie un fapt meritoriu. Unii



ION BIȚAN, Doi amici — ulei

artiști, însă, sînt ispitiți să facă «ilustrație», să zugrăvească cît mai multe detalii, pierzînd forța ideilor care au animat masele, și, ceea ce este tot atît de important, nereușind să găsească acel limbaj plastic și aceea compoziție care să emoționeze artistic, să rețină atenția, să impresioneze. Alții gîndesc mai mult «plastic», căutînd să rezolve original o compoziție și, în lipsa aprofundării temei și semnificației eroilor, să epateze cu «rezolvări» cromatice sau compoziționale.

Și în peisaj apreciem, fără îndoială, calitățile unor pictori ca Virgil Almășanu, Covaliu Brăduț, C. Crăciun, Ion Gheorghiu, Vasile Melica, Ion Nicodim ș.a., dar totodată expoziția ne lasă regretul că nu avem încă un peisaj larg evocator al Bucureștilor, al noilor sale cartiere, un peisaj care să cuprindă o nuanță inteligentă de poezie a naturii transformate de mîna omului.

Cîteva flori din expoziție ne atrag admirativ atenția. Pictorul D. Ghiță, și de data aceasta, dovedește o mare simplitate și autenticitate creatoare în zugrăvirea florilor. I. Bițan, și Asvadurova Ciucurencu, și I. Pacea au realizări meritorii.

★

Dezvoltarea orașelor noastre într-un ritm uriaș a contribuit în mare măsură la creșterea rolului și a importanței sociale a artei statuare, la întărirea răspunderii fiecărui artist. Artiștii aprofundează cu toată serio-

INDEX ALFABETIC

—PE NUME DE AUTORI—

AL SUMARELOR REVISTEI «ARTA PLASTICĂ»

DIN 1960

arta plastica

INDEX ALFABETIC — PE NUME DE AUTORI — AL SUMARELOR
DIN 1960

A

Autorul	Titlul articolului	Nr. rev.	anul	pag.	Autorul	Titlul articolului	Nr. rev.	anul	pag.
ANASTASIU A.	Dezvoltarea tinerelor talente: Expoziția interregională Timișoara	2/1960	16		ANIȚEI EMIL	Aprofundarea temeinică a vieții — condiție esențială pentru o creație valoroasă: Expoziția interregională Iași	2/1960	19	

B

BABA CORNELIU	Prezenți în contemporaneitate....	3/1960	8		BREZIANU BARBU	Tudor Arghezi cronicar plastic..	3/1960	28	
BALOGH GALINA	Ghidajul în muzee.....	3/1960	42		BREZIANU BARBU	O cronică plastică a lui Mihail Sadoveanu	5/1960	45	
BENEDICT MARIA	Vladimir Maiakovski și « Ferestrele R.O.S.T.A. »	3/1960	21		BREZIANU BARBU	Expoziția Cecilia Storck-Botez..	6/1960	41	
BENEDICT MARIA	Șase secole de la nașterea lui Andrei Rubliov.....	6/1960	31		BRUTARU JACK	Artiștii graficieni din RSS Ucraina expun la București	1/1960	46	
BODNAR EVA	Mednyánszky Laszlo (1852—1919)..	5/1960	46		BRUTARU JACK	Creșterea nivelului artistic: Expoziția regională Brașov	2/1960	30	
BOGDAN RADU	Concepția tematică în decorația murală	1/1960	20		BRUTARU JACK	Viața din regiuni — sursă inepuizabilă de inspirație pentru creație.....	4/1960	22	
BOGDAN RADU	Prin sălile de expoziții: Costin Ioanid	1/1960	37		BRUTARU JACK	Prin sălile de expoziții: Din nou despre artele decorative	5/1960	43	
BOGDAN RADU	Reflecții pe marginea unei expoziții	4/1960	20		BRUTARU JACK	Expoziția de grup a tineretului clujan	6/1960	8	
BOGDAN RADU	Monumentul eroilor luptei pentru rezistență, de la Roma	4/1960	46		BUȘNEAG OLGA	Concursul pentru atribuirea bursei « D. Paciurea »	5/1960	43	
BOGDAN RADU	« Bobilna » de Ștefan Szönyi	6/1960	12		BUȘNEAG OLGA	O acțiune patriotică	5/1960	44	
BRECHT BERTOLT	Însemnări despre arta lui Ernst Barlach.....	3/1960	43						

C

CARAGEA BORIS	Monumentul Lenin	2/1960	3		CONSTANTIN PAUL	Specificul picturii monumentale	1/1960	14	
CIUPE AUREL	Bilanț de creație	3/1960	11		CONSTANTIN PAUL	Trăirea realității socialiste: Expoziția regională Oradea	2/1960	23	
COMAN ANTON	Expoziția de grafică Edvard Munch	3/1960	46		CONSTANTIN PAUL	Tradițiile militante ale graficii românești	4/1960	31	
COMAN ANTON	Expoziția pictorului irakian Halid Al Jader	3/1960	47		CONSTANTIN PAUL	Investigația artistică a noului..	6/1960	3	
COMARNESCU PETRU	Cărți de artă: Virgil Vătășianu: « Istoria artei feudale în țările Române »	1/1960	40		CONSTANTINESCU MAC	Expoziția de sticlărie, ceramică și textile din Republica Socialistă Cehoslovacă	1/1960	44	
COMARNESCU PETRU	« Artele plastice în România după 23 August 1944 »	3/1960	37		COSMA GH. și MOLNAR I.	Unele probleme ale afișului contemporan.....	6/1960	18	
COMARNESCU PETRU	Probleme și perspective ale scenografiei	5/1960	2		COSMA MAXIM	Muzeul și publicul său	2/1960	39	
COMARNESCU PETRU	Plastica mică și prototipul pentru industria ușoară	6/1960	36		COSMA MAXIM	Expoziția de grafică M. Chirnoagă și Gh. Boțan	3/1960	36	

D

DAMADIAN CIK	M. Sarian	4/1960	46		DINU GHEORGHE	Rockwell Kent	6/1960	45	
DEAC MIRCEA	Social și individual în portret	1/1960	10		DITROIE. și PATTANTYUS K.	Un început promițător	6/1960	11	
DEAC MIRCEA	Legătura cu viața regiunii: Expoziția regională Ploiești	2/1960	28		DRĂGUȚ VASILE	Criterii de apreciere a artei amatorilor	1/1960	33	
DEAC MIRCEA	Săptămîna gravurii	2/1960	35		DRĂGUȚ VASILE	Expoziții la locurile de muncă..	4/1960	43	
DEAC MIRCEA	Artistul și masele	4/1960	3		DRĂGUȚ VASILE	Expoziția: « Impresii de călătorie din U.R.S.S. »	5/1960	35	
DELAPORT N.	Rolul educativ-estetic al agitației vizuale	4/1960	42		DRĂGUȚ VASILE	Monumentul « Ostașului Român »	6/1960	14	
DELAPORT N.	Noi forme de activitate muzeistică....	6/1960	26						
DINU GHEORGHE	Nicolae Cristea	3/1960	30						

E - F - G

Autorul	Titlul articolului	Nr. rev. anul pag.	Autorul	Titlul articolului	Nr. rev. anul pag.
ERDÖS PAUL: În pas cu vremea		3/1960 17	FRUNZETTI ION: O etapă a graficii de șevalet.....		4/1960 14
FRUNZETTI ION: Prin sălile de expoziții: Aurelia Ghiață; Vasile Condurache; Brăduț Covaliu		1/1960 35	FRUNZETTI ION: Petrașcu la Veneția, sol al realismului nostru		5/1960 13
FRUNZETTI ION: Tradiții artistice și spirit contemporan; Expoziția regională Baia Mare		2/1960 25	GHIATĂ DUMITRU: Pentru cea mai înaltă măiestrie		3/1960 6

H - I

HALAMINSKI I.: Expoziția de artă plastică « Rusia Sovietică » - Grafica	4/1960 28	HORȘIA OLGA: Însemnări pe marginea Expoziției de ornamentică populară românească	6/1960 40
HALID AL-JADER: Artă contemporană irakiană	2/1960 43	IACOB EUGEN: Un grafician militant: Aurel Mărculescu	6/1960 21
HĂULICĂ DAN: Un album de caricaturi antiimperialiste	1/1960 31	IACOB RALUCA: Legătura artistului cu masele - izvorul creației noastre (De vorbă cu Gheza Vida)	3/1960 2
HOFFMEISTEROVA JANA: Patru sculptori cehoslovaci contemporani	3/1960 45	IACOB RALUCA: Alexandru Ziffer	4/1960 37
HORȘIA HORIA: « Note de drum din R. P. Bulgaria »	3/1960 35	IACOB RALUCA: Artiștii plastici pe șantierele de la Onești - Borzești.....	5/1960 10
HORȘIA HORIA: Vernisaj la arie	5/1960 42	IOGANSON B. V.: Lenin în creația mea	2/1960 7
HORȘIA OLGA: Activitatea cu publicul a Muzeului de Artă Populară al R.P.R.	1/1960 49	IONESCU TEODOR: Un « Terbrugghen » la Muzeul Brukenthal	1/1960 48

J

JALEA ION: Un maestru al penelului: Serghei V. Gherasimov	1/1960 4	JIANU IONEL: Sculptura în Expoziția artelor plastice	4/1960 10
JIANU IONEL: Camil Ressu.....	2/1960 10	JUKOV N.: Cum am creat chipul lui Lenin.....	2/1960 5

K

KAZAR VASILE: Pentru o artă a temelor majore: Expoziția Regională Tg. Mureș	2/1960 21	KOVÁCS ELENA: Expoziția de artă plastică Spiru Chintilă și Petre Balogh la Baia Mare	1/1960 39
KENT ROCKWELL: Să cunoaștem viața	3/1960 44	KUHIRT ULRICH: Fritz Cremer artist și luptător....	5/1960 28

L

LIU KAI TZIUI: Artă sculpturii în China nouă	1/1960 41	LUNACEARSKI A. V.: Lenin și arta	2/1960 8
LUCACI ADRIAN: Kukriniksi.....	2/1960 32	LUPU ELEONORA: Daruri din partea Indiei	2/1960 43

M - N

MAITEC OVIDIU: Partidul și creația tinerei generații	3/1960 16	NANU ADINA: Tradiție și contemporaneitate în arta vietnameză	3/1960 25
MEDREA CORNELIU: Artistul și realitatea socialistă	3/1960 4	NANU ADINA: Despre unele probleme ale artei contemporane (de vorbă cu graficiană germană Lea Grundig)	5/1960 27
MELIKSON I.: Muzeu colhoznic în U.R.S.S.	6/1960 46	NEIMAN M.: Expoziția de artă plastică « Rusia Sovietică » - Sculptura	4/1960 27
MOLNAR I. și COSMA GH.: Unele probleme ale afișului contemporan.....	6/1960 18		
MONDA JEAN: Artă plastică și edificiul « UNESCO »	1/1960 48		
MUNTEAN GEORGE: Artă la izvoarele ei	5/1960 6		

O - P

OPRESCU G.: Honoré Daumier	1/1960 23	PAVEL AMELIA: Expoziția Geta Brătescu	6/1960 39
OPRESCU G.: Comemorarea a 300 de ani de la moartea lui Velasquez	5/1960 22	PERAHIM JULES: Chipul marelui Lenin	2/1960 4
OPRESCU G.: Delacroix	6/1960 27	PERAHIM JULES: Idealul artistului epocii socialiste..	3/1960 13
PATTANTYUS K. și DITROI E.: Un început promițător	6/1960 11	PERAHIM JULES: A XXX-a Bienală de la Veneția....	4/1960 39
PAVEL AMELIA: Tipizarea și individualizarea în grafică	1/1960 6	PERAHIM JULES: Carnet venețian (A XXX-a Bienală de artă plastică de la Veneția)	5/1960 16

P

Autorul	Titlul articolului	Nr. rev. anul pag.	Autorul	Titlul articolului	Nr. rev. anul pag.
PETRESCU PAUL:	Arta populară și producția artizanală	3/1960 39	POPA EUGEN:	Arta și dinamica realității socialiste..	3/1960 14
POENARU GH.:	Prin sălile de expoziții: Iulia Hălăucescu	1/1960 38	POPESCU MIRCEA:	Ideile leniniste în artă.....	2/1960 1
POENARU GH.:	Prin sălile de expoziții: Emilia Dumitrescu	5/1960 36	POPESCU MIRCEA:	Spiritul actualității în creație....	2/1960 12
POENARU GH.:	Eugen Ispir	6/1960 41	POPESCU MIRCEA:	Certitudini și perspective în pictura românească actuală.....	4/1960 5

R—S—T—V—Z

RADU I.:	Cronica plastică la televiziune	3/1960 40	TEODOSIU ANATOLIE:	O operă de Domenico Mancini în Muzeul de Artă al R.P.R.	6/1960 25
RADU I.:	Note despre expoziția tineretului școlar....	4/1960 44	VANCI MARINA:	Cataloagele de expoziție	3/1960 40
SARABIANOV D.:	Expoziția de artă plastică «Rusia Sovietică» — Pictura	4/1960 24	VANCI MARINA:	Afișul în Expoziția artelor plastice	4/1960 18
SZÖNYI ȘTEFAN:	Perspectivile dezvoltării picturii monumentale	3/1960 9	VASILESCU FLORICA:	Artele decorative și industria	6/1960 34
TEODOSIU ANATOLIE:	Un nou tablou de Antonello da Messina în colecția Muzeului de Artă al R.P.R.	6/1960 23	VEREȘ PETRE:	Un artist cetățean	6/1960 38
			ZETKIN CLARA:	Arta și proletariatul	3/1960 19
			ZIGURA ALEXANDRA:	Hokusai	6/1960 33

zitatea particularitățile specifice artei statuare monumentale, posibilitățile de lărgire a materialelor folosite — piatră, metal, beton, masele plastice etc. — și adaptarea lor la condițiile impuse de noua arhitectură urbanistică.

Sînt numeroase trăsăturile care deosebesc pe sculptorul contemporan de cel al deceniilor trecute.

Există în primul rînd la acesta o mai mare tendință de analiză și generalizare a fenomenelor vieții, o tendință de a vedea viața, de a reține tot ce este principal și nou.

Remarcăm o înțelegere realistă mai adîncă și cu noi nuanțe psihologice sociale, a chipului omenesc. Constatăm apoi o mai intensă preocupare în dezvoltarea multilaterală a genului, o mai mare pricepere în a gândi plastic — în a exprima gîndurile și observațiile optice prin mijloacele artei.

Și în mod special subliniem ca fenomen caracteristic sculptorului contemporan o interesantă manifestare a unei gîndiri plastice monumentale. Cei mai mulți sculptori văd realitatea în mod monumental, grandios, festiv.

În expozițiile actuale de artă plastică — și în special în aceea la care ne-am referit — în expoziția regională București — cele mai multe lucrări, dintre care chiar și portretele, sînt concepute în spirit monumental.

Preocupat de ornarea suprafețelor clădirilor marilor fabrici, sculptorul C. Lucaci își realizează lucrarea sa « Constructori » din aluminiu pe fond de ceramică. C. Medrea, P. Tudor, Olga Porumbaru, Gabriela Adoc, I. Cassargian ș.a.m.d. își plămulesc în spirit monumental

• EUGEN SCHILERU

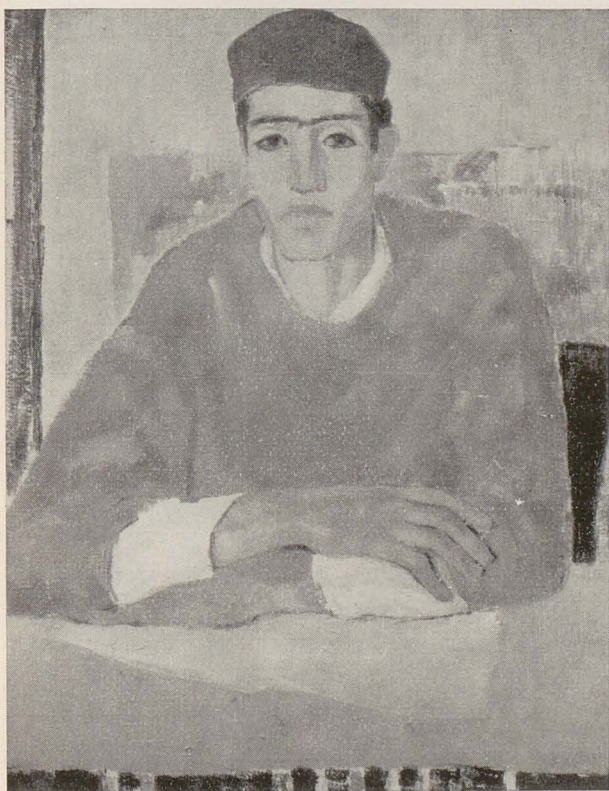
Pentru o artă de o mare bogăție de sentimente și idei

Tovarășii din filiala clujeană a Uniunii artiștilor plastici au dat dovada unui interes sporit pentru lucrările cu tematică actuală. Realitatea contemporană pasionează pe artiști, dar ei nu reușesc întotdeauna să sesizeze ce este cu adevărat esențial în această realitate. La unii artiști am întîlnit o preocupare aproape exclusivă pentru problemele de limbaj: cum să fim moderni? Cum să ne exprimăm altminteri de cum s-au exprimat pînă acum înaintașii și chiar colegii noștri? Iată care mi s-au părut a fi întrebările pe care și le puneau mai insistent unii creatori clujeni. În schimb, nu am avut impresia că ei s-au preocupat în egală măsură de problema investigării noilor realități spirituale în patria noastră. Ca și artiștilor din celelalte părți ale țării, și inzeștraților artiști clujeni li se cere o mai mare participare la viața noastră de astăzi, o dorință sporită de a se pronunța asupra ei, prin opere puternice, capabile nu numai de a plăcea ochilor, ci și de a emoționa și a da de gîndit. Sînt la Cluj și artiști care au înțeles aceste exigențe. Aurel Ciupe, de pildă, a depășit, în ultima vreme, linia intimistă a picturii sale de peisaje și naturi moarte. În lucrările sale actuale se vedește dragostea de viață și entuziasmul. Străbate din ele o vitalitate pregnantă și cuceritoare, care reflectă însuși sentimentul de viață al oamenilor înaintați din țara noastră. Pictorul Zoltán Kovacs, care din păcate nu a expus, ne-a arătat în atelierul său proiecte de pictură monumentală remarcabile și totodată o natură moartă în care prețiozitatea materiei și a culorii nu erau scopul în sine, ci mijloace de a sugera un anumit sentiment, și-o anumită reflecție asupra existenței. Cu rezultate parțiale, artiști ca Petre Abrudan, Zoltán Andrassy, Iózsef Bene, Petru Feier, Teodor Harșia, Sándor Mohi, Albert Nagy au arătat în lucrările lor preocupări pentru unele aspecte ale vieții contemporane.

Între tinerii pictori de la Cluj există talente. Unele se preocupă însă doar de problemele limbajului. Altele, cum ar fi, de pildă, Laszlo Tóth, mai în direct contact cu viața, fac să se simtă în lucrările lor sentimente majore, un puls mai viguros și mai acordat existenței noastre actuale, chiar dacă, sub raportul expresiei, rămîn uneori datori unor artificii și efecte (în cazul menționat, abuzul de argint).

În ceea ce privește sculptura, remarcăm lucrările realizate de Sándor Puskás, Artur Vetro, Andrassy Kös. Lucrarea lui Puskás e de o tinerețe cuceritoare, ca și viața noastră de astăzi. În echilibrul formelor viguroase și proaspete se ghicește încordarea care precede mișcarea avîntată a modelului. Romantismul se împletește strîns cu afirmarea noilor idealuri de viață.

GABRIELA MANOLE, Zidărită — ghîps



SULTANA MAITEC, Portret — ulei

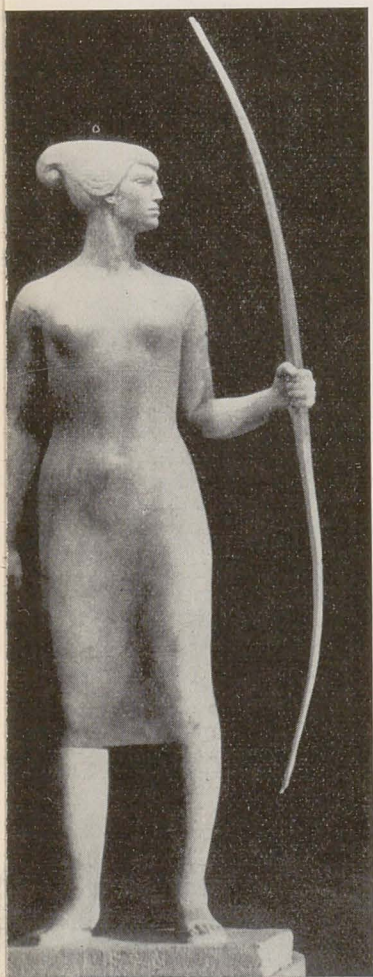
reprezentarea tinerilor muncitori și colectiviști, iar Ion Vlad, C. Baraschi sînt preocupați de a imprima unui portret monumentalitate.

Exista în expoziție, la mulți artiști, un transport de procedee de la un gen statuar la altul, mai precis al procedeeelor sculpturii monumentale la sculptura de interior. Din dorința de a realiza adesea într-un spirit monumental chiar subiecte ce nu cer o asemenea tratare, ca spre exemplu subiectele de gen, unii sculptori se bazează pe elementele frumuseții pur exterioare, de un gust dulceag și sărac. Alții folosesc stilizări și planuri ce deformează imaginea și-l determină pe spectator să caute unghiuri de vedere comode din care să poată înțelege imaginea.

★

Referindu-ne la expoziția regională din București nu putem vorbi de îngustime și unilateralitate tematică, după cum nu putem vorbi de lipsă de originalitate sau de rezolvări artistice, dar constatăm o superficialitate în aprofundarea temelor, o tratare a lor «cu talent», fără să se reușească ca prin aceasta să se compenseze necunoașterea vieții. Studiarea și cunoașterea justă a vieții, largă ei generalizare, care dă naștere la noi forme și mijloace de transpunere a ei în artă, — iată una din principalele probleme pe care expoziția regională din capitală le-a ridicat în fața artiștilor plastici.

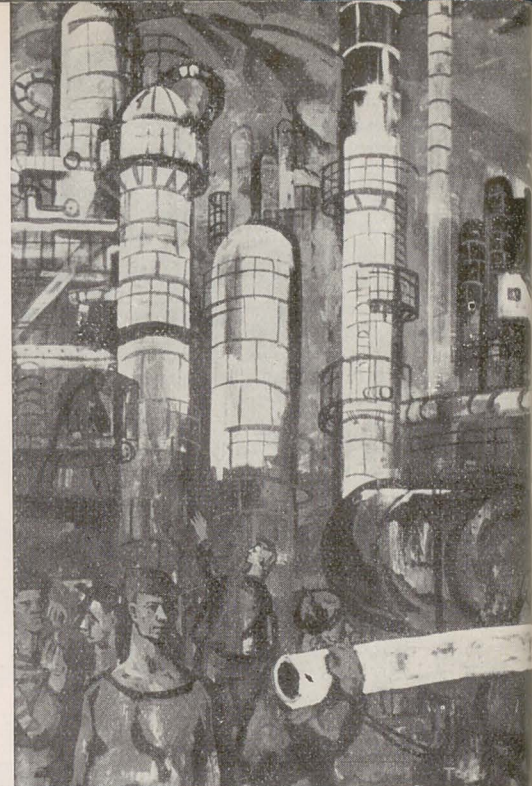




ȘANDOR PUSKAȘ, Sportivă — piatră artificială



GH. SPIRIDON, Ședința brigadierilor — ulei



TÓTH LASZLÓ, Rafinărie de petrol la Onești — ulei

PETRU FEIER, Împărțirea moșiei, 1945 — ulei



Sectorul de grafică a fost la rindul lui deficitar sub mai multe aspecte. Resursele atât de specifice graficii, în ceea ce privește realizarea unei imagini dinamice și combative, care să răspundă prompt și emoționant problemelor și exigențelor actuale, nu au fost folosite așa cum se cuvenea. Imaginile au fost în general expositive, lipsite de o combativitate directă, de un ascuțit revoluționar. Lucrul mi s-a părut cu atât mai surprinzător, cu cât la Cluj există graficieni de reale posibilități. Cunosc, de pildă, activitatea graficienilor clujeni pe tărîmul ilustrării cărților. În decurs de vreun an și jumătate, artiști ca Bela Abody Nagy, Ladislau Feszt și Ferenc Deák au schimbat aspectul cărților în limba maghiară, ieșite din secțiile clujene ale Editurii pentru literatură sau Editurii tineretului. Din păcate, asemenea lucrări nu au figurat în expoziție.

La Tg. Mureș am simțit pulsul unei vieți colective autentice, a unui efort de educare reciprocă, în spiritul unei morale noi, socialiste. Artiștii de aici se ajută între ei și munca de creație se desfășoară în bune condiții de atmosferă sufletească, spirituală. Artiștii cu mai multă experiență dovedesc o grijă susținută față de cei tineri. Emulația ia un caracter socialist.

Dacă în expoziție mai există lucrări deficitare sub raportul orientării, conținutului și expresiei, putem totuși afirma ca un fapt pozitiv că cele mai multe degajă elan, participare interioară, pasiune pentru tratarea unor subiecte inspirate din contemporaneitate. De aici și o seamă de progrese, care se cuvin relevate în opera lui István Barabás, Andrásy Bordi, Endre Simon, Ana Szotory, Atila Zsigmond, László Hunyadi, Márton Izsák etc. Îndrumarea de către artiști ca Barabás, Izsák a celor tineri merită deasemenea să fie subliniată. Bătălia pe care trebuie s-o dăm este pentru o artă de o mare bogăție de sentimente și idei. A pune altfel problemele înseamnă a rămîne sclavii unei meditații exclusive asupra problemelor de limbaj, înseamnă a ne face pe noi înșine prizonierii unui profesionalism îngust. Lipsa unei cunoașteri consecvente a realității, în toată complexitatea și ineditul ei, lipsa senzației semnificativului și ineditului din oameni și din faptele lor, sînt de natură să împingă întotdeauna spre reflecția asupra unui limbaj autonomizat, care nu decurge firesc din prelucrarea conținuturilor de viață. Artistul trebuie să reflecteze înainte de toate asupra lumii și vieții, și nu înainte de toate asupra expresiei și profesiei.

În socialism se restabilește adevărata cinste a lucrătorului pe tărîmul artelor plastice: aceea de a fi un filozof care gîndește prin imagini plastice măiestre asupra semnificației evenimentelor și conștiințelor contemporane, și nu un simplu meșteșugar în organizarea de divertismente oftalmologice. Socialismul acordă artei plastice o finalitate calitativ superioară, în sensul în care o consideră capabilă să contribuie la formarea spirituală a privitorului ei. Ca atare, ea nu poate rămîne în urma transformărilor petrecute în conștiințele făuritorilor socialismului. În legătură cu aceasta, se cuvine să atrag atenția asupra unui fapt simplu, dar greu în consecințe. Fiecare artist care, în loc să reflecteze asupra lumii și vieții de pe poziția marxist-leninistă, se afundă într-o reflecție asupra limbajului autonomizat, nu poate decît să repete formule stilistice preconcepate și perimate, sau să le combine eclectic. Noi nu facem pictură pentru pictori, sculptură pentru sculptori etc. Imaginea care se oprește în planul agreabilului nu răspunde tuturor exigențelor cărora le-au răspuns și le răspund artiștii rămași în sufletele și memoria privitorilor.

La Galați am avut posibilitatea să constat, în primul rînd, unele deficiențe organizatorice. La dezbaterile pe marginea expoziției nu au parti-

cipat artiștii din Constanța. Cea mai mare parte a lucrărilor artiștilor din Galați aparțin genurilor graficii. Acolo lucrează doi-trei graficieni cunoscuți și prin expozițiile de la București. Valoarea lor a ridicat nivelul expoziției locale și a stimulat în general activitatea graficienilor din regiunea Galați.

Ca și la Timișoara, problema principală a vieții artistice din regiunea Galați o constituie activitatea tinerilor artiști, dar cei cîțiva tineri pictori stabiliți aici nu au reușit, în ultimii ani, să dea adevărata măsură a talentului lor.

Și la Constanța sînt de asemenea cîțiva tineri talentați, care însă, în expoziția de la Galați, s-au prezentat cu improvizații, cu lucrări sub posibilitățile lor. Din păcate cu asemenea pinze s-au prezentat pictori ca Sanda Blazian, Ion Mătăsăreanu și alții. Problema activității tinerilor în regiuni va trebui să fie deci amplu discutată. Acolo unde tinerii artiști au găsit un mediu prielnic de dezvoltare ei au dat rezultate mulțumitoare. Exemplul expoziției regionale de la Galați demonstrează însă că în unele regiuni creația tinerilor artiști nu se află încă în atenția conducerii filialelor U.A.P. și a sfaturilor populare locale.

● CORNELIU BABA

Să fim mai aproape de tînăra generație de artiști

De cîte ori vine în discuție problema tineretului din plastica noastră, nu pot să nu mă gîndesc, în primul rînd, la soarta absolvenților institutelor de artă. Socotesc că ar fi foarte bine ca după terminarea institutului tinerii aceștia să poată sta timp de un an, doi, pe lîngă un maestru, pe care și-l aleg singuri. Raporturile între acesta și foștii elevi vor avea scopul de a contribui la desăvîrșirea și cristalizarea posibilităților creatoare ale tinerelor talente, astfel încît după un an sau doi aceștia să poată intra într-o expoziție, să poată porni siguri pe drumul greu al creației. Cred că este mai mult decît o greșeală ca să nu ne mai înterresăm ce devin elevii noștri după terminarea școlii, să ne facem doar datoria de profesori.

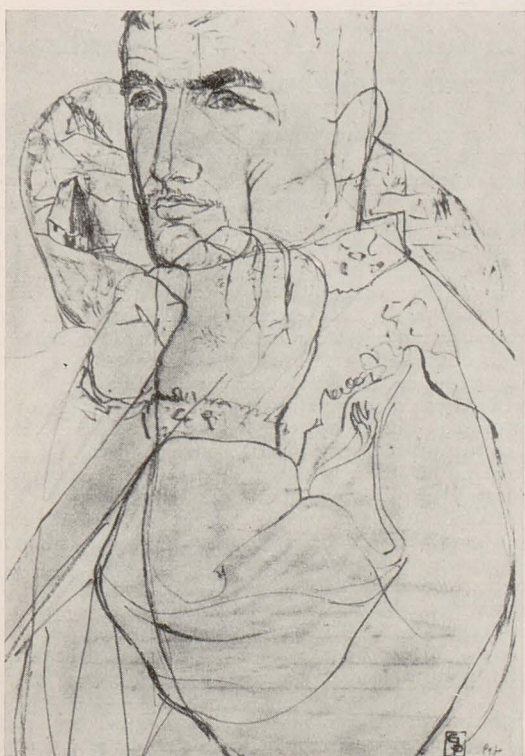
EMILIA DUMITRESCU, Împletind năvoadele — acvaforte



AUREL BRĂILEANU, Colectiviști — ulei



PAUL ERDŐS, Țăran din Oaș — tuș

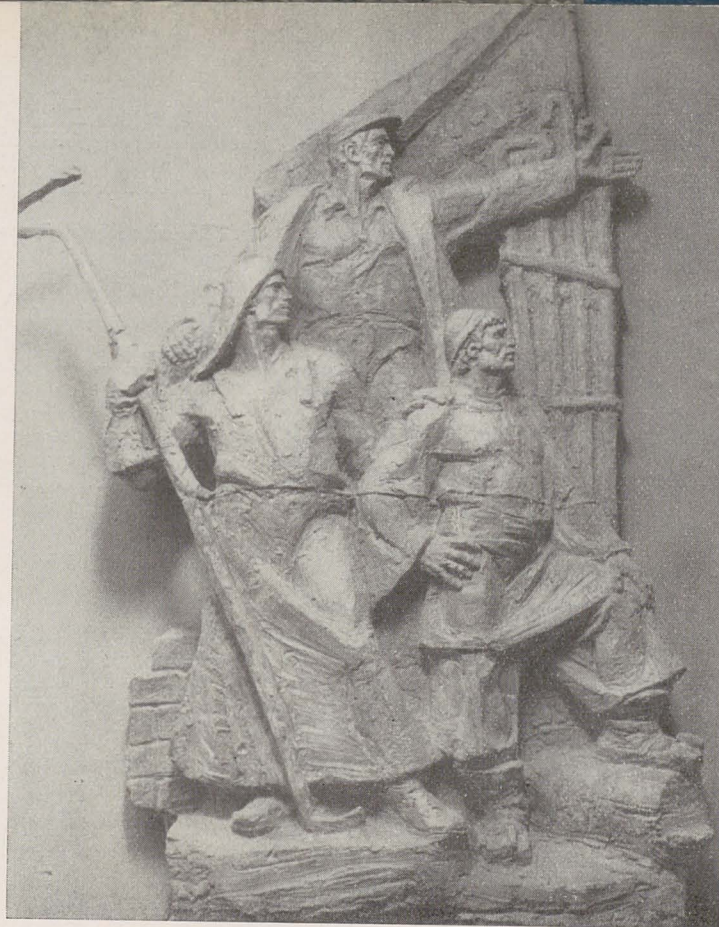


SEVER FRENȚIU, Expoziție în uzină — ulei



Am fost de multe ori în Apus și am văzut aspectele tragice ale așa zisei libertăți « mari », ale acelei libertăți care îi tentează pe unii, pârindu-li-se « un miraj », dar care, în fond, are o substanță foarte săracă. Este un fel de « libertate de a face orice », chiar « giumbușlucuri ». Adevărul este că nimeni nu te întreabă nimic, nimeni nu se va interesa de ceea ce faci. Totuși, faci lucrurile acestea nu fiindcă vrei să le faci, ci fiindcă în adânc nădăjduiești că în acest mod vei ajunge să atragi atenția cuiva și vei fi « fericitul » pe umărul căruia se va pune mina și, poate, vei fi astfel lansat ca mare vedetă. Acesta este reversul adevărat al așa zisei libertăți de creație a artistului din Occident.

Soarta noastră, de când sînt pictori și sculptori pe lume, a fost legată de ceva: a fost legată de un beneficiar. Pe vremea Renașterii, de pildă, virtuțile conducătoare și papii erau beneficiarii, fiindcă ei erau aceia care aveau bani, în mîinile lor fiind cumulat bogăția societății. Astăzi, problema aceasta a devenit o problemă de stat, o problemă obștească. În trecut, cu toată aparența noastră de libertate, atunci cînd beneficiarul ne impunea gustul lui, foarte puțini erau aceia care îndrăzneau să refuze acest lucru, fiindcă depindeau de banii acelui om. Acesta este tristul adevăr al libertății noastre de odinioară.



VICTOR GAGA, Constructorii vieții noi — ghips

Să fim mai aproape de această lume tînă a creatorilor noștri și să nu lăsăm impresia că noi, cei mai vîrstnici, am vrea să le stăvim elanul. Ei vor să facă arta secolului și aceste încercări sînt tendințe spre o artă de o maximă expresivitate. Ar trebui ca între noi și studenți să existe o strînsă colaborare. Să nu ne speriem așa de tare că nasul sau gura din lucrările studenților noștri au fost mai strîmb desenate. În clasa mea sînt studenți care au depășit stadiul « măsuratului », în cursul realizării unei lucrări, stadiul cîntatului după note, și dacă unul face o mină mai lungă să știți că nu i-o corectez dacă știu că acest om a gîndit în acest sens această mină; această mină ceva mai lungă nu este didactic corectă dar este construită, ea are un sens în compoziția lui pe care a gîndit-o plastic. De aici nu se deduce că toate mîinile lungi sînt frumoase și că toți ochii scoși vor fi interesați. Dacă ele nu aduc un plus de emoție, sînt total inutile.

● MIRCEA POPESCU

In filialele U.A.P. să se realizeze o mai intensă viață colectivă

Voi porni de la o observație pe care a făcut-o maestrul Baba în legătură cu elanul tineretului. Este cu totul regretabil că tineretului din multe regiuni îi lipsește o problemă serioasă în activitate, superficialitatea și improvizarea, precum și alunecarea pe linia minimei rezistențe caracterizîndu-l adesea.

Consider că mai ales la Cluj domină printre tineri o atmosferă caldă, fără probleme.

Desigur că nu este suficient să constatăm acest fapt, trebuie să-i căutăm rădăcinile; de aceea mi-a plăcut că maestrul Baba a încercat să expună cîteva din eventualele rădăcini ale unor asemenea atitudini calde și uneori demagogice în rîndurile tineretului.

Eu nu cred că s-ar putea vorbi în general despre atitudini greșite ale juriilor care judecă activitatea creatoare a artiștilor; nu s-ar putea vorbi în nici un caz despre o acțiune care să stăvilească elanul creator al tineretului. Părerea mea este totuși că la Cluj s-au făcut unele greșeli în aprecierea unor lucrări care nu au intrat în expoziție și care au putut avea anumite deficiențe formale sau chiar de fond, dar care aveau la bază un anumit elan. Există fără îndoială îngustimi de acest gen, care nu sînt decît accidentale și nu cred că se poate vorbi, în general, despre acest lucru ca despre un simptom care caracterizează viața noastră artistică.

Și eu sînt de părerea maestrului Baba că atunci cînd este vorba de artiști talentați, tineri mai ales, e bine să se renunțe la o anumită îngustime în judecarea operelor lor și să se admită lucrările care reprezintă eforturi pe linia unor obiective majore, cu condiția ca aceste lucrări să fie ulterior foarte bine analizate în toate aspectele, pozitive și negative, pe care le prezintă.

Dar, revin la problema de la care am pornit: problema elanului creator. Trebuie să încercăm să ne întrebăm care sînt cauzele pentru



ALEXANDRU ZIFFER, Peisaj din Baia Mare — ulei

Astăzi, poporul — marele nostru beneficiar — ne cere lucrări care nu sînt deloc străine de visurile, de marile noastre idealuri. Noul nostru public dorește să regăsească în operele noastre pulsul și marele dinamism al vieții noi care se desfășoară pe întreg cuprinsul țării. Dorește să simtă participarea noastră pasionată la construirea acestei vieți. Să fim toți, laolaltă cu întreg poporul, o armată mare, care mergem spre un scop mare. Astăzi, nu mai lucrăm pentru interioarele intime ale nu știu căruia potentat, astăzi scopul nostru este altul.

Cînd cunoști un meșteșug, îți pui întrebarea dacă nu cumva acest meșteșug te împiedică să poți realiza ceva. Cînd nu-l cunoști, tinzi să-l stăpînești. Încerci mereu și încerci tot felul de soluții. Vă mărturisesc că sînt într-un tot pentru aceste căutări mari, fiindcă în momentul cînd artistul nu va mai căuta nimic, aspectul va fi foarte trist. Atît timp cît artiștii caută și încearcă — și lucrul acesta este foarte important — înseamnă că sînt încă tineri, că își pun probleme, căutînd, bineînțeles, să le soluționeze într-un mod cît mai desăvîrșit. Vorbeam odată, cînd am fost în Italia, cu tovarășul Perahim, și el spunea: căutăm să facem o artă mare, cu idei mari, dar, uneori, cu mijloace mic-burgeze. Într-adevăr, mijloacele la care recurgem noi sînt, de multe ori, încă incapabile să redea dinamismul acesta uluitor al vieții noi.

Cred că tineretul nostru care pulsează de viață și dorește cu intensitate să facă ceva valabil — fiind foarte bine intenționat — este frămîntat de mari probleme, așa cum sîntem toți. De aceea socotesc că nu este bine să scoatem din expoziții acele lucrări care au încă licențe dar în care pulsează totuși un sentiment cald. Să nu le dăm la o parte, dimpotrivă, să organizăm oamenii să discute asupra lor, fiindcă din aceste discuții se poate învăța foarte mult. Această soluție ar da rezultate mult mai fructuoase, decît dacă lucrările sînt date la o parte și în lipsa lor se poartă discuții care iau tot felul de proporții. La un moment dat se creează chiar impresia că lucrările respinse ar fi « geniale », că dacă ar fi fost primite ar fi făcut « revoluție »; în realitate, de cele mai multe ori, este un fleac și cînd le vezi te miri cum de au făcut atîta gălăgie în jurul lor.

EFTIMIE BÎRLEANU,
Tărană colectivistă
din Năsăud — ghips patinat



ANDREI BORDI, Construcție — ulei

care se petrece uneori încetinirea în munca de creație a unor artiști. Nu este întâmplător faptul că acest lucru se întâmplă mai ales în acele filiale unde viața colectivă a artiștilor s-a redus într-o măsură îngrijorătoare. Artă societății socialiste trebuie să fie o artă cu un caracter emanent social, cu o destinație socială precisă. Artă pe care o așteptăm de la artistul realist vrem să fie o artă cu mesaj. Desigur că o asemenea artă nu poate fi decât rezultatul creației unor personalități artistice care se formează, care se dezvoltă și înfloresc. Dacă climatul în care trăiesc asemenea personalități artistice nu este la un moment dat cel corespunzător, scăderile de tensiune și de elan, care se produc în unele centre regionale, devin inevitabile. Socotesc că trebuie acordată mai multă grijă dezvoltării acestei atmosfere colective și totodată urmăririi activității creatoare a fiecărui artist în parte. La Cluj artiști foarte talentați, sint, din motive complexe, răzlețiți în momentul de față, nu mai participă la efortul colectiv, s-au izolat în mod conștient și uneori declarat de viața colectivului de artiști din filiala clujeană. În felul acesta ei nu se mai dezvoltă în spiritul în care ar fi normal să se dezvolte și nici nu mai beneficiază de ajutorul pe care l-ar putea da artiștii cu experiență. Iată deci una din rădăcinile lipsurilor de care ne ocupăm.

Discutăm astăzi despre arta plastică din țara noastră prin prisma unor largi perspective ale artei din epoca noastră. Cerințele artei din epoca noastră sint de un anumit tip. În primul rînd se evidențiază necesitatea de a se crea compoziții în care omul să fie înfățișat cu sentimentele lui, în toată complexitatea vieții noi pe care o trăiește, compoziții care să nu fie simple repetări ale unor aspecte din viață, ci să exprime cu pregnanță atitudinea artistului față de fenomenul pe care-l zugrăvește. Or, pentru realizarea unor asemenea compoziții, se impune un meșteșug desăvîrșit, pentru a se putea ajunge la sintezele largi, caracteristice artei epocii noastre. Mi se pare că de multe ori activitatea, cu deosebire din centrele regionale, este lipsită de aceste largi perspective. Poate nu exagerez prea mult dacă spun că și printre artiștii plastici din București continuă să se lucreze după unele tipare vechi, folosindu-se unele forme de activitate care mai înainte își aveau o perfectă justificare dar care în momentul de față nu pot constitui singurul obiectiv al vieții artistice — expozițiile, mai mult sau mai puțin periodice. Acest lucru devine chiar primejdios, cînd expozițiile sint concepute de unii artiști ca un scop în sine. În prezent, față de activitatea artistică, se manifestă cerința de a se crea lucrări de mare importanță, care, de cele mai multe ori, nu pot fi realizate în intervalul dintre două expoziții. Cred că fenomenul acesta, foarte des repetat — faptul că la expozițiile periodice se prezintă lucrări care sint departe de a fi finisate, mai ales compoziții sau portrete, ține de acest sistem care s-a creat și care face ca artistul să se simtă obligat, indiferent de importanța și greutatea lucrării pe care o face, să prezinte la șase luni sau la un an o lucrare sau alta. În momentul de față apar în expoziții destul de multe compoziții în cursul realizării cărora artiștii nu au clarificat probleme de creație. Mai ales în acest domeniu socotesc deficitară activitatea filialelor U.A.P., ea nefiind îndreptată către nici un obiectiv precis definit. În expozițiile regionale creația apare adesea doar ca rezultatul unei munci experimentale, de atelier. Or în expoziție nu trebuie să apară toate stadiile muncii de atelier a artistului, ci dimpotrivă, lucrări care să fie justificate de o anumită cerință majoră a vieții artistice și sociale actuale din țara noastră.

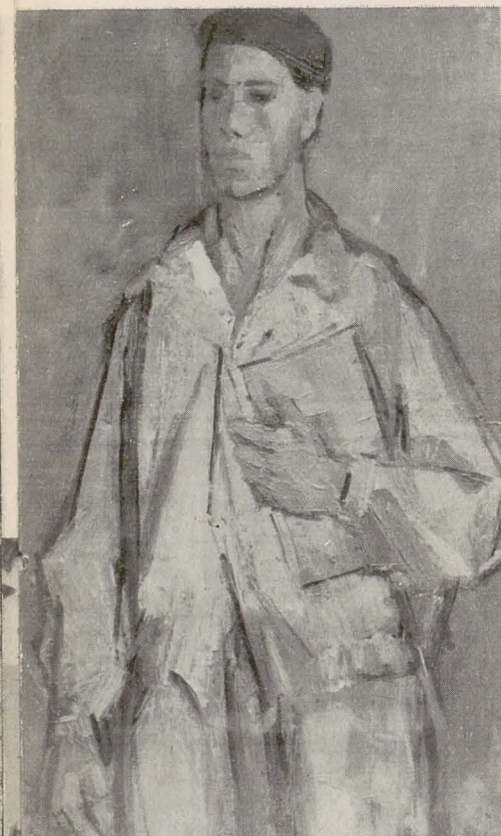
În acest domeniu există rămîneri în urmă în unele din centrele din regiuni și chiar la Cluj. Clujul este un oraș foarte important, în care însă, pînă în momentul de față nu s-a ridicat nici un monument. În acest oraș pictura monumentală care s-a realizat în ultimii ani a apărut destul de adesea la întîmplare și numai în localuri publice, după inițiativa locale. Decorația murală, cel mai adesea foarte deficitară artistic, a acestor localuri, s-a făcut în afara oricărui control din partea Filialei U.A.P. Cluj și a artiștilor din filiala respectivă.

Mai bună este situația, după părerea mea, la Tg. Mureș. Cred că însăși viața colectivului de la Tg. Mureș — colectiv mult mai încheat — explică de ce în domeniul artei monumentale s-au realizat lucrări mai bune decît în alte filiale. Dintre lucrările de artă monumentală realizate la Tg. Mureș aș cita monumentul savanților Bolyai, aparținînd sculptorului Martin Izsack și pictura murală a lui Gheorghe Labin, care reprezintă rezultate pozitive și care se bucură de cea mai bună apreciere din partea localnicilor.

În concluzie, socotesc că pentru viitoarea dezvoltare a artelor plastice de pe întreg cuprinsul țării, esențiale sint o viziune mai largă și mai cuprinzătoare asupra direcției în care se cuvine să se desfășoare viața artistică, de asemenea realizarea unei vieți colective mai intense și mai susținute în toate centrele regionale, precum și stabilirea unor strînse legături ale acestora cu Bucureștiul.

IULIA HĂLĂUCESCU, La rampă—Fabrica de ciment Bicaz—acuarelă





C. BLENDEA. Portret
de elev ucenic — ulei

● ION VLAD

Unitatea dintre conținut și formă — lege a practicii artistice

Am participat la lucrările unor jurii și am observat că atunci când se discută o lucrare, prima intenție a membrilor acestor jurii este să descopere tematica operei de artă și să-și dea seama dacă subiectul a fost ilustrat cu claritate în imagine. După părerea mea, însă, unui tablou sau unei sculpturi trebuie să-i descoperi în primul rând sensul, ideea propriu-zisă a imaginii, așa cum este ea transmisă prin intermediul mijloacelor specifice artei plastice. Cu alte cuvinte, trebuie apreciat felul în care artistul gîndește plastic o temă sau o idee. Ceea ce observăm în viață ar trebui să fie regîndit în sens plastic și recreat în așa fel încît un subiect să devină o adevărată lucrare de artă plastică.

Se vorbește mult despre spiritul contemporaneității în artă, despre mijloacele de expresie contemporane. Cred că în realizarea unui limbaj contemporan trebuie să se pornească de la abordarea unor anumite teme, a temelor de cea mai mare actualitate, de cel mai mare interes social. Strădania de a da o expresie maximă, vie și dinamică unor asemenea teme, va aduce după sine și o dezvoltare a limbajului plastic. Unitatea dintre conținut și formă trebuie să devină efectiv o lege a practicii noastre artistice.

● CONSTANTIN LUCACI

Noul conținut generează noi forme de expresie

Una din problemele care frămîntă în ultimul timp pe artiștii noștri este problema noilor forme de exprimare. Tovarășul Ion Vlad a reafirmat principiul că forma nu poate fi despărțită de conținut. Acest conținut însă se transformă, se înnoiește și de aceea procesul de căutare a unor forme corespunzătoare conținutului este permanent.

Să ne gîndim, în acest sens, la sugestiile pe care ni le adresează nouă, artiștilor, unele fenomene de conținut ale vieții noastre, cum este, de pildă, aspirația oamenilor muncii de a viețui într-o ambianță plăcută — fie că e vorba de uzină, restaurant sau apartamentul personal. O asemenea ambianță este realizabilă cu acea unică eleganță pe care o generează simplitatea și acuratețea în concepție, bunul gust artistic în decorație. Creația noastră trebuie să împlinească această năzuință legitimă și semnificativă pentru noutatea vieții noastre. Iată de ce în căutările noastre creatoare, simplitatea în concepție și utilizarea elementului decorativ trebuie să aibă ca obiective impuse de însuși conținutul vieții noi.

Dar un artist care nu are în privința mijloacelor de expresie un bagaj de elemente tradiționale, studii îndelungate de meserie, poate lesne cădea, pe această cale a căutărilor, în exhibiții de ordin tehnic; atunci însă

cînd prin eforturi temeinice și justificate se descoperă unele elemente formale în ajutorul conținutului ele ar trebui amplu discutate. Cred însă că noi artiștii ar trebui să nu uităm că formele noi de expresie, pe care ar trebui să le căutăm, sînt tocmai acelea care au cea mai mare forță de convingere, cea mai mare putere emoțională.

● JACK BRUTARU

Aportul tinerilor creatori la viața artistică locală

În momentul cînd am luat contact întîia oară cu mișcarea artistică din Timișoara, acum cinci-șase ani, am găsit acolo un mic grup de artiști, în majoritatea lor oameni vîrstnici, care duceau o activitate de creație destul de restrînsă.

Expoziția regională din 1960 mi-a dezvăluit un însemnat reviriment în activitatea artistică locală, datorită prezenței lucrărilor unor tineri artiști stabiliți la Timișoara în urmă cu doi-trei ani. Consider, de aceea, că anul care a trecut a marcat o creștere calitativă destul de simțitoare în creația artiștilor timișoreni. Se simte o poziție ideologică mai clară, artiștii sînt mai viu preocupați de reflectarea actualității în arta lor. Lipsesc aproape în întregime imaginile ilustrative, peisajele de un pitoresc exterior. Se putea constata o mai mare maturitate de gîndire în fața fenomenelor de viață și în același timp o maturitate artistică.

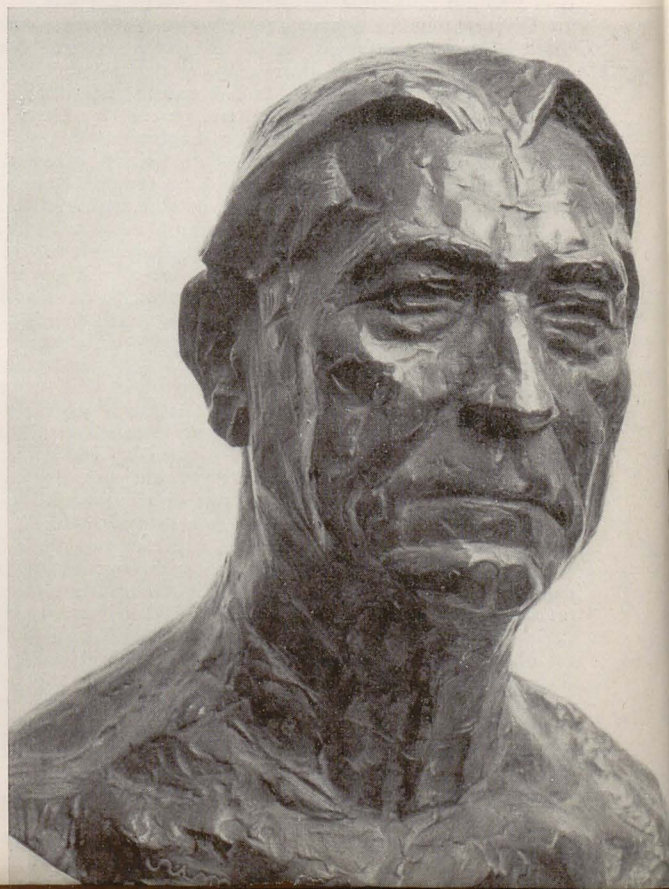
La Timișoara pictura și grafica se află într-un progres simțitor, spre deosebire de sculptură.

Un fapt îmbucurător este felul în care au evoluat cîțiva tineri pictori din regiune. Mă refer în special la Luca Adalbert, Vasile Pintea, Sever Frențiu. Luca Adalbert și Vasile Pintea au tratat în pinzele lor momente din lupta din trecut a proletariatului. Primul a realizat o compoziție intitulată «Solidaritate», iar cel de al doilea una intitulată «Demonstrație contra burgheziei». Ei nu au ilustrat pur și simplu un subiect ci au căutat să redea caracterul dramatic al momentelor asupra cărora s-au oprit, cu o putere de evocare autentică, cu preocuparea de a caracteriza psihologia și acțiunile eroilor. Luca Adalbert a ajuns la o viziune sintetică, la o compoziție bine încheiată, cu o construcție interesantă a personajelor. Vasile Pintea a urmărit mai mult evocarea atmosferei, analiza tipurilor, adîncirea psihologiei personajelor. A treia compoziție interesantă, după părerea mea, este aceea a lui Sever Frențiu, intitulată «Expoziție în uzină». Artistul a căutat să redea o imagine directă și expresivă a fenomenelor noi din realitatea noastră. Tabloul înfățișează o sală de expoziție improvizată în incinta unei uzine; muncitorii, abia ieșiți de la lucru, privesc și discută tablourile expuse. Imaginea redă interesul muncitorilor față de opera de artă, izbutind să vorbească privitorului despre semnificația și caracterul preocupărilor noi ale oamenilor muncii.

Am mai văzut și alte lucrări bune în expoziție, cîteva portrete și cîteva peisaje. Din păcate însă, în general, portretistica este ceva mai slabă ca nivel artistic față de celelalte genuri.

★

I. IRIMESCU, Pictorul D. Ghiță — bronz



O atenție deosebită tineretului

Expoziția din 1959 de la Baia Mare a fost o expoziție de un nivel nu prea ridicat. Existau firește o serie de artiști, destul de puțini, care depășeau nivelul comun, dar în ansamblul ei expoziția era aglomerată cu lucrări mohorâte, lipsite de dinamism, care nu vedeau un real efort creator. În raport cu acest aspect din trecut, expoziția din toamna anului 1960 a marcat un pas înainte. Ansamblul lucrărilor a lăsat să se întrevadă o mai mare frământare creatoare, un interes crescut pentru expresivitatea artistică, pentru găsirea unor soluții mai fericite; problemele limbajului păreau a se pune într-un spirit mai constructiv, așa cum o dovedea iluminarea paletelor, efortul pentru găsirea unui colorit mai viu, mai pasionat, efort sesizabil la cei mai mulți artiști expozanți. Din punct de vedere tematic, expoziția prezenta însă unele deficiențe. Subiectele abordate de unii artiști din Baia Mare — o scenă de târg, un colț de piață, o mică discuție între doi muncitori — nu pun în valoare o idee majoră. Se pare că eforturile de găsire a unor posibilități noi de expresie nu au fost în același timp subordonate unor idei, unor aspecte mai pregnante, ale realității înconjurătoare, capabile să evoce și să dea viață operei de artă.

Cred însă că la Baia Mare, problema cea mai importantă este aceea a activității tinerilor artiști, care merită o atenție deosebită. Mulți dintre aceștia au o reală capacitate de dezvoltare. După câte cunoaștem, la Baia Mare se află cca. 16 tineri, absolvenți ai institutelor de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj și « Nicolae Grigorescu » din București. Dintre aceștia numai 11 sînt prezenți în creație, nu întotdeauna la nivelul și posibilitățile corespunzătoare. Din discuțiile purtate cu numeroși tineri, au reieșit o seamă de probleme, unele mai mărunte, altele însă de o reală importanță pentru dezvoltarea activității de creație a multora. Printre aceste probleme s-a impus cea a creării unor condiții mai bune în ceea ce privește timpul necesar activității profesionale pentru acei tineri care lucrează în învățămînt. Această problemă poate fi pe deplin rezolvată printr-un contact mai strîns între Filiala U.A.P. Baia Mare și secțiunea de învățămînt a Sfatului popular, al căror efort comun poate duce la remedierea situației, prin realizarea unui program de ore de clasă astfel alcătuit încît să permită totodată o cît mai temeinică adîncire a muncii de creație.

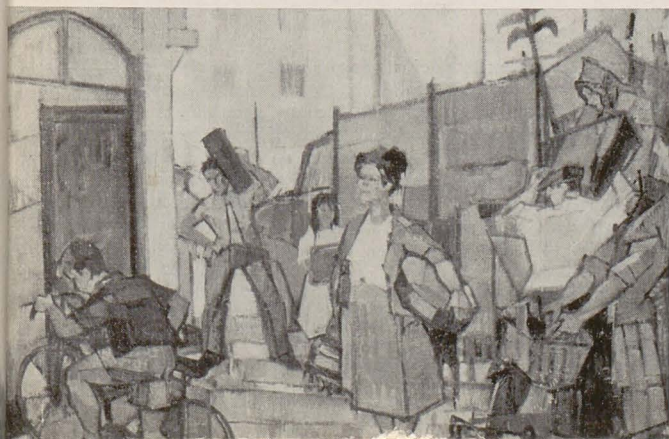
S-a manifestat de asemenea dorința de a cunoaște cît mai cuprinzător țara, locurile cele mai însemnate din vastul șantier al construcției socialiste, pentru ca artiștii să nu-și limiteze sursa de inspirație în mod strict la viața și aspectele regiunii. Ei vor putea să completeze bogatele imagini din munca și viața Maramureșului cu acelea ale Bicăzului, Oneștiului sau ale Dobrogei pe care tinerii artiști băimăreni doresc fierbinte s-o cunoască. Aidoma exemplului tinerilor artiști plastici din capitală, ale căror masive și repetate deplasări în numeroase locuri din țară (dintre care și în Baia Mare) au dat roade frumoase, este necesară realizarea unui schimb, pe linia documentării, între artiștii diferitelor regiuni pentru a da tuturor posibilitatea de a cunoaște și înfățișa apoi în opere de artă cît mai multe și emoționante aspecte ale vieții și muncii în patria noastră. În acest sens, unii tineri ar putea să urmărească munca într-o mare uzină din capitală, « 23 August » de pildă. S-ar putea studia problema înființării unei case de creație și la București, așa cum există în regiuni, unde să fie găzduiți tineri artiști din centrele regionale, creîndu-li-se totodată posibilitatea cunoașterii vieții artistice din capitală.

● C. BENEDICT

Profunzimea gîndirii ideologice — forța motrice a creației

În expoziția de la Galați, care a constituit din partea artiștilor o manifestare a eforturilor lor de a se plasa în contemporaneitate, au lipsit totuși lucrări cu temă majoră, acele lucrări cu un mesaj foarte serios și profund. Se putea vorbi deci, din acest punct de vedere, mai curînd despre o simplă prezență în contemporaneitate decît despre existența efectivă în expoziție a unor teme majore.

MIHAI TOMPA, Noul cămin — ulei



PETRE HÎRTOPEANU, Construcții noi la Iași — ulei



MIHAI CĂMĂRUȚ,
Metalurgiști din Zlatna —
ulei



GHEORGHE NAUM, Culegătoare de
struguri — linogravură colorată



Cred că există o seamă de condiții prin a căror împlinire se poate contribui la remedierea unei asemenea situații. Cea mai importantă condiție este aceea a existenței unei mature gândiri ideologice și politice din partea unor artiști. La noi există într-adevăr toate premisele, prin însăși viața socială din țara noastră, pentru ca artiștii să-și maturizeze neconștient creația prin reflectarea tot mai profundă în arta lor a temelor contemporaneității. Dar unora dintre artiști le lipsește tocmai profunzimea gândirii artistice, care să constituie o forță motrice în realizarea unor opere cu adevărat majore. În expoziția de la Galați au fost încercări de compoziție pe teme mari, de cea mai stringentă actualitate. Tocmai în aceste lucrări s-a resimțit însă o insuficiență a gândirii artistice. Cred că în acest sens ar fi util un schimb de experiență între artiștii din diferite centre, îndeosebi între creatorii din capitală și cei din unele regiuni.

• TIBERIU KRAUSZ

Îndrumarea permanentă a tinerilor artiști

Nu am văzut în 1960 decît expoziția regională de la Galați. Cunoscoam însă, din anii trecuți, nivelul creației din mai multe regiuni ale țării. Cred că principala problemă pe care o pune în evidență creația din centrele artistice din regiuni este aceea a împropiării forțelor locale cu artiști tineri, absolvenți ai institutelor de arte plastice. Din păcate însă nici conducerea U.A.P., nici birourile filialelor nu urmăresc cu stăruință dezvoltarea armonioasă a artiștilor tineri stabiliți în regiuni. Profesorii de la institute se străduiesc ani de zile să formeze dintr-un student un artist adevărat, îl îndrumă și îl povățuiesc, îl îndreaptă către abordarea unor teme semnificative în creația sa. Odată plecați însă din institute unii artiști tineri, neîndrumați în continuare, ancorază în preocupări artistice minore. La Galați am întîlnit în expoziție lucrările a doi artiști tineri — Ion Mătăsăreanu și Sanda Blazian — absolvenți de curînd ai Institutului « N. Grigorescu » din București. I-am cunoscut la institut ca niște tineri talentați, cu preocupări serioase. În expoziție prezentaseră însă două-trei peisaje destul de obișnuite.

Propun organizarea unei discuții asupra artiștilor tineri din regiuni, îndeosebi a ultimilor absolvenți ai institutelor de arte plastice de la Cluj și București, și a felului cum filialele și cenaclurile favorizează dezvoltarea lor artistică.

BARTOVITS IOSIF, Nona — acuarelă



• OLGA BUȘNEAG

O artă la scara exigențelor prezentului

Am asistat, nu de mult, la o discuție organizată cu artiștii plastici în cadrul unui institut de proiectare, discuție care a marcat un început promițător pentru o colaborare în spirit nou între artistul plastic și arhitect, pentru încercările de sinteză a artelor. Arhitectul Cezar Lăzărescu a prezentat un proiect reprezentînd o porțiune din Mamaia care nu a fost încă sistematizată. Concluzia discuțiilor a fost următoarea: dacă

artiștii vor veni cu rezolvări plastice remarcabile — un panou decorativ, o statuie, o coloană — care cer să fie puse în valoare, se va schimba întreg parti-ul de arhitectură.

Acest lucru mi s-a părut deosebit de interesant, atît pentru preocuparea de a se crea un mediu ambiant cu valoare plastică pentru omul nou din țara noastră, cit și pentru că el cere o schimbare a unghiului de vedere al artiștilor noștri către o artă majoră, de proporții monumentale.

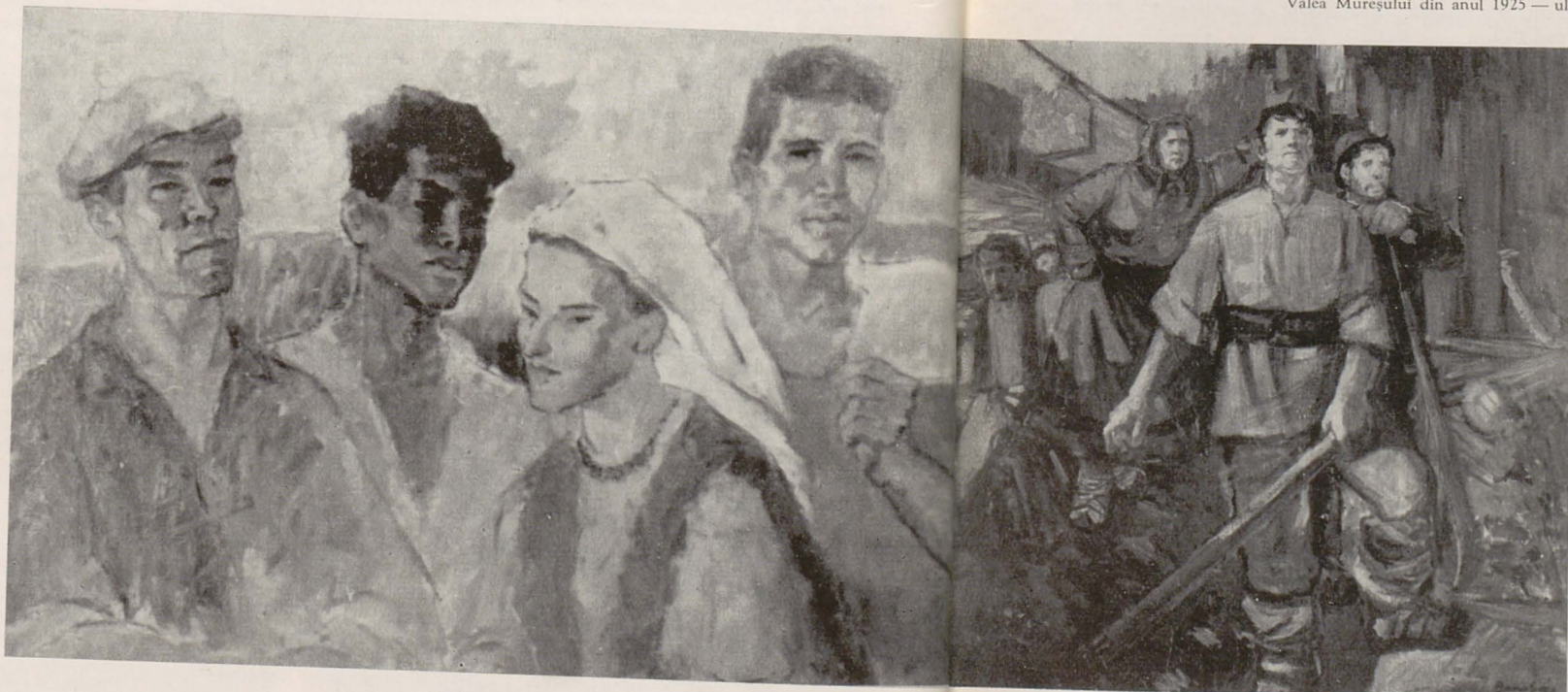
Această conlucrare dintre artist și arhitect cere ca arta noastră să răspundă exigențelor prezentului, să răspundă cerințelor puse de patosul constructiv al vieții noastre noi.

În expozițiile regionale de la Cluj nu am întîlnit, însă, preocupări în direcția unei arte de for public, nu am văzut acolo nici un proiect de pictură sau sculptură monumentală. E adevărat, la Cluj am văzut două proiecte de frescă, dar acestea nu figurau în expoziție. Un proiect (opera unui colectiv) era destinat pentru decorarea sălii de festivități a Casei de cultură a studenților clujeni. O lucrare necorespunzătoare, mult sub nivelul frescelor care decorează casele de cultură din București (dintre care unele sînt destul de discutabile.) Concepția tematică era confuză, iar realizarea plastică, cu totul nesatisfăcătoare. Un amalgam nereușit de elemente alegorice și reale, o dinamică pur exteroară, o gestică convențională a personajelor, o compoziție lipsită de patos, rece, necorespunzătoare cu destinația ei: potențarea optimismului, a bucuriei, a elanului vital al tineretului. Cu atît mai interesant mi s-a părut, în comparație cu acesta, proiectul de frescă intitulat « Eliberarea » al lui Kovacs Zoltan. Lucrarea vădește participarea intensă a artistului la evenimentul redat, o gândire plastică originală, ingeniozitate compozițională; gruparea personajelor este realizată sub forma unui coral (fundalul), din care se desprindeau cîteva recitative (prim planurile). Dacă (în acea fază) i se puteau reproșa pictorului unele puncte de detaliu, realizarea plastică, cromatica rafinată a lucrării, te emoționau puternic.

Aș vrea să mă opresc asupra unei probleme care mi s-a părut deficitară în realizarea unor portrete și compoziții din expozițiile de la Cluj și Iași. Această problemă privește lipsa de patos și de interpretare personală în reflectarea realității. Mi se pare că, uneori, mai persistă încă o viziune ilustrativă, naturalistă, că este suspendată o etapă indispensabilă pentru ca opera plastică să capete pregnanță, și anume etapa interpretării, a esențializării. Se rămîne încă la redarea neutrală a unei scene de muncă oarecare, a unui fragment de viață, fără să se meargă la generalizare.

Socotesc că una dintre problemele esențiale ale creației noastre plastice — faptul că se atacă o tematică majoră — este, în mare parte, un bun cîștigat. Se atacă o tematică majoră, totuși, în unele cazuri, realitatea nu

SILVIA RADU, Colectiviști din Hagieni — ulei



poran. Și peisajul ne poate vorbi despre actualitatea noastră. De asemenea, lucrarea pictorului Boușcă, deși are unele elemente fantastice, contesabile poate, reprezintă o viziune emoționantă asupra Bicazului, reușind să evoce toată grandoarea acestei construcții; este un Bicaz plin de măreție, de magie chiar.

Predominant și persistent după viziunea regionalelor clujene și ieșene este însă sentimentul că avem un tineret plin de talent, profund atașat artei realismului socialist: Puskaș, Tóth, Podoleanu, L. Natansohn, Radinschi sînt doar cîteva nume.

• ION FRUNZETTI

Noul din realitate — unul din obiectivele centrale ale creației

Din punctul de vedere al încercării de a aborda o tematică mai serioasă, expoziția regională de la Iași a înregistrat un progres evident față de anul trecut. Cu toate acestea nu putem să considerăm aceasta ca o victorie totală, este doar un pas înainte. Deși în prezent mari lucrări de construcții fac din Iași un adevărat șantier socialist, foarte puțini artiști plastici ieșeni se inspiră de fapt din observația directă, la fața locului, a acestor prefaceri prin care trece orașul lor. Din păcate, documentarea unora dintre pictori s-a făcut doar de la fereastra atelierului de creație. În majoritatea lor însă, mai ales începînd de anul trecut, pictorii ieșeni au făcut și documentare pe teren și nu numai în regiunea Iași, în Moldova, ci și la Hunedoara ori Tulcea, așa încît expoziția regională de la Iași a fost în acest an mai variată aducînd, într-o mai mare măsură, o tematică inspirată din viața tuturor regiunilor străbătute de artiști.

Trebuie remarcat de la început că unii artiști ieșeni au făcut efortul de a-și reinnoi total felul de a privi realitatea și chiar cei care erau reputați a fi numai peisagiști au trecut la realizarea de tablouri de compoziție (Cămăruș, de pildă), orientare care marchează un important pas înainte făcut de școala ieșeană în general. Spun « școala ieșeană » pentru că există acolo o continuare a tradiției artistice locale. La Iași (ca și la Cluj) aceasta reprezintă deopotrivă o tendință lăudabilă și în același timp un neajuns, datorat faptului că foarte mulți artiști plastici din Iași se mulțumesc doar să calce pe urmele lui Tonitza sau Ștefan Dimitrescu, dar nu ajung la acuitatea problemelor creației acestora, mărginindu-se doar la asimilarea particularităților de limbaj pe care le-au adus acești pictori.

ȘTEFAN BARABAȘ, Greva de pe Valea Mureșului din anul 1925 — ulei

MARTIN IZSACK, Viață nouă — marmură

anul trecut, a expus anul acesta o compoziție puțin aprofundată din punct de vedere psihologic și cu un evident convenționalism în reprezentarea unui anumit tip, prefabricat, de muncitor agricol. Există printre artiștii plastici ieșeni încă o optică veche în felul în care se plasează meșteșugul în decursul exprimării unei teme noi. Chiar acolo unde se fac eforturi de a înnoi tema, forma de exprimare rămîne încă cea veche.

• PAUL CONSTANTIN

Pentru o mai largă și mai profundă reflectare a realității

Pentru cel ce a cunoscut activitatea artiștilor plastici din Oradea în ultimii ani, actuala expoziție constituie o îmbucurătoare surpriză. Ansamblul lucrărilor pare de la început mai viu, mai expresiv și mai variat, chiar decît cel din 1959, una dintre expozițiile cele mai izbutite ale cenaclului.

Iosif Fekete, fără îndoială cea mai marcantă personalitate artistică din Oradea, expune anul acesta patru lucrări pline de calitate, mărturie despre contemporaneitatea concepției și măiestria plastică a sculptorului. Ghipsul intitulat « Spre cosmos » — de fapt o fază intermediară a unei lucrări în lemn, de dimensiune, aproape terminată în atelierul artistului — și marmura denumită « Elegie », închinată victimelor segregăției rasiale din lumea capitalistă, sînt creații ce arată, pe de o parte, orizontul larg al sculptorului, și pe de alta, puterea lui de sinteză artistică, puțința de a traduce în limbaj plastic idei foarte complexe.

La succesul expoziției contribuie în bună măsură și alți artiști, cum e pictorul Traian Goga, mai ales cu pinza « Tineret în practică » și compoziția « După muncă », sau pictorul Aurel Pop, care arată un real progres în peisajele sale dobrogene și în compoziția « Colectiviști mergînd la lucru », chiar dacă aceasta din urmă nu e lipsită de unele slăbiciuni.

Dar mare parte a valorii ansamblului se datorește prezenței tinerilor în expoziție. O îmbucurătoare evoluție în concepție arată unele peisaje în ulei sau gravurile lui Coriolan Hora (de pildă linogravura « Pescari pe Dunăre »), compozițiile pictorului Mihai Tompa — « Noul cămin » și « Bucuria colectivistului », unele din uleiurile lui Andras Adam (peisaje de la Bicaz), imaginile dobrogene și gravura lui Nicolae Iacobovits sau sculptura lui Ioszeff Farkaș — « Portretul pictoriței A.B. » și relieful « Răscoala lui Doja » (deși această compoziție are deficiențe în echilibrul elementelor componente).

Socotesc că trebuiesc remarcate, în mod deosebit, progresele făcute de alți tineri artiști, ca Victor Cupșa, care arată o interesantă maturizare a talentului și aptitudini spre decorație murală, și Iosif Bartovits. Interesantă este, de asemenea, prezența în expoziție a tinărului gravor Szabo Barnabas.

Lăsînd la o parte un număr de lucrări, relativ mic, fără calităţi artistice suficiente pentru a figura într-o expoziţie regională, bilanţul muncii artiştilor orădeni poate fi socotit în mare parte ca un succes. Aceasta nu însemnează însă că activitatea şi cu deosebire orientarea artiştilor plastici din Oradea, nu mai sînt lipsite de deficienţe.

Dacă s-ar fi discutat mai mult în cadrul unor expoziţii interne (aşa cum se preconizase) despre creaţie, dacă s-ar fi dezbătut temeinic cele mai arzătoare probleme teoretice ale artei plastice, este probabil că multe din actualele slăbiciuni nu ar mai fi existat. Aşa, de pildă, în compoziţia « Zmeul » a lui Coriolan Hora — cu tot sporul de măiestrie dovedit acum — există o lipsă de unitate între conţinutul de idei incipient, avîntat, şi desenul şi culoarea rece, care provocă un sentiment de melancolie: copiii trişti par siliţi la o acţiune şi nu se joacă. În aceeaşi ordine de idei — deşi pe cu totul alt plan — pare că nici pictorul Mihai Tompa nu a depăşit o anume tratare geometrizantă a volumelor, principala limită a concepţiei lui în lucrările din anul trecut. Dintre pictorii orădeni tineri, Tompa este unul dintre cei mai viguroşi şi mai atraşi de aspectele actuale ale vieţii. Şi cu toate că posibilităţile sale de exprimare s-au îmbogăţit acum în bună măsură, în unele peisaje — « Podul de fier » şi în compoziţia « Noul cămin » — stăruie aceeaşi tendinţă de a schematiza formele.

Dar problema cea mai generală a muncii artiştilor orădeni constă tot în nevoia unei mai largi şi mai profunde reflectări a actualităţii. Pentru a alege din caleidoscopul vieţii zilnice ceea ce poate exprima noul, nu ajunge ca artistul să fie sufleteşte alături de constructorii socialismului. El trebuie să poată deosebi ce este semnificativ. Aşa numitul contact cu mediul înconjurător trebuie să se stabilească concomitent pe cale afectivă şi raţională.

Interesantă, din acest punct de vedere, a fost discuţia purtată în expoziţie în jurul unor lucrări ale pictorului Adam: peisajele de la Bicăz şi compoziţia « Țăpınarii de la barajul Bicăz ». S-a obiectat, pe bună dreptate, că în peisaje apar doar mase de beton, fără oameni, şi că munca brută a țăpınarilor nu este cel mai semnificativ aspect al construcţiei uriaşei hidrocentrale de pe Bistriţa. Că pictorul Adam a fost nu numai interesat, dar şi profund emoţionat de realitatea contemplată reiese neîndoielnic din lucrările sale. Dar tot atât de limpede este că el s-a apropiat de mediul constructorilor de la Bicăz aproape numai pe cale afectivă. De aceea a putut mai puţin să discearnă ce e realmente nou şi mare, în acest proces de cucerire a naturii.

Nu lipsit de semnificaţie este şi felul cum apare portretul în actuala expoziţie din Oradea. Cele mai izbutite dintre puţinele portrete prezente — datorite sculptorului Farkaş, pictorului Bartovits, sau altora — nu redau tipuri de mai larg răsunet social, oameni interesaţi din diferite domenii de viaţă şi muncă socialistă. Oare nu sînt toate acestea un simptom al unei anume izolări în atelier, ce mai dăinuie printre artiştii orădeni?

• ALEXANDRU CIUCURENCU

Tineretul nostru artistic — o forţă creatoare tot mai evidentă

Anul trecut eu am făcut parte din juriul a două expoziţii regionale deschise în ţară; cunosc, de asemenea, şi creaţia artiştilor noştri din Bucureşti, precum şi pe cea a artiştilor dobrogeni. Dacă e să trag o concluzie — pe baza lucrărilor ce le-am văzut — asupra stadiului actual de dezvoltare a artelor noastre plastice, aş spune de la bun început că plastica noastră a făcut, în ultima vreme, paşi foarte serioşi înainte,

MARIANA AMBROZI, Recoltă bogată — ulei



FR. BOMCHES, Oțelarul — ulei

creatorii plastici obţinînd totodată progrese vădite în arta lor, atît în ceea ce priveşte problemele stricte ale meşteşugului profesional, cît şi în direcţia abordării conţinutului nou de viaţă în temele lor. Ştiţi cu toţii că în anii trecuţi, şi mă refer aci doar la un singur exemplu, Filiala U.A.P. din Tg. Mureş era dată drept exemplu pentru nivelul artistic în general scăzut al lucrărilor expuse de artiştii. Ultima expoziţie regională din Tg. Mureş mi s-a părut a fi însă cu mult superioară altor daţi, mai interesantă prin actualitatea şi noutatea temelor abordate de expozanţi, ca şi prin execuţia de calitate a imaginilor înfăţişate. Acest fapt nu poate decît să ne bucure pe noi toţi.

S-a vorbit în cadrul acestei consfătuiri despre o problemă ca cea referitoare la tematica majoră a artei noastre. Personal, înţeleg prin tematică majoră a creaţiei actuale, abordarea cu precădere a temelor avînd un conţinut de idei înaintat, revoluţionar, fie că aceste teme se referă la zăgrăvirea unor episoade inspirate din trecutul de luptă a poporului nostru (« 13 Decembrie 1918 » sau « Griviţa Roşie »), fie că ele aduc în centrul imaginii entuziasmul şi patosul muncii creatoare. Desigur că locul principal în asemenea lucrări îl va ocupa omul, — constructorul biruitor al socialismului. Chipul acestuia se cere zăgrăvit veridic, emoţionant. Iată de ce, socotesc că şi un portret de om al muncii poate constitui un subiect major, tot atât de valoros şi de interesant ca o compoziţie de actualitate, ce întrupează sub o formă sau alta spiritul muncii creatoare a constructorilor socialismului.

Portretului însă — ca gen artistic de sine stătător — eu consider că trebuie să i se acorde o şi mai mare atenţie de către creatorii noştri, îndeosebi de către cei tineri. Imaginea omului muncii înaintat nu trebuie să se mărginească doar la simpla identitate fizică a personajului ca atare. Menirea fiecărui creator este de a releva (prin propriile mijloace), în primul rînd personalitatea complexă a omului zilelor noastre, bogăţia vieţii sale spirituale, forţa conştiinţei sale de om nou. De acest lucru trebuie să ţină seama, în munca lui, tineretul nostru artistic, despre care pot spune că se afirmă în ultimul timp cu o tot mai evidentă forţă creatoare. Artă tinerilor noştri artiştii plastici ocupă astăzi un loc important în ansamblul creaţiei noastre contemporane, iar aportul pe care tinerii îl aduc la dezvoltarea artelor actuale româneşti, vedem cu toţii că se face tot mai simţit, tot mai remarcat. Fireşte, spunînd acest lucru, nu mă gîndesc să generalizez. Țin totuşi să subliniez faptul că avem numeroşi artiştii tineri talentaţi care, prin pregătirea lor ideologică şi profesională, dublată de un meşteşug plastic serios, un orizont şi o cultură plastică largă, vor contribui cu succes la dezvoltarea şi pe mai departe a artei noastre plastice.

• IONEL JIANU

O expoziţie de un nivel mai înalţ

Cred că expoziţia regională de artă plastică, deschisă în luna decembrie 1960 la Tg. Mureş a însemnat din toate punctele de vedere un pas înainte în activitatea Filialei U.A.P. din această regiune. În ce constă procesul constatat? În primul rînd într-o reflectare mai directă, mai

activă, mai însuflețită a noilor realități din patria noastră. Această orientare către temele actualității dovedește că artiștii din Tg. Mureș au înțeles chemarea partidului și i-au răspuns, căutându-și sursa de inspirație în viața cea nouă a oamenilor muncii, în avântul nestăvilit al constructorilor socialismului. În al doilea rând se poate constata la tot mai mulți artiști preocuparea de a-și perfecționa graiul artistic, pentru a corespunde cerințelor noului conținut pe care vor să-l exprime în operele lor. Așa de pildă pictorul Ștefan Barabaș în tabloul de compoziție « Greva de pe valea Mureșului, din anul 1925 » ca și în portretul de muncitor sau în autoportretul, prezentate în această expoziție, a căutat să subordoneze toate mijloacele de expresie plastică redării cât mai emoționante și mai veridice a adevărului moral și ideilor care trebuie să se desprindă din imagini. În locul figurilor corecte dar uscate din tablourile sale de odinioară, în locul unui idilism convențional pe care-l întâlneam în lucrările sale înainte, întâlnim de astă dată o sobrietate impunătoare, o forță de sinteză, o deosebită varietate în unitate, un colorit închegat și în perfect acord cu ideea exprimată, care dau viață și autenticitate noilor sale lucrări. Sculptorul Martin Izsack a izbutit în compoziția « Viață nouă » să dea o căldură deosebită marmurei, imprimându-i și sentimentul său și trăsăturile morale care definesc grupul mamei și al văstarului ei. Zîmbetul care înflorește pe fața mamei, pe care-l simți în privirea ei senină, plină de încredere în viitor, pe obrajii cu suavitate modelați, pe buzele-i fragede, lumina care șerpuieste pe suprafețele netezi ale marmurei blonde-aurii în contrast cu materia mai zgrunțuroasă a broboadei, sub care se bănuiește gestul plin de dragoste al mamei ce-și stringe copilul la piept, exprimă cu măiestrie sentimentul de calmă bucurie a vieții și optimismul oamenilor noi, stăpîni pe soarta lor. Și în compoziția lui Andrei Bordy, intitulată « Construcție », forfota vieții a muncii colective de pe noile șantiere este iscusit sugerată prin schema compozițională dinamică, prin distribuirea figurilor în cadrul ei, prin vioiciunea acordurilor luminoase de culoare.

În al treilea rând, cred că progresul constatat în această expoziție se datorește și participării masive a tinerelor talente, crescute în anii puterii populare. Desenele viguroase și expresive ale Anei Szotory, care redau aspecte tipice din viața satului de astăzi, în care a pătruns lumina culturii, tabloul de compoziție istorică « Răscoala țăranilor din valea Ghimeșului » de Al. Zolcsak, compoziția « Șantier de construcție » și peisajele lui Endre Simon, lucrarea plină de vervă a lui Ioan Maszelka, peisajul compozițional « Bicaz » de Pal Nagy, ca și lucrările tinerilor sculptori Ladislav Hunyadi, Carol Balint și Bela Kulcsar-junior arată posibilitățile și avântul noilor cadre artistice, cu toate deficiențele inerente unui început. Cred, în sfîrșit, că și selectarea principală și exigența juriului au contribuit la realizarea la Tg. Mureș a unei expoziții de un nivel mai înalt.

Desigur, se pot desprinde și anumite deficiențe în lucrările din această expoziție. Adesea, în redarea aspectelor din munca de pe șantiere, artiștii nu sînt îndejuns de preocupați să desprindă cu claritate elementele noi și semnificative pe care să le pună în valoare prin elementele limbajului artistic. În « Șantier de construcție » de Endre Simon, de pildă, vedem în centrul tabloului un muncitor care împinge din greu o roabă. Culorile sînt neutre sau reci, sumbre și posomorite, subliniind parcă efortul penibil. În realitate, ceea ce este caracteristic pentru actualele șantiere este tocmai însuflețirea, întrecerea în muncă, folosirea mijloacelor mecanizate, a prefabricatelor etc. În loc de a scoate în evidență aceste trăsături, artistul s-a mărginit să transpună în tablou un fapt particular, nesemnificativ, lipsit de forță de generalizare. Un alt exemplu ni-l oferă compoziția sculpturală « Africa » de Ștefan Csorvassy. Ideea principală a lucrării era avîntul de nestăvilit al mișcării de eliberare a popoarelor africane de sub jugul colonialismului. Dar în compoziția lui Csorvassy mișcarea trupului personajului amintește mai degrabă de un dans ritual decît de elanul irezistibil și de încordarea supremă a voinței de eliberare. De acordul dintre conținutul lucrării și graiul artistic folosit pentru exprimarea lui plastică duce la o evidentă nereușită.

În ansamblul ei, expoziția regională de artă plastică din Tg. Mureș se înscrie în avîntul general al creației noastre artistice pe drumul realismului socialist și de aceea trebuie socotită ca o etapă valoroasă în mersul înainte al artei noastre.



NICOLAE BĂLAJ, Cazangerie — ulei

• ION JALEA

Noul conținut—autenticul izvor al originalității în creație

Aș vrea să mă refer la cele afirmate aici de tov. Maitec. Și eu am remarcat adesea că există, în ceea ce privește delimitarea genurilor de creație, mici confuzii: unele tablouri au un puternic caracter decorativ iar altele sînt realizate urmărindu-se expresia proprie picturii de șevalet. Eu fac o despărțire netă între arta decorativă și arta de șevalet. Artă decorativă ocupă în spațiu un loc determinat și, din punct de vedere tehnic, se realizează altfel decît arta de șevalet. În ceea ce privește pictura de șevalet, făcută pentru a împodobi pereții locuințelor noastre, în cadrul artei noastre contemporane, cred că ar trebui să fie mai insistent prezentă preocuparea pentru *portret*. Portretul ne este foarte util, iar preocuparea pentru acest gen de artă semnifică preocuparea pentru o artă psihologică, pentru o artă de expresie. Or, mie, mi se pare că anume portretul nu este destul de adîncit în creația artiștilor tineri, nu formează pentru ei o preocupare de prim ordin. Avem alături de noi un tineret foarte talentat, care crează opere din ce în ce mai frumoase. Realizarea tabloului de compoziție constituie o preocupare a tineretului nostru artistic. Așa de pildă am văzut la expoziția regională de la București tabloul pictat de Constantin Piliuță, un episod din 1907, în care țăranul răscolat își așează barda pe pian și îl încearcă atingîndu-i clapele. Este o lucrare cu un profund sentiment dramatic, care vădește că autorul ei este un om inventiv. O asemenea lucrare ar fi putut să aibe o deplină valoare artistică, dar dacă privești la petele de culoare, la felul cum este pictat tabloul, deși cu o « poantă » atît de interesantă, simți că nu este destul de puternic. Cred că noi artiștii trebuie să ne gîndim mai stăruitor asupra faptului dacă într-adevăr lucrările noastre pot să reziste într-un muzeu și cît pot să dureze. Fiecare lucrare de artă are o vîrstă determinată. Sînt lucrări care stau mai mult timp în muzeu, sînt altele care rămîn și se impun pentru totdeauna, în vreme ce altele, după cîteva zile de expunere, sînt trecute în depozit întrucît nu rezistă mai mult. Către acest lucru cred că trebuie să se îndrepte preocuparea fiecărui artist, acesta fiind dator să gîndească profund și serios la destinația lucrării sale, la valoarea ei emoțională, la forța ei de influențare. S-a vorbit aici despre noua formă de exprimare în artă. Din punctul meu de vedere formele de exprimare în artă sînt foarte mărginite, deși artiștii — și cu deosebire cei tineri — fac mai totdeauna aluzii cu privire la înfinitatea formelor de expresie. Alături de permanența anumitor forme de exprimare în artă, puțin numeroase și mărginite, socotesc că într-adevăr permanent și puternic în procesul de creație este alt factor: gîndirea noastră. Materialele în care se exprimă artiștii au ceva fix în ele, pentru că sînt ale naturii și le-au cunoscut maeștrii tuturor timpurilor, în vreme ce conștiința umană are forme infinite și este într-un continuu progres. Eu nu cred prea mult în forța miraculoasă a formei. Acum, poate îmi veți spune, că în sculptură intra-dăvăr nici nu avem prea multe variații de forme; noi, sculptorii, sîntem mai constrînși decît pictorii, avem mai puține posibilități de a găsi forme noi de expresie. Consider totuși că anume conținutul nou constituie autentică noutate, veritabilul izvor al ineditului și originalității în creație. Noutatea pe care o aducem noi, artiștii țărilor lagărului socialist, este tocmai cea a conținutului și asupra acestuia se cuvine să reflectăm cu seriozitate, noi artiștii plastici. În legătură cu stilul contemporan al creației noastre, despre care s-a vorbit aici, socotesc că el se va cristaliza tocmai din confruntările experiențelor noastre de creație cu cele ale artiștilor celorlalte țări socialiste, în cadrul unor viitoare mari manifestări internaționale, ca cea care a fost expoziția de artă plastică a țărilor socialiste, de la Moscova, din 1958—1959.

GHEORGHE COMAN, Comuniștii la Doftana — ghips patinat



EXPOZIȚIA ANUALĂ DE GRAFICĂ 1960

(GRAFICA DE ȘEVALET ȘI AFIȘUL)

EUGEN SCHILERU

și

PAUL CONSTANTIN

Fiecare expoziție colectivă constituie o posibilitate largă și eficientă de confruntare a creației artistice cu realitatea. Deși operele graficienilor ajung la marele public mai ales prin tipar, expozițiile anuale au însemnătatea lor. Lucrările cele mai izbutite, prezentate împreună, dau posibilitatea artiștilor și publicului să surprindă mai concludent ansamblul, sint un mijloc de educație și pentru unii și pentru alții.

Expoziția anuală de grafică din 1960 an a prezentat rodul unei perioade mai deosebite: artiștii au muncit cu același elan care a cuprins întreaga

MARCEL CHIRNOAGĂ,
La prăsit — litografie



VASILE KAZAR, Joc — tuș



EUGEN MIHĂESCU, Ilustrație
la «Reportaj cu ștreangul de git»
de Iulius Fucik — monotip



MARIANA PETRAȘCU, Sortarea sticlăriei — tuș și acuarelă

țară, în vederea traducerii în viață a mărețelor sarcini trasate de Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Român. O bună parte din cele expuse sînt rezultatul strădaniei pe care artiștii au depus-o în vara trecută, prin mai toate regiunile țării. Realitatea zilelor noastre a inspirat multor artiști o artă de idei, organic antrenată în actualitate. Diversitatea tema-

tică și cea a modurilor de exprimare, vizibile în expoziție, s-au datorit tocmai acestei eferescente creatoare, legată de realitate.

Dar dacă e adevărat că în expoziție a apărut o diversitate tematică relativ mare, lucrul nu mai e în întregime valabil pentru bogăția, varietatea și diferențierea conținutului de idei. Unii artiști consemnează aspectele de viață într-un mod expozitiv, neutru. Ei traduc realitatea înconjurătoare într-un spectacol vizual, pe care-l înregistrează întocmai sau îl stilizează, dar fără o deplină participare; ei nu încearcă să descopere și să reliefeze profunde semnificații ale acestei realități. O astfel de imagine poate fi chiar « agreabilă », ea poate constitui — prin forme și culori — o incantare pentru ochi, dar rămîne la suprafață, nu poate transmite căldura, pasiunea și dinamismul vieții. Or, printre cele câteva sute de lucrări, plăcute la vedere, din expoziția de grafică, puține erau cele ce pot realmente constitui exemple de sezizare a complexității vieții contemporane.

Este drept că nivelul la care a ajuns, în ansamblu, grafica noastră din ultimii ani este relativ înalt. Lucrul este îmbucurător; așa se și reflectă progresul general: creșterea nivelului artistic al creatorilor trebuie să fie nemijlocit legată de răspîndirea culturii artistice în masele populare. Dar iată că astfel publicul cere din ce în ce mai mult acele imagini în stare nu numai să încînte privirile ci, mai ales, să-l hrănească spiritual. Admirînd euritmia formelor și feeria culorilor, oamenii caută în ele bogăția sugestiilor, observații inedite asupra vieții, sentimente, idei, îndemnuri la acțiune.

Firește că o expoziție anuală, în care artiștii aduc rodul muncii lor pe o perioadă finită, nu cuprinde întotdeauna același echilibru de teme majore, bine repartizat pe genuri. Din realitatea obiectivă se cer relevate unele aspecte înaintea altora; în realitate se află o ierarhie a semnificativului, de care artistul nu poate să nu țină seama cînd evocă în chip realist lumea. Or în expoziție se putea observa că și unii dintre artiștii care au reputat victorii ar fi putut ajunge la o mai largă investigație și o mai profundă relevare a contemporaneității, dacă s-ar fi oprit asupra unor aspecte mai semnificative în ineditul lor.

Nu începe îndoială că orientarea revoluționară a artistului se citește și în lucrări inspirate din viața de toate zilele. Cînd un artist reușește ca, selectînd din fluxul vieții, să pună o scenă în lumina care îi reliefează sensurile ei majore, atunci el realizează o operă cu mesaj. Dacă în expoziția de grafică se puteau întîlni destule lucrări dovedind o astfel de pătrundere a vieții, nu se poate însă spune că numărul lor era precumpănitor. Trăsătura de creion sau dăltița nu au izbutit întotdeauna să capteze elanul și căldura unor conștiințe, elanul și conștiința eroilor pe care îi prezintă. În realitate însă, eroii înfățișați nu sînt simple apariții într-un spectacol, ci oameni care simt, gîndesc, luptă și se transformă. Artistul trebuie să vadă cu sensibilitatea lui deosebită, dar și cu conștiința, cu mintea sa; contactul cu realitatea trebuie să se facă concomitent și pe cale afectivă și pe cale rațională.

MARIA CONSTANTIN, Brigada tinerelor fete — monotip

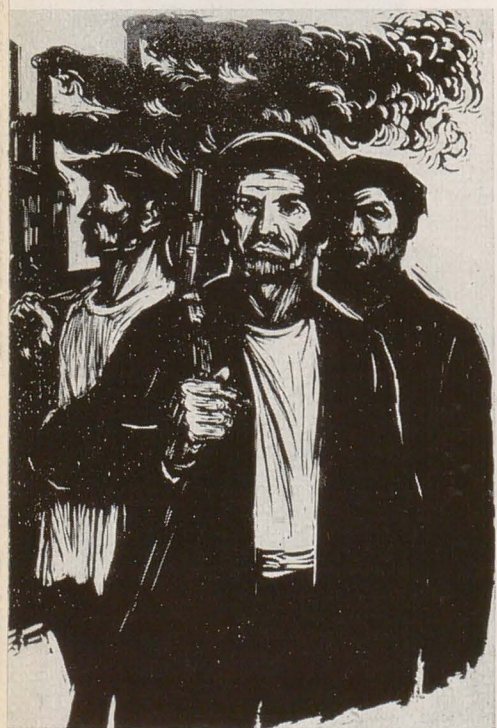


EVA CERBU, Colectivistul Tudu Cojocaru — gravură colorată în linoleum





GY SZABO BELA, Podet din Bruges
— gravură în lemn



VASILE PINTEA, Gărzi muncitorești (din
ciclul «Mișcarea muncitorească») — gravură

Orientarea și participarea sînt primele condiții ale artei realist-socialiste, ale artei de idei, care poate emoționa și mobiliza. Fără aceste premize, în zadar va încerca pictorul sau graficianul să schimbe fundalul scenelor, în zadar va recurge la puneri în pagină îndrăznețe, în zadar va folosi unghiuri de vedere, stilizări, prescurtări și armonii cromatice inedite. Tot acest arsenal de mijloace, oricît de valoros și de bine stăpînit, nu poate înlocui conținutul de idei al operei de artă.

Însemnătatea problemelor de limbaj artistic nu poate fi, desigur, diminuată; în conceperea simultană a ideii și a formei ei plastice, constă trăsătura esențială a procesului de creație artistică. Numai că această concomitență presupune o fază anterioară în gîndirea artistului, fază în care primordialitatea conținutului de idei este netă. Limbajul și stilul artistic personal, decurg organic din elaborarea mentală a conținutului: forma plastică nu este un început, ci rezultatul acestui proces.

★

Încercînd să analizăm, prin pildele cele mai semnificative, care au fost trăsăturile caracteristice ale ultimei expoziții anuale de grafică, ne vom opri mai întîi la sectorul graficii de șevalet, ramura cea mai bogat reprezentată în această manifestare colectivă.

În desenul «Noaptea partizanilor», Vasile Kazar evocă un episod de un dens dramatism, din lupta țăranilor maramureșeni împotriva naziștilor. Cu obișnuita sa concizie, dar cu un spor de expresivitate, el sugerează din cîteva elemente, atmosfera, spațiul și ceasul în care se desfășoară acțiunea. Așezarea personajelor, gesturile și chipurile, totul colaborează la elocvența ansamblului și a părților. Țăranii care apar în celelalte două compoziții — «Joc» și «La popice» — nu sînt văzuți cu ochii excursionistului sau ai etnografului, ci cu ochii consăteanului care are toate datele trebuincioase unei comparații între ieri și azi, care poate descifra sensul interior al trăsăturilor feței sau cel al mișcărilor oamenilor. Una dintre calitățile graficii lui Kazar, deosebit de evidentă în aceste desene, este aceea că dinamismul nu se oprește la suprafața gestului, ci există în profunzime: un dinamism al sentimentelor care se transmite, făcîndu-ne să iubim, prin personajele desenate, modelele lor din viață.

O reală putere emoțională conțin și desenele artistului băimărean Paul Erdős. Depășind risipa de linii din trecut, exprimîndu-se mai hotărît, prin forme mai definite și compoziții mai inedite, Paul Erdős izbuște să sugereze frumusețea interioară a personajelor. Figurile create de el cuceresc prin lumina și poezia lor. De la dirzenia țăranilor, la candoarea fetei din desenul intitulat «Floricea», se vede o continuă îmbogățire a portativului de sentimente pe care le transmite grafica acestui artist. Întinderea portativului este cu atît mai elocventă, cu cît artistul nu uită nici aspectele fostelor lagăre de exterminare naziste, nici tragicul vieții de azi din lumea capitalistă. Liric și combativ, Erdős acordă neconștient grafica sa la problemele și necesitățile vieții.

Totuși, în anume desene — ca, mai ales, în portretele unor tinere fete din Germania — se întrevade o oarecare dulcegărie neobișnuită și neferositoare artei lui Paul Erdős.

Gravorul Gheorghe Ivancenco s-a oprit asupra unor teme importante și, prin suprafețe în care albul și negrul erau echilibrate, a scos în evidență acțiunea și personajele. Atent la desenarea precisă și viguroasă a chipurilor și gesturilor, artistul a rămas totuși uneori la suprafață. Energia fizică a personajelor, dusă uneori pînă la expresie brutală, nu e sinonimă cu energia interioară, morală, sau cu dinamismul, în sensul înalt al cuvîntului.

Un pas înainte pe linia surprinderii psihologiei omului nou, marchează Victor Rusu Ciobanu, prin litografiile din ciclul «Sudorii». El și-a îndreptat efortul de creație nu spre accentuarea unor trăsături exterioare, ci spre captarea și redarea bogatelor nuanțe sufletești ale oamenilor, într-un limbaj grafic fără falsă strălucire: solid elocvent.

În linogravurile Anei Iliuț răsună și acum, ca în trecut, o notă de autentic, de prospețime. Linia nervoasă din care se iscă portrete de copii sau de țărani se împletește cu culoarea ce traduce, de cele mai multe ori, dragostea de viață a personajelor. Anul acesta a recurs în unele gravuri și la o abundență de linii nejustificată și la o culoare arbitrară. Această tendință spre un decorativism în sine, este o piedică în definirea pregnantă a figurilor și mișcărilor.

Problema culorii în gravură, ca în general în grafică, se ridică și la Ana Iliuț și la alți artiști care nu par întotdeauna că au conceput lucrarea de la început în totalitatea ei: în formă și cromatică. Culoarea nu este menită doar a umple niște suprafețe delimitate de un contur negru, mai mult sau mai puțin viguros. Ea trebuie să trăiască în formă, să fie un instrument de desen. Or, o astfel de înțelegere a gravurii sau desenului colorat este mai rară în grafica noastră. Deseori gravura sau desenul pot trăi doar în alb-negru; culoarea pîrînd că a fost rezultatul unor încercări ulterioare, «de tiraj».

Eva Cerbu participă viu la viața pe care o contemplă, se orientează just în ierarhia semnificațiilor aspectelor de viață, pune pasiune în redarea lor. Eva Cerbu are și calitatea unei sugestivități și prospețimi în limbajul grafic; ea vehiculează cu vervă umorul sănătos, masiv, fără să facă satiră: ca în «Recoltă nouă» de pildă. Uneori însă figurile din compoziții rămîn neutre sau repetă o tipologie de chip și gest. La acest prag al creației artistice contribuie și unele gratuități în întrebuițarea texturii gravurii sau a culorii.



OCTAV GRIGORESCU, Scenă
de tirg din Sibiu — litografie



VICTOR RUSU-CIOBANU, Sudor
(din ciclul «Sudorii») — litografie

Una dintre calitățile certe ale ansamblului expoziției de grafică din 1960 a fost varietatea tematicii și a limbajului artistic. O pildă interesantă pe această linie este și *Geta Brătescu*. Iubind oamenii și viața, artista ajunge să redea realmente acea plasticitate interioară a realității contemplate, izbutește să se identifice cu cele mai diverse medii și situații, mentalități și sensibilități. Faptul că nu așează între ea și realitate ecranul unei formule stilistice preconcepute, îi îngăduie să fie firească, variată și convingătoare. Ca atare, în gravura *Getei Brătescu* limbajul se schimbă în funcție de conținut. *Geta Brătescu* vehiculează conștient mijloacele gravurii spre a merge la țintă: spre a transmite direct, pregnant, conținutul.

Din acest punct de vedere, unele dintre portretele în linoleum colorat, datorite tinărului gravor *Laszlo Feszt*, sînt pilde ale unor juste înțelegeri coloristice în grafică, linia sintetică și culoarea sînt asociate organic, creînd o pregnantă atmosferă de veridic. Mai puțin izbutite au fost însă unele scene de gen ale aceluiși artist — cum e cea intitulată «*Noi bucurii*». Tema foarte semnificativă, inspirată din viața nouă a țărănilor colectivști, este mai puțin realizată, imaginea nu degajă o suficientă trăire spirituală, ansamblul e oarecum static.

O vie expresivitate grafică au lucrările *Marianei Petrașcu*: «*Sortarea sticlăriei*» și «*Portret de fetiță*». Ele trăiesc prin ritmul vibrant al liniilor și al culorii. În grafica acestei artiste cromatica este în mod deosebit generatoare de viață; *Mariana Petrașcu* nu folosește culoarea spre un decorativism în sine, ci însuflă trăire imaginii prin ea.

Pe linia gravurii s-a remarcat în mod deosebit anul acesta *Vasile Pintea* — din Timișoara — un tînăr absolvent al secției de pictură monumentală de la Institutul «*N. Grigorescu*» din București. Cele trei gravuri din ciclul «*Mișcarea muncitorească*» dovedesc o sănătoasă înțelegere a concepției monumentale în grafică. În aceste compoziții ce se desfășoară pe plane bine diferențiate și echilibrate, apar figuri de muncitori de mare demnitate în ținută, de adevărat clocot revoluționar în gesturile lor, reținute dar dirze, în expresia hotărîtă a chipurilor.

Numeroși tineri absolvenți ai institutelor noastre de artă plastică au adus în ultima expoziție anuală de grafică lucrări demne de interes pe linia gravurii. Așa sînt *Ethel Lucaci*, *Silviu Băiaș* sau *Ecaterina Feher*, autoare a citorva gravuri în metal, pline de poezie. Printre aceștia s-au remarcat în mod deosebit *Octav Grigorescu* și *Ion Untch*; ambii vădesc nu numai un spor de posibilități de exprimare, dar, mai ales, o organică dezvoltare artistică, în funcție de o mai profundă investigație a realității.

Eugen Mihăescu a expus o serie de monotipuri inspirate din cartea lui *Iulius Fucik* — «*Reportaj cu ștreangul de gît*» și din «*Jurnalul Anei Franck*». Deși *Mihăescu* demonstrează puțința de a evoca momente de intens dramatism, totuși el nu izbutește să redea ideea permanenței legăturii cu masele a comunistului *Iulius Fucik*. Puterea de observație se împletește în lucrările tinărului artist cu o imaginație în stare să reconstituie atmosfera sufocantă a locurilor și momentelor descrise. Calitatea esențială a concepției artistului constă însă în aceea că el nu face literatură ci crează imagini plastice sobre și deosebit de sugestive. Elementele imaginii sau ale metaforei, începînd cu punerea în pagină și sfîrșind cu grafia, condensează în ele sentimente puternice și nuanțate. Conceperea simultană a temei și a formei ei artistice, limbajul grafic direct, lipsit de orice gratuitate, fac ca între idee și expresia plastică să se realizeze o adevărată fuziune.

Prin ciclul de litografii intitulat «*Pentru o lume fără arme*», *Val Munteanu* vădește o depășire a creației lui de pînă acum. Artistul ce a activat mai mult în domeniul ilustrației de carte, al caricaturii și afișului, este acum minat de dorința de a crea imagini cu un conținut mai profund și mai bogat, cu implicații mai largi. În locul unei grafici predominante de o viziune decorativă și o factură plină de vervă, *Val Munteanu* s-a străduit să redea situații și sentimente mai dramatice. Totuși el nu izbutește să atingă acea forță emoțională de expresie cerută de profunzimea temei. Imaginea pare construită mai mult cerebral; nici unitatea facturii artistice nu este păstrată de-a lungul ciclului.

Marcel Chirnoagă s-a remarcat în ultimii ani prin încercări expresive de racursiuri, de planuri prime care scot în evidență un moment sau un personaj al acțiunii, mijloace puse în general în slujba unor conținuturi de actualitate. Toate acestea au dat scenelor lui de muncă sau altor aspecte caracteristice ale vieții actuale, un anume caracter viu, dinamic. În litografiile lui din expoziția anuală, printre care cea mai realizată este «*La prășit*», apăsarea însă o repetare a punerii în pagină, a compoziției și a unghiurilor de vedere. De asemenea se simte în grafica lui *Chirnoagă* nevoia unei mai adînci pătrunderi în psihologia oamenilor reprezentați.

Necesitatea unei mai largi și mai profunde legături cu oamenii, cu mediul înconjurător, se simte la mai mulți tineri artiști, chiar și la cei mai talentați dintre ei. Marea experiență de viață a creatorilor maturi, înmagazinarea de imagini și formarea unei anume înțelegeri a fenomenelor în chip plastic — ceea ce reprezintă de fapt memoria specifică a artistului — cere o muncă îndelungă și asiduă. Unii dintre tinerii noștri graficieni nu reflectează îndeajuns asupra acestei necesități inexorabile, și, cred, după o prea scurtă experiență, că se pot dispensa de continua investigație în mediul înconjurător, că au destulă materie de inspirație. Astfel *Gheorghe Boțan*, deși este atras de aspecte semnificative ale actualității noastre și are nete posibilități artistice, nu izbutește să transmită totdeauna mesajul gravurii tocmai pentru că nu dă îndeajuns personajelor forța de expresie. Una dintre cele mai izbutite lucrări expuse de el a fost «*Automatizarea cuptoarelor*»; celelalte suferau de anume neutralitate, sau de repetări ale unor scheme «*văzute*».

Poate și mai evidentă este discrepanța dintre posibilități și lipsa de căutare, de înnoire a concepției, la tinărul grafician *Traian Vasai*. Succesele lui din anii trecuți, binemeritate, bazate pe puterea de sesizare a noului, concizia grafiei lui suculente, echilibrul curajos între petele de alb și negru, nu au fost dezvoltate. Aceleași simplificări, același fel de

JULES PERAHIM, Ilustrație la «*Poezii*» de M. Eminescu («*O rămii*») — tempera



ANA ILIUȚ, La călușei — linogravură



a repartiza albul și negrul și aceeași grafie, independent de temă, sint repetiri ce devin manieră.

O încercare merituorie pe linia evoluției concepției o vădese tinerii graficieni din Petroșani: *Iosif Matyas, Frederic Walter și Iosif Tellmann*. Simplificarea, în oarecare măsură, a mijloacelor grafice, anume îndrăznici în compoziție și distribuția planelor însă, ar fi trebuit să fie însoțită și de o mai simțită introspecție psihologică.

★

Expoziția anuală de grafică 1960 a cuprins și un număr important de peisaje, peisaje-compoziții, în general semnificativ alese și realizate. Imaginile din cele mai variate părți ale țării, specificul și semnificația lor, prezența omului — direct sau indirect, prin transformările naturii — fac ca acest gen să se prezinte realmente azi pe o altă treaptă, superioară, corespunzătoare viguroasei vieți noi din republica noastră.

Gy Szabo Bela a figurat în expoziția anuală cu un număr relativ mare de gravuri, majoritatea peisaje și compoziții în peisaj. Artistul ne-a încântat ca întotdeauna cu minuțiozitatea redării naturii ce demonstrează dragostea lui de tot ce este viu. Uneori însă, acumularea de detalii oprește elanul liric, dând o impresie de repetare.

Vasile Dobrian a adus aceeași lirică delicată, dar nu lipsită de putere, în monotipurile sale unde peisajul e construit larg, într-o cromatică reținută și organic concepută pe formă. Din punct de vedere al felului cum trebuie înțeleasă culoarea în gravură, peisajele lui Dobrian pot constitui exemple pentru tinerii artiști. Totuși trebuie reamintit că din păcate, *Vasile Dobrian* nu abordează în prezent cu suficientă consecvență subiecte mai direct desprinse din actualitate.

Dintre reprezentanții generațiilor mai tinere se remarcă în peisaj *Maria Constantin*. În acuarelele «Cer și apă» și «Debarcaderul din Topalu», atmosfera de un lirism învăluit este realizată prin tonuri în degradare pline de lumină, a căror succesiune bine înțeleasă sugerează o mare adâncime spațială. Peisajele în tușuri colorate ale Mariei Constantin exprimă bucuria de viață; prin culoare și prin linia plină de vervă, artista izbutește să creeze impresia de vitalitate. Aceași impresie de viață cuceritoare reiese și din compoziția Mariei Constantin intitulată «Brigada tinerelor fete».

Printre cele mai realizate din expoziție se înscriu și peisajele industriale în monotip, tuș și acuarelă, datorite *Simonei Vasiliu-Chintilă*. Redând amploarea construcțiilor socialiste, sugerând spațiul și tratând cu nerv mișcarea oamenilor în peisaj, artista dă imaginilor autenticitate și forță emoțională. Evocarea realității este susținută și de echilibrul compoziției și de cel al folosirii culorilor, discrete, nuanțate și luminoase.

Emilia Dumitrescu a expus lucrări în acvaforte, acvatintă și gravură cu acul, tehnici mai puțin abordate de ea înainte. Peisajele din deltă, în care atmosfera este redată pregnant, sint autentice și pline de viață. În alte gravuri însă, ca «Taurul» sau «Pești» artista pare exclusiv preocupată de probleme de limbaj grafic.

Peisajul de pe litoral — în acuarelă — și cele două naturi statice — în monotip — ale lui *Miron Constantinescu* se disting printr-o coloristică vie, scilicet printr-o evocatoare lumină. Păcat că un artist atât de expresiv nu atacă teme mai ample ca problematică. Printre peisajele prezentate în expoziție, care izbutesc să surprindă pulsul viu al vieții noastre și să redea locurile într-un chip poetic, s-au remarcat și cele datorite *Iuliei Hălăuceșcu, Emiliei Niculescu-Petrovici și Mariei Tălăpănescu*.

★

Dacă ilustrația de carte a fost în acest an reprezentată în expoziție de foarte puțini artiști, faptul este din plin cumpănit de calitatea lucrărilor, uneori chiar excepționale. Așa sint mai ales cele 25 de ilustrații la «Poezii» de Eminescu, create de *Jules Perahim*. Artistul nu este la prima sa încercare de a ilustra opera lui Mihail Eminescu; ilustrațiile pentru «Călin nebunul» sau cele pentru «Făt frumos din lacrimă», demonstrează capacitatea lui de a se apropia de universul poeziei eminesciene, într-o concepție contemporană. Dar poziția lui Perahim în ultimele ilustrații reprezintă o nouă fază pe acest tărîm; viziunea modernă și mijloacele grafice extrem de sintetice ale ilustrațiilor, condensează la un grad foarte înalt tăria textului poetic. El știe să respecte polifonia poeziei și, trecînd de la liric la satiric, să respecte unitatea stilistică. Caracterul modern al interpretării ține la Perahim de o exprimare cum nu se poate mai concisă, de o corelație grăitoare între simplitatea și stilizarea imaginii și culoare. Dar această simplificare, departe de a săraci conținutul emoțional al textului poetic, îi sporește puterea de evocare. Perahim recrează, din foarte puține elemente, atmosfera din «Singurătate», «Cugetările sărmanului Dionis», «La steaua», «Viață» etc., readucînd în memoria privitorului unele dintre imaginile cheie ale poemelor. Artistul vehiculează cu fantezie și mare îndrăzneală exagerarea, subliniind astfel ideile de bază ale poeziei eminesciene. Atmosfera întregului și a părților este ascuțit susținută de concepția și variația culorilor, în fiecare ilustrație și în totalitatea ciclului.

Ilustrațiile lui Perahim pentru poeziile lui Eminescu reprezintă în ansamblu, o adevărată reconsiderare plastică a atmosferei eminesciene în spiritul zilelor noastre.

Pe linia reușitei ilustrației din ultima expoziție anuală de grafică se înscriu și gravurile *Getei Brătescu* pentru «Isprăvile lui Nasredin Hogeia». Xilografuri colorate, concepute într-un spirit decorativ, cu adîncimile



EMILIA DUMITRESCU, Cherhanaua de la Jurilovca — gravură

spațiale de abia indicate, construite în planuri mari, precis tăiate, aceste ilustrații izbutesc să transmită caracterele eroilor și specificul general oriental. Preluarea anumitor mijloace plastice din miniatura persană a fost înțeleasă aci de artistă în mod creator: nu avem de-a face nici cu o copie de rețetă, nici cu o arhaizare a imaginii.

Este regretabil că dintr-un ciclu foarte bogat și variat de ilustrații — pentru «Basmе» de Vladimir Colin — *Marcela Cordescu* nu a expus în ultima expoziție anuală decât 4 lucrări. Ele izbutesc să ne încinte, prin capacitatea imaginativă a artistei, prin admirabila ingeniozitate cu care redă spațiul, figurile și mișcările, prin verva cu care folosește prescurtările, unghiurile de vedere și, mai ales, culoarea.

Un mod nou de a ilustra lirica reprezintă în creația lui *Aurel Stoicescu* ultimele vignete pentru poeziile de dragoste ale lui Mihail Beniuc. Inspirîndu-se din xilografura populară ardeleană, artistul izbutește să redea foarte pregnant atmosfera lirice a lui Beniuc, și mai ales, să creeze o plastică de pagină evocatoare. Armonia liniilor fluide, stilizarea figurilor dominată de gesturi și încadrarea într-o formă dreptunghiulară alungită, impusă de la început de o anume concepție a machetei de carte, se citește, firește, mai bine în volum, decât în imaginile încadrate independent.

Nu toate ilustrațiile expuse în ultima anuală de grafică izbutesc însă să se adecveze atât de bine textului. Așa de pildă *Roni Noel*, deși în ilustrațiile pentru basme și povestiri de Ion Creangă face încercarea de a depăși net factura sa grafică din trecut, nu traduce deplin spiritul literaturii scriitorului humuleștean. Este adevărat că schimbarea modului de exprimare — mai direct și mai simplu, cu mai mult nerv — reprezintă la *Roni Noel* un progres față de imaginile, de un oarecare didacticism, obișnuite în ilustrațiile sale din trecut. Dar rezultatul acestui nou efort nu se potrivește, în totalitate, umorului moldovenesc, așezat dar profund, al lui Creangă, și nu evocă îndeajuns locurile, oamenii, ideile.

Tot așa, ilustrațiile lui *Mihail Gion* pentru volumul «1907» de Tudor Arghezi nu intră pe făgașul ascuțit și hotărît al imaginilor marelui nostru poet. Chiar dacă unele dintre tipurile creionate de Gion — cum ar fi «Duduia» — izbutesc să fixeze convingător figuri ale protipendadei, stupide și hrăpărețe, ele nu se înscriu bine în spiritul imaginii literare.

★

Afișul, unul dintre genurile graficii de cea mai mare popularitate, a fost reprezentat în expoziție prin destule lucrări valoroase, variate ca idei și sugestiv concepute. Așa sint — afișul lui *Iosif Cova*, intitulat «R.P.R. fără a construcției pașnice», cele trei afișe pentru expoziții

de plastică și fotografie, datorite lui Iosif Molnar — foarte sintetic și concis realizate, afișul pentru piesa lui Balzac «Mercadet», creat de Hainoroc Constantinescu, afișele satirice ale lui Val Munteanu și Arno, sau cele ale lui Petre Grant, Dumitru Papaconstantin, Trofim Brinză și alții.

Oamenii sint interesați, înainte de toate, de sectorul lor de muncă, de producție. «Construcția socialismului» nu e un simbol în sine. Această noțiune foarte concretă cuprinde o multitudine de domenii, începând cu industria grea și pînă la agricultură. Nu încapă îndoială că și muncitorul forestier din munții Neamțului și pescarul din Delta sau de pe litoral, ca și agricultorul colectivizat din Livezea, sint interesați în dezvoltarea siderurgiei și că se bucură de construcția uriașului combinat industrial de la Galați. Pe aceste direcții particulare, pe toate domeniile ce constituiesc întregul construcției socialiste, trebuie să axată agitația vizuală, pentru a avea o finalitate reală.

Nu încapă îndoială că progresul afișului este legat de putința de tipărire. Afișul «unicat de expoziție» este un gen hibrid, un avorton al celei mai moderne și mai agitatorice ramuri grafice. În majoritatea ultimelor expoziții de grafică au dominat afișele culturale sau satirice, tocmai pentru că acestea se tipăresc mai mult. Se cere din nou repetată întrebarea, pusă de atîtea ori în ultimii ani: de ce nu se tipăresc afișe care să agite pentru țelurile dezvoltării economice, pentru principalele campanii ale planului? Oare din fondurile culturale ale ministerelor sau întreprinderilor industriale nu se pot alocă sumele necesare unui atît de însemnat și de eficace mod de agitație vizuală?

★

Firește că această sumară analiză a graficii de șevalet și a afișului din expoziția anuală de grafică 1960 nu a putut atinge toate problemele ridicate și nici discuta toate operele prezentate. Ceea ce reiese însă neîndoielnic este că avem nevoie de accentuarea liniei militante, pe toate sectoarele graficii. Ne trebuie din ce în ce mai mult o artă profund angajată în lupta pe care o duce poporul sub conducerea Partidului, pentru socialism, pentru pace. Ea poate fi opera artiștilor care știu să se orienteze și să participe activ la această măreață luptă. Asemenea creatori nu pot considera viața ca un spectacol gratuit, nici grafica o simplă desfătare a ochilor. Arta pe toată întinderea ei este tonificată, înainte de toate, de MESAJ.

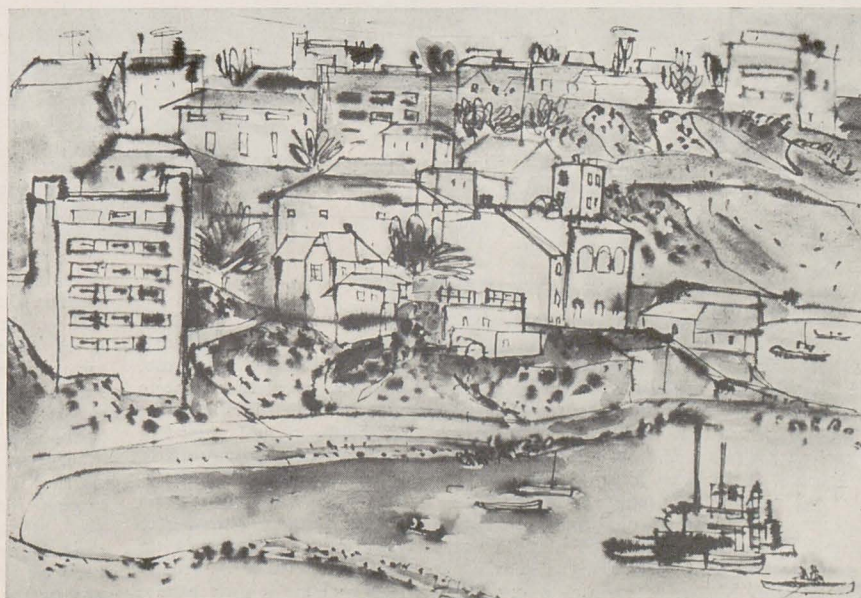


C. PLĂCINTĂ, Afiș



VAL MUNTEANU, «Noli me tangere» — afiș satiric

EMILIA NICULESCU-PETROVICI
Constanța — acuarelă, tuș



CARICATURĂ ȘI CULOARE

RADU BOGDAN



ADRIAN LUCACI. Businessmanul: „ei drace, iar s-a defectat a doua treaptă” — caricatură colorată

În plastică, culoarea, asemenea liniei, este un mijloc de expresie. Te folosești de culoare ca să pui în valoare o idee, să comunici un sentiment, să evoci o atmosferă, să creezi o senzație, să sugerezi spații și forme, să dai chip unei realități. Indiferent în ce direcție sînt speculate potențele culorii, ea nu se justifică, nu se impune ca un atribut indispensabil, decît în măsura în care contribuie la mai pregnantă și mai sugestivă exprimare a imaginii. Este știut că într-o operă de artă culoarea nu poate fi folosită arbitrar, ea fiind supusă unor legi ale contrastului și armoniei și unei regii — spontane sau chibzuite — a bunului gust. Într-un fel sau altul, ea e subordonată unei logici și chemată să joace un rol pe care numai ea îl poate juca. Fără această exclusivitate culoarea apare ca un ornament superflu și inutilitatea ei atîrnă în balanța deficitului de creație a artistului. Nu orice ramură a creației plastice reclamă cu necesitate

culoarea. Sculptorul ca și gravorul se pot cu ușurință dispensa de ea. Dar atunci cînd vreunul dintre ei o folosește, privitorul trebuie să rămînă cu convingerea că fără aportul culorii opera ar fi fost incompletă, nedusă la maximul ei de expresivitate. Ceea ce am afirmat este valabil și pentru caricatură.

Aș putea invoca mărturia unui Goya și a unui Daumier spre a demonstra că cele mai înalte culmi ale genului caricatural au fost atinse fără concursul culorii, în ciuda faptului că acești doi excepționali artiști au fost în același timp mari pictori. Eu însă nu pledez împotriva folosirii culorii în caricatură. N-am în privința aceasta nici un fel de prejudecată. Nu sînt nici adeptul nici adversarul caricaturilor colorate. A mă situa pe o poziție preferențială mi se pare absurd. Sînt partizanul caricaturilor izbutite. Constat însă în expozițiile noastre o tendință, deficitar susținută, spre caricatura colorată. Numeroși sînt cei ce au convingerea că prin culoare — indiferent de modalitatea utilizării acesteia — caricatura capătă un caracter mai festiv, că devine mai spectaculoasă, mai atractivă. De aici poate și o exagerată alunecare spre ilustrativ. Pentru mulți caricaturiști culoarea nu e decît un simplu agrement optic și încă rămîne de văzut dacă rezultatul obținut permite să se vorbească de agrement. Aș putea spune că în expozițiile noastre s-a ajuns la un fel de modă a caricaturii colorate; cu sau fără justificare, în virtutea unui nemărturisit principiu, se optează în general pentru caricatura în culori. Nu m-aș încumeta să identific în acest fenomen un snobism sui-generis, dacă lucrările expuse n-ar dovedi prea adesea domnia arbitrarului și a jocului gratuit. Căci dacă este adevărat că în ceea ce privește marele public atracțiozitatea culorii nu poate fi negată, cred totuși că această atracțiozitate trebuie luată în considerare numai în măsura în care îndeplinește o funcție estetică. Or, nu o singură dată, am observat că lucrurile se petrec invers; că întrebuintată fără știință și fără sensibilitate, culoarea dăunează prestigiului artistic al operei și ajută cel mult la camuflarea anumitor deficiențe de desen sau la escamotarea dificultăților pe care le-ar fi creat rezolvarea aceluiași probleme, în alb și negru. E o stare de fapt care îmi îngăduie să vorbesc despre o problemă a culorii în caricatura noastră actuală.

Voi cita — cu foarte puține excepții — caricaturi prezentate în Expoziția de grafică de la sfîrșitul anului 1960, exemplul lor fiind mai proaspăt. Precizez totuși că această expoziție n-a fost cea mai concludentă sub raportul aspectelor negative ale problemei pe care o ridică, dimpotrivă, tocmai de astădată am avut prilejul să remarc caricaturi excelente rezolvate coloristic, prilej ce mi l-au oferit prea puține din expozițiile ultimilor ani. Așa dar, opinia mea critică nu e hrănită numai de experiența expoziției amintite, deși îmi limitez exemplele la lucrările care au figurat în ea.

Înainte de a trece la analiza cîtorva caricaturi, încerc să clarific unele noțiuni. Vorbind despre rolul culorii trebuie să deosebim între materia cromatică a unui tablou și aceea a unei opere grafice cum este caricatura. Sortită reproducerii rapide, puțin costisitoare, și pe scară largă, cu ajutorul tiparului, caricatura colorată folosește deobicei o gamă cromatică restrînsă, cu puține nuanțe și apelează în general la guașă sau acuarelă, iar în acest material la ceea ce pictorii numesc tentă plată, adică o suprafață de culoare uniform-repartizată, fără urme de tușă, variații de relief, sau modulări de ton. Se folosește destul de des și tenta degradată, unde suprafața continuă să se păstreze netedă și fără urme de tușă, dar culoarea trece printr-o gamă de tonuri succesive de la deschis la închis. Există desigur și alte procedee, precum și posibilitatea de a face caricatură în ulei, fie folosind tente plate, fie degradate, fie recurgînd la modelări de pastă și variații complexe de nuanță și ton; dar aceasta constituie o excepție și oricum, în astfel de cazuri, caricatura concurează cu tabloul și încetează a mai fi un gen ale cărui imagini sînt destinate multiplicării și răspîndirii pe calea tiparului. Asemenea caricaturi ar fi de fapt singurele care prin specificul lor și-ar impune prezența într-o expoziție, iar nu într-o pagină de ziar. Cum însă în expozițiile noastre ele nu apar niciodată, nu voi insista asupra lor.

De procedeele mai sus amintite, aservite unui scop precis, nu poate rămîne străină viziunea cromatică a artistului caricaturist. Ea nu va tinde spre picturalitate (legată deobicei de vibrația sau de modulațiile culorii), nu va încerca să creeze poezie, să încinte și să farmece ochiul. Toate acestea se potrivesc mai degrabă cu rosturile culorii într-un tablou, nu într-o caricatură, unde culoarea urmărește, în primul rînd, să contribuie la definirea ideii, la semnificarea obiectelor, la identificarea promptă a detaliilor, la delimitarea formelor. Culoarea e chemată să reveleze sensul imaginii, să confere claritatea sporită noțiunilor. Cu alte cuvinte rolul culorii într-o caricatură e mai mult intelectual decît senzorial. Prin aceasta nu vreau să spun că, într-un tablou, culorii nu-i revine rolul de a sprijini ideea și a-i sublinia înțelesul, sau că acest rol nu poate fi și el uneori preponderent intelectual; nici că într-o caricatură funcțiile poetice ale culorii sînt excluse. De asemenea, este evident că atît într-un tablou, cît și într-o caricatură, culoarea poate fi creatoare de atmosferă și că, în ambele cazuri, dominanța tonală a imaginii e expresia unui anumit sentiment. Vreau însă să atrag atenția asupra deosebirii ce rezultă în folosirea culorii într-o caricatură, față de folosirea ei într-un tablou, ținînd seama de specificul emoțional al celor două genuri și al limbajului lor expresiv.

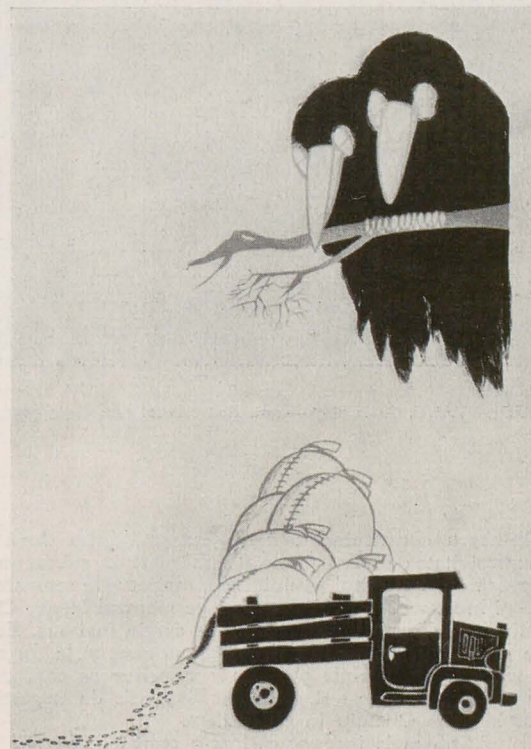
Faptul că — în general — în caricatură nu se operează cu efecte de tușă, că resursele culorii sînt speculate aproape exclusiv pentru calitatea ei « anecdotică », nu și în funcție de materialitatea ei, și, în primul rînd, severa ei subordonare liniei și « caracterului » obiectelor nu îngăduie ample investigații cromatice, așa cum le îngăduie pictura. În comparație cu aceasta, artistul caricaturist e nevoit să se aștepte la mai puțin din partea culorii. El însă îi poate concentra impresia și doza efectul în

așa fel încât contribuția ei să devină esențială pentru valoarea comunicativă a întregii imagini. Aici venim în atingere și cu un alt aspect al problemei: e vorba de cercetarea raportului culoare-caricatură nu numai din punctul de vedere al tehnicii și genului, ci chiar și din cel al eventualei funcții *caricaturale* a culorii. Se poate caricaturiza prin culoare așa cum se caricaturizează prin linie? Desigur, nici pe departe nu putem stabili o identitate între cele două modalități și oricine își dă seama că linia (înțelegând prin aceasta desenul) poate exista în afara culorii, în timp ce invers nu e posibil; totuși și culoarea poate caricaturiza fără a fi ea însăși — cum se întâmplă adesea în cazul liniei — caricaturală. Exagerând într-o anumită direcție expresivitatea liniei, linia poate deveni caricaturală. Se vorbește uneori de un « desen caricatural »; dar oricât am exagera expresivitatea culorii, aceasta nu va deveni caricaturală. Linia poate deforma; culoarea e neutră în raport cu expresia spațială a formei deși într-un fel este ea însăși o calitate a formei, nu însă o calitate figurativă. Dacă totuși, în anumite cazuri, prin culoare se poate caricaturiza, aceasta se datorește faptului că — asemenea liniei — și culoarea are putere de caracterizare. Iată un exemplu: la gazeta de perete

a plenarei Uniunii Artiștilor Plastici, din 1954, a apărut caricatura unui pictor cunoscut printre altele și pentru excesiva sa timiditate și ușurință de a roși ¹⁾. Caricaturistul a recurs la un singur detaliu colorat, păstrând restul imaginii în alb-negru: a sugerat printr-o subtil pudrată tentă de roșu bujorul din obrazul modelului. În această laconic exprimată aluzie consta, cu precădere, hazul portretului. Un alt exemplu — de astă dată pe o temă mai gravă — ni-l oferă desenul satiric, apărut odinioară în « Cuvintul Liber », al lui Aurel Jiquid, intitulat « Pe aici au trecut legionarii » ²⁾: singurul element colorat, dar care potențează întreaga imagine subliniind ideea de crimă, sint urmele roșii, ale miinilor însângerate, pe pereții albi ai odăii. În ambele pinze enunțate mai sus remarcăm o particularitate: culoarea nu se mulțumește pur și simplu să indice, să descrie, ea *denunță*; prezența ei e ostentativă, roșul în cauză — înțeles împreună cu obiectul căruia îi aparține — fiind singurul atribut coloristic

¹⁾ Vezi „La plenară prezent, în Anuală... absent!“ în „Arta Plastică“, anul I, nr. 4, mai 1955, p. 86, unde din păcate imaginea e reproducă numai în alb-negru.
²⁾ Vezi coperta „Cuvintului Liber“ din 25. VII. 1936.

NICOLAE CLAUDIU, Ciorile — caricatură



VLAD CRIVĂȚ, „Trei iezi cucuieți”
(Partnerii atlantici) — caricatură colorată



NELL COBAR, Două programe — caricatură colorată

din câmpul imaginii. Această unicitate, această singularizare cromatică, constituie evident o exagerare și tocmai contrastul care rezultă de aici este cel ce împrumută culorii un rol « caricatural ». Astfel de procedee se întâlnesc și în afiș; atunci culoarea provoacă ceea ce — printr-un termen greu de tradus — germanul numește *Blickfang* (captarea privirii); ea devine un *Angriffspunkt* (punct de atac). Spre deosebire însă de afiș, în caricatură, culoarea, chiar și într-un asemenea rol, își păstrează obligatoriu funcția anecdotică; ea nu poate fi redusă la un simplu semnal optic, de alarmă, neputându-se semnifica numai pe sine.

Însfîrșit, e nimerit să precizez că o sensibilă și judicioasă utilizare a valorilor de alb-negru înlocuiește de cele mai adese ori culoarea, ba uneori se obțin efecte pe care folosirea culorii nu le-ar îngădui. Contrastul

Că Adrian Paven a recurs, în imaginea intitulată « U.R.S.S. a lansat o nouă navă cosmică », la un cer portocaliu, pot înțelege, deși negrul și albastrul erau culori mai potrivite pentru semnificarea cerului cosmic decât o culoare cu sugestii incendiare. Îmi închipui că a ales o culoare de șoc pentru a exalta însăși ideea care stă la baza imaginii. Dar când pe incandescentul cer portocaliu dăra lăsată de rachetă e cenușiu-palidă, aproape albă, contrastul atenuat dintre cele două culori micșorează puterea de impresiune a ideii plastice (la aceasta contribuie și greșit gândita traiectorie a rachetei, acel profil total static și lipsit de « *schwung* », care vine în contradicție cu ideea lansării în spațiu). Și iată cum efectul șocant, în loc să susțină imaginea, provoacă mai degrabă nedumeriri.

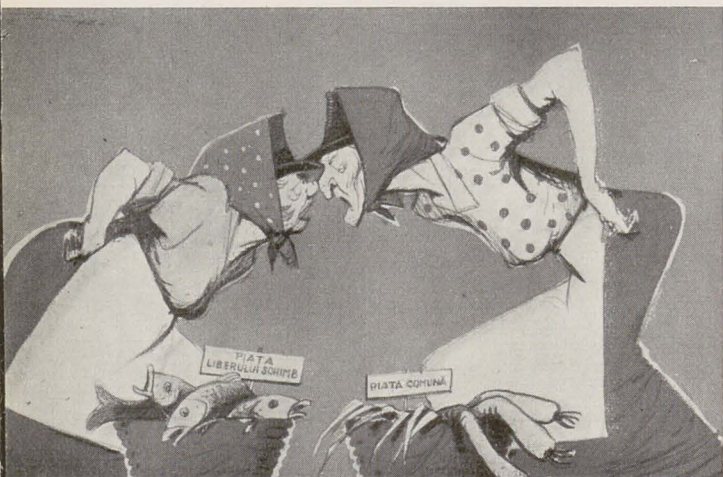
Cum nu trebuie folosită culoarea ne arată și Eugen Taru în caricatura — altfel excelentă ca idee — « Ca la piață ». Ceea ce a neglijat Taru este tocmai corespondența, care — în cazul de față — trebuia să existe între dinamica ideii, compozițional valabilă tradusă și dinamica culorii. Aici, unde este vorba de hartă și gilceavă, de atmosferă încărcată, se cerea, pentru adecvata ilustrare a conținutului, un colorit viu, ostentativ. Or, Taru a recurs la culori neutre, la gri, bej, cafeniu, așternute pe un fond cenușiu care ajută la deplinaucidere a imaginii. E un exemplu de sobrietate cromatică greșit aplicată. De altfel, am impresia că această sobrietate a devenit la artist un fel de manieră, căci prea e prezentă în multe lucrări, fără a se dovedi neapărat necesară sau a contribui la definirea unui stil.

Nici Nell Cobar nu știe să profite într-un sens superior de resursele culorii, mulțumindu-se cu mult mai puțin decât i-ar fi putut da aceasta. O caricatură atât de ingenioasă ca idee cum este cea intitulată « Două programe » nu exprimă nimic sub raport cromatic, pentru că nu întâlnim în ea nici contraste frumos rezolvate, nici acorduri sau armonii capabile să închege imaginea într-un tot și să creeze în același timp atmosferă, nici semnificații deosebite. Fiecare suprafață cromatică există de sine stătător și pentru sine și ar fi putut fi tot atât de bine colorată altfel. Ce justifică apelul la acel galben acid și rece al fondului și la restul de culori, gri și oliv (de care nu se leagă în nici un fel petele peștii ale valizelor)?

Efectul unei fericite inspirații utilizări a culorii îl produce admirabila caricatură a lui Adrian Lucaci « Iar s-a defectat a doua treaptă! ». Spontan sau reflectat (nu importă...), aici toate raporturile cromatice sînt foarte bine găsite și acționează valabil, atât în ce privește sensul logic al culorii, cât și eficacitatea emoțională a contrastelor. Pe un fond dominant, negru (cerul), se detașează un galben de judiciousă cumpănită nuanță (luna), în timp ce mica pată roșie (steaua sovietică, în cinci colțuri, a rachetei cosmice) semnalează atenției privitorului semnificația politică a evenimentului. Restul culorilor, alb, gri-deschis (businessmanul american, pămîntul și scara cu treapta ruptă), crează de asemenea un contrast cromatic valabil, dar subordonat — cum se și cerea — contrastului principal.

Cea mai justă înțelegere a felului cum trebuie folosită culoarea am întâlnit-o la Vlad Crivăț. Cercetarea atentă a lucrărilor sale mi-a dovedit că rezultatele obținute de el nu sînt întâmplătoare. Efectele de culoare au fost cîntărite cu grijă cum bine se poate vedea mai ales în caricatura « Trei iezi cucuieți »; este o imagine aproape monocromă, dar în care dominantă verzui-cenușie (cunoscutul « Feldgrau », de tristă memorie, al uniformelor militare naziste) îndeplinește o esențială funcție sugestivă. Spre deosebire de exemplul lui Taru, mai sus citat, aici sobrietatea culorii își are rostul, iar nuanța aleasă evocă exact necesarul. O nu mai puțin lăudabilă rezolvare cromatică sub raportul corespondenței dintre idee și formă am constatat-o și în caricatura « Acordurile franco-germane », în care excelent armonizata gamă coloristică, deși tot foarte sobră, este mai variată. Merită să fie citate încă două caricaturi colorate semnate de Vlad Crivăț: « Capitalism popular » și « Aluzii ».

Problema culorii nu este lipsită de importanță pentru un caricaturist care înțelege să folosească culoarea artistic. De aceea — și amintindu-mi de repetatele erori comise — am crezut util să supun discuției un aspect la a cărui remediere încerc, modest, să contribui.



EUGEN TARU, Ca la piață — caricatură colorată

alb-negru constituind opoziția extremă între două intensități tonale, expresivitatea formei poate fi subliniată la maximum. În Expoziția de grafică de la sfîrșitul anului 1960, caricaturile semnate de Cik Damadian — și îndeosebi cea reprezentînd pe pictorul Henry Catargi — au constituit o excelentă dovadă a ceea ce susțin mai sus. Este incontestabil că la efectul foarte plastic al acestui portret și la forța sa de expresie, a contribuit admirabila utilizare a valorilor de ton, după cum perfectul dozaj de alb, negru și gri a dat viață atât de sugestivei imagini create de Nicolae Claudiu în « Ciorile ».

Afirmam la început că într-o seamă de lucrări culoarea, așa cum e folosită, nu-și găsește justificare. Aceasta pentru că artiștii respectivi nu au o concepție cromatică, iar unii și pentru că nu posedă simțul just al culorii. Violetul sau galbenul, roșul, albastrul sau verdele, au — odată cu calitatea de a semnifica obiectul — și o anumită capacitate de evocare; ele crează sugestii, trezesc sentimente și emoții, calmează sau răscolesc. Nu susțin că artistul nu are libertatea să se abată de la rigorile culorii locale, apelînd la fantezie spre a spori efectul sugestiv al imaginii, dimpotrivă, socot chiar că e dator s-o facă. Faptul însă reclamă un judicios simț al raporturilor cromatice și o cunoaștere a legilor de contrast și de armonie ale culorii.



CIK DAMADIAN, Henry Catargi — portret-caricatură

Mărturisită sau nu, persistă o anumită neîncredere față de interesul unei asemenea dezbateri.

În ce măsură critica de artă este știință? În ce măsură se învecinează cu însăși arta? Interesul problemei e departe de a fi exclusiv teoretic. De altfel, pentru știința materialistă despre artă, care nu reduce estetica la speculații, nu există problemă exclusiv teoretică. Zămisliată din practică, generalizarea estetică oglindește practica, se verifică prin ea. Clarificarea problemei, chiar parțială, poate fi de mare folos în toate artele. Poate scoate la iveală ceea ce e comun operației critice în literatură, plastică, cinematografie, muzică ori tocmai ceea ce e specific.

★

Se vorbește nediscriminat de critica știință și de critica științifică. Ar fi mult mai nimerit să se rețină a doua formă. Precizarea nu se ivește din pasiune pentru mărunțisuri, nici din pedanterie terminologică. Distincția între « știință » și « științific » e cerută de clarificarea citorva noțiuni importante.

Critica artistică de orice fel are caracter de știință aplicată. Analizând și apreciind o anumită operă, ea nu face descoperiri teoretice, pentru că nu se poate generaliza pe baza unui singur obiect, ci aplică asupra acestui obiect principii stabilite de estetica generală și de estetica specială a artei respective. Discuția critică a unui tablou, simfonii sau roman implică baza teoretică oferită de estetica generală, ca și de estetica plasticii, muzicii, literaturii. Ținând seama de marile diferențe de obiect și cu riscul de a șoca pe cei obișnuiți să discute despre artă numai în termeni de Parnas, din acest punct de vedere, critica artistică seamănă cu medicina. Aplică și verifică asupra unei individualități — pacient sau operă — legi și observații generale, stabilite de anumite discipline teoretice.

În practică, critica și teoretizarea nu sînt niciodată separate etanș. Cele două activități se întrunesc nu numai în aceleași mîini, ci și în aceleași lucrări. Marii critici literari au fost mai totdeauna și teoreticieni. Cele mai importante contribuții estetice ale lui Belinski sau Taine au fost formulate ca niște digresiuni în articole de critică. Belinski a făcut considerații cu privire la teoria romanului într-unul dintre magnificele sale bilanțuri literare ale unui an. Porînd de la personajul lui Gonciarov, Dobroliubov a diagnosticat un fenomen ca « oblomovismul ».

Mai puțin mature decît critica literară, criticele altor arte s-au menținut uneori la un soi de practicism care elimină preocupările teoretice. Dar paginile cele mai de seamă de critică sau istorie plastică — de la Winckelmann pînă în zilele noastre — au formulat sau au sugerat generalizarea. Eugène Fromentin s-a plimbat prin muzeele olandeze ori belgiene ca un vizitator avizat și fin. Din observațiile lui asupra pinzelor lui Rembrandt se încheagă caracterizarea clar-obscurului.

În practică, deci, activitatea criticului, istoricului și teoreticianului se întrepătrund, așa cum se întrepătrund și cele trei discipline. Dar e important să le distingem domeniile. În afară de estetica generală care formulează legi valabile pentru orice artă, știința unei arte cuprinde trei laturi distincte și inseparabile. Estetica specială a fiecărei arte, denumită și teoria ei — teoria literaturii, a muzicii, a plasticii — stabilește legile și caracterele proprii domeniului respectiv. Astfel sînt deosebirile de compoziție — în sensul estetic de arhitectură a imaginii — dintre literatură, plastică sau muzică, stilurile respective etc. Istoria urmărește procesul de dezvoltare a artei respective în raport cu societatea. Critica analizează și apreciază operele individuale. Raportul reciproc e ușor de văzut. Istoria și critica artistică oferă esteticii generale și speciale materialul concret de generalizare și se sprijină pe principiile elaborate de disciplinele teoretice.

Am reamintit de cele trei laturi ale științei despre artă pentru că una din ele a fost contestată. Benedetto Croce nu recunoaște existența teoriei artelor, a esteticilor speciale. Pentru el arta e activitate pur spirituală, intuiție transpusă într-o expresie. De aceea elimină din estetică laturile materiale care diferențiază artele și le alungă disprețuitor în tehnologie.

« Culegerea de cunoștințe tehnice — scrie Croce ¹⁾ — necesare artiștilor care urmăresc să-și exteriorizeze expresia se poate împărți în grupuri ce capătă denumirea de teorii ale artelor. Se naște astfel o teorie a arhitecturii, cuprinzînd legi ale mecanicii... o teorie a sculpturii, cuprinzînd sfaturi asupra modurilor de a sculpta diferitele materiale, de a obține o bună topire a bronzului... ». Asemenea culegeri de rețete, norme și corespondențe fizico-matematice — în cazul muzicii și arhitecturii — sînt considerate de Croce în afara esteticii. « Ar

trebui să fie clar că astfel de acumulări empirice nu sînt reductibile la știință ». ²⁾

Confuzia între tehnologia unei arte și teoria ei, în sens estetic, e înlesnită de unele uzuri pedagogice. Astfel, în studiul muzicii, la « teoria muzicală » se studiază nu specificul estetic al limbajului muzical, ci timpii, tonalitățile, accidenții etc.

Este evident că fiecare artă posedă o bază tehnică, a cărei cunoaștere e indispensabilă pentru oricine încearcă să creeze în domeniul respectiv. Există o tehnologie a literaturii, care cuprinde norme cu privire la versificație ori la figurile de stil. Ea se studiază didactic în cadrul cursurilor de teorie literară. Dar cît de necesară ar fi cunoașterea diferiților tropi sau metri, ea nu constituie încă estetică literară, după cum teoria picturii nu se reduce la « tehnica picturii în tempera, a picturii în ulei, a acuarelei, a pastelului etc. » de care vorbește Croce. Estetica specială a unei arte cercetează consecințele pe care folosirea unui anumit material de expresie le are asupra limbajului respectiv, asupra compoziției, genurilor și stilurilor specifice. Fără a avea caracterul absolut pe care i l-a atribuit Lessing, distincția din « Laocoon » între pictură — de fapt, între plastică în general — și poezie, recte literatură, este una dintre primele și foarte însemnatele încercări de a distinge între specificul diferitelor arte. Posibilitățile de expresie ori compoziție sînt diferite în artele « analitice », unde domină succesiunea în timp (literatură, muzică) și în artele « sintetice », desfășurate în spațiu (artele plastice).

Estetica marxist-leninistă pentru care arta nu e pură intuiție, ci formă specifică a conștiinței sociale, mijloc de reflectare a lumii și de comunicare între oameni, ține seama de diferențele materiale dintre arte. Imaginea e o individualitate artistică cu semnificație generală. Individualizarea și capacitatea de a generaliza și comunica se diferențiază, după cum materialul principal de expresie e cuvîntul, forma, culoarea sau volumul, melodia și acordul. Clarificarea legilor estetice generale e indispensabilă pentru artiști sau pentru critici, căci ele luminează aspectele fundamentale ale artei, capacitatea acestora de a reflecta lumea și de a contribui la transformarea ei. Elaborarea și clarificarea esteticilor speciale este însă și ea indispensabilă, pentru că estetica generală, înțeleasă ca o știință și nu ca o roabă a filozofiei speculative, se construiește din aporturile diverse ale esteticilor speciale, ale teoriilor diferitelor arte.

Critica artistică între știință și artă

SILVIAN IOSIFESCU

Sînt de semnalat diferite eforturi de a elucida problemele estetice de specialitate. În ultimii ani, odată cu înviorarea producției de filme, începe să se observe în scrisul mai multor tineri croniciari cinematografici nu numai interesul pentru latura teoretică, ci și puterea de a o desprinde, fără a forța faptele. E necesară și punerea în gardă împotriva castelelor de cărți de joc, împotriva improvizărilor inspirate de cite o lectură fugară. În « Contemporanul », Ion Barna descoperă mari asemănări între ideogramele chineze și procedeele cinematografului. Asemănările ar fi folosirea sinecdocii, metonimiei, metaforei și enigmei. Dar primele trei — căci folosirea celei de a patra în cinematografe e foarte puțin convingător demonstrată, — aparțin și stilisticii generale și stilisticii estetice. Astfel făcută, apropierea nu poate crea decît confuzii. Scrierea ideografică se deosebește fundamental de artă, pentru că în primul caz folosirea figurilor are caracter simbolic și nu e interesată de individualitatea obiectelor ca în cazul imaginii. Figurile de stil în artă — în literatură sau în cinematografie, artă de sinteză literară-plastică — sînt menite însă să dea forță materială expresiei, să sporească individualizarea. Interesant ar fi fost tocmai ceea ce diferențiază figura de stil de ideogramă și de asemenea, ceea ce diferențiază figura de stil literară de cea din cinematografie.

De altfel, însuși Ion Barna a încercat-o cu alte prilejuri, cînd s-a ocupat cu rezultate mai fericite de metafora cinematografică. Trebuie subliniat că în ultimii ani, învingînd primejdiile improvizăției și tehnicizării, Emil Suter, Ana-Maria Narti, între alții, au

¹⁾ Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione a linguistica generale*, Bari, 1922, Laterza, Ed. V-a, pg. 124.

²⁾ Op. cit. pg. 125.

făcut încercări binevenite de a elucidă probleme de estetică cinematografică.

În muzică și plastică mi se pare că s-au reușit mai mult aprecieri la obiect și interpretări istorice, în timp ce încercările de teoretizare sînt puține și sub nivelul atins la noi de cele două arte.

Am urmărit cu interes discuția despre portret dusă în paginile «Contemporanului» de cîțiva artiști și critici plastici. Las specialiștilor fondul chestiunii. Dar sînt de făcut două observații de cititor și de amator de plastică. Mi s-a părut binevenită tendința vizibilă la mai toți cei care au replicat articolului Adinei Paula Moscu, de a feri interpretarea estetică de îngustime, de a nu reduce portretul la o asemănare de detaliu și de a se porni de la caracter. Cu toate rezervele făcute, riscul unei astfel de înțelegeri exista în cele spuse de Adina Paula Moscu. N-am avut însă impresia că destul de numeroasele observații interesante spuse în replică au urmărit consecvent sau au reușit să clarifice întrebarea: cînd și în ce măsură asemănarea e necesară în portretistică.

Din punct de vedere al unui minim de rigoare estetică, discuția însăși poate fi pusă în discuție. Rigoarea presupune precizie și claritate în noțiuni și termeni și nu trebuie confundată cu rigiditatea, nici flexibilitatea cu vagul. Cîteva noțiuni estetice de bază au fost interpretate prea labil. Radu Bogdan a avut dreptate cînd a reproșat Adinei Paula Moscu confuzia dintre asemănare și conținut. Dar articolul lui Radu Bogdan pedalează în special asupra generalizării și lasă în umbră aspectul individualizării. Radu Bogdan definește în trecere generalizarea în artă, «ca o ridicare a individualului, prin tipizare, pînă la valoarea de simbol». Nu se poate pune semnul egalității între tipizare și simbolizare. În cea din urmă, semnificația generală covîrșește concretul simbolului. Mecanismul simbolului e mai aproape de cunoașterea teoretică, se înruadește cu cel al scrierii. Generalizarea artistică există însă prin individual. Și arta folosește simbolul, dar ca o situație specială care nu poate fi echivalată cu tipizarea în genere. Am insistat asupra a ceea ce putea fi doar o formulare grăbită, pentru că accentul pus pe generalizare, cu neglijarea individualizării, se regăsește și în alte intervenții.

E mai ales surprinzător că discuția n-a folosit mai mult posibilitatea de a elucidă probleme importante de estetică plastică, particularitățile diferite ale unor genuri diferite. «Nu pot concepe o disociere rigidă pe genuri, problemele fiind în esență comune», scrie Ion Sălișteanu. Disocierea pe genuri nu trebuie să fie neapărat rigidă. Problemele sînt și comune, dar și specifice. Mi se pare că tocmai lipsa de disociere a posibilităților și cerințelor specifice fiecărui gen e de vină de imperfecțiile discuției despre portret. Cu o anumită unilateralitate, inițierea discuției și interloctorii ei au contestat cîte un gen și au generalizat pe baza altuia. Adina Paula Moscu pare a respinge opera alegorică, în timp ce ceilalți participanți la discuție insistă în special asupra acestui gen. E evident însă că altfel se pun problemele asemănării pentru «Noaptea» lui Michelangelo ori pentru «Portretul lui X». În critica literară s-a făcut o vreme o confuzie asemănătoare și s-a discutat despre specii alegorice ca fabula, ca despre romane, s-a vorbit de «individualizarea personajelor» din fabule.

Foarte fertilă s-ar fi putut dovedi calea urmată cu remarci interesante, deși nu destul de limpezi, de A. Mindrescu, adică căutarea tocmai a posibilităților specifice pe care le are portretul în plastică de a exprima caracterul uman. Aici diferențierea enunțată de Lessing își spune cuvîntul. Surprinzînd un moment din devenirea unui personaj, pictura sau sculptura nu pot exprima evoluția sau toată complexitatea unui caracter în aceeași măsură ca literatura. Compensează limitele firești ale limbajului plastic prin expresivitate specifică. Ar fi interesant de comparat cum sînt surprinse aceleași caractere în aceleași împrejurări de pictură și de literatură, astfel, familia regală spaniolă văzută de Goya și de biograful său literar, Feuchtwanger.

Tot în paginile «Contemporanului»¹⁾ Sergiu Sarchizov își intitulează un articol: «Conținut nou—mijloace de exprimare noi». Problema e de foarte mare importanță pentru fiecare artă și departe de a fi simplă. Este, pus în termeni speciali, un aspect al problemei tradiție-inovație. Rezolvarea ei simplificată, unilaterală, împinge soluția spre una din cele două poziții incompatibile cu realismul socialist, spre tradiționalism sau modernism. Ar fi fost deci foarte interesant să aflăm cum vede un compozitor soluția în muzică. Dar textul articolului nu face mai mult decît să transcrie dezvoltat ideea enunțată în titlu: «Conținutul nou de idei, cît și particularitățile de realizare muzicală a acestuia, implică o restructurare a tuturor mijloacelor de expresie, o adaptare atentă a resurselor interpretative tradiționale la sarcinile expresive noi, pe care conținutul le reclamă». E cel puțin vag.

În aceste cazuri, drumurile esteticilor speciale sînt doar indicate de departe. Ar trebui explorate efectiv.

★

Rezistențele la ideea de critică științifică au cauze felurite. Modul idealist de a vedea în artă doar domeniul inefabilului persistă uneori chiar la oameni care în celelalte domenii de gîndire s-au eliberat de idea-

lism. Locurile comune ale esteticii idealiste, sădite la mulți de școala trecutului, își spun cîteodată cuvîntul. Din aceste surse se naște scepticismul față de o scriere estetică sau critică ce depășește descrierea operei și își pune problema explicației. E un scepticism față de însuși conceptul «științei despre artă». Printr-un sofism destul de grosolan, termenul e socotit contradictoriu. Regiunile artei ar scăpa — după acești cîntăreți ai inefabilului — de investigație și de măsurile foarte precise ale științei.

S-ar putea aminti că de peste un secol a devenit greu de contestat calitatea de știință psihologiei, care are totuși drept obiect faptele de conștiință și nu corpuri chimice. Dar asemenea ecouri idealiste se bazează pe o foarte unilaterală înțelegere a noțiunii de știință, echivalată cu precizia matematică.

Printr-un paradox explicabil, acest fel de a înțelege știința coincide cu interpretările vulgarizatoare care, înainte de apariția ciberneticii, au conceput critica științifică ca un fel de cibernetică. După ele, critica fiind științifică, interpretarea unei opere artistice nu poate fi decît unică și — dacă metoda e justă — infailibilă. Raționînd cu senină geometrie, un critic se mira, acum mai mulți ani, că despre o carte sau un tablou poate exista o diversitate de păreri.

Progresele înregistrate în ultimul deceniu de critica tuturor artelor s-au înfăptuit împotriva scepticismului față de știință. Chiar dacă n-a formulat-o totdeauna cu claritate, critica a pornit de la distincția între științele naturii, în care relațiile dintre fenomene se pot enunța cu precizie matematică și cu strictă putere de previziune, și științele sociale, unde și relațiile și previziunea se stabilesc în linii mari. Între înseși științele sociale, deosebirile sînt mari. Economia politică e mult mai aproape de stadiul matematic atins în științele naturii și puterea ei de previziune s-a văzut, între altele, în felul cum istoria a verificat ritmul crizelor ciclice, prevăzute de Marx în «Capitalul». Operînd cu factori diverși și imponderabili, estetica nu aspiră la acest stadiu. Ea a devenit științifică în măsura în care, depășind descrierea și clasificarea, etape indispensabile dar pregătitoare, a ajuns la explicație și la stabilirea de legi, la stabilirea de raporturi constante, generale, obiective între fenomenele artistice.

Legea imaginii artistice nu se poate exprima în cifre. Dar orice operă de artă există ca artă în măsura în care comunică un conținut printr-o individualitate concret senzorială — un anumit desen, un anumit roman, o anumită sonată. Raportul între individualitatea operei de artă și semnificația ei generală îl regăsim în toate artele. Raportul e exprimat calitativ, dar are caracter de lege.

Proporția între descriere și explicație e o problemă esențială pentru critica de artă. Maturitatea criticii științifice a înlăturat eroarea care pretindea oricărui articol sau recenzii să epuizeze toate problemele ce le poate ridica o operă. Dimensiunile, unghiurile de cercetare, tipurile de lucrări critice s-au înmulțit și diversitatea aceasta e foarte utilă. Înmulțindu-se unghiurile și genurile de cercetare ori modalitățile individuale, aprecierile se confruntă, se întregesc și se verifică reciproc. În literatură, diversitatea s-a dovedit fertilă. Despre cele mai bune scrieri din ultimii ani, despre «Moromeții» lui Marin Preda sau despre «Surîsul Hiroșimei», poemul lui Eugen Jebeleanu, s-au scris articole ce diferă nu numai prin dimensiuni și adîncire — mergînd de la notă la studiu — ci și prin problemele pe care le ating. O specializare similară a preocupărilor se observă în plastică, muzică, cinematografie.

Dar specializarea, mulțimea unghiurilor de cercetare sînt utile cît timp nu lasă la o parte ceea ce constituie însăși esența actului critic, ceea ce asigură caracterul științific al metodei de analiză, și obiectivitatea criteriilor de apreciere.

Artă e un produs și — în același timp — o formă de reflectare, deci un mijloc de cunoaștere a societății. Ambele laturi constituie obiectul operației critice. Explicarea operei de artă ca produs social, deci urmărirea determinării ei de către societate e la fel de necesară ca și aprecierea raportului dintre artă și realitate, a măsurii în care opera e verifică ori nu, respectă sau nu adevărul obiectiv.

Articolul critic nu e chestionar cu întrebările înșirate într-o ordine fixă. Modul cum criticul pune și dezleagă problemele variază după individualitatea operei și după individualitatea criticului. Să comparăm paginile numeroase gîndite și construite divers, dar înrudite prin metodă, care s-au scris anul trecut la noi, la aniversarea lui Argezi și Sadoveanu. Condițiile sociale care l-au format pe artist și au creat opera pot fi indicate implicit în însăși analiza. Dar esențial e, pentru critica științifică, analiza explicativă, nu simpla descriere a operei. Criticul de artă se află în fața unei individualități artistice care cuprinde un mesaj general, un conținut de idei. Specificul artei îi pretinde să nu separe artificial conținutul de idei de învelișul lor concret, nici să se lase hipnotizat de concret.

Aici practica verifică ceea ce s-a denumit măiestria critică, capacitatea de a descoperi sensurile operei în concretul lor, fără a sărăci imaginea ori a sili faptele să încapă în analiză. Cu altă precizie se poate face confruntarea cu realitatea în literatură, grafică sau pictură, decît în arhitectură sau muzică neprogramatică. În aceste din urmă cazuri, aplicarea stîngace a unor noțiuni specifice literaturii a dat rezultatele știute, de tipul «tipizării în arhitectură». Raportul general-individual nu se realizează aici pe fiecare detaliu — ca în raportul cuvînt-noțiune. Dar și în arhitectură sau muzică concepția despre lume se traduce estetic în ansamblul imaginii. Dominanta verticală naște impresia de măreție și de nesfîrșit a arhitecturii gotice. Dimpotrivă, chiar la dimensiuni monumentale, echilibrul arhitecturii Renașterii rămîne pe măsura omului.

¹⁾ Contemporanul Nr. 51/1960.

Progresele criticii în artele nefigurative sînt condiționate de elucidarea problemelor pe care le pune limbajul propriu al fiecărei arte, astfel ca analiza să fie ferită de identificările simpliste între o idee precisă și un anumit acord muzical, ca și de mărginirea la vagul adjectival. Se confirmă și din acest punct de vedere necesitatea studiilor de estetică specială. Există în diferitele arte teritorii care par să solicite preocupări pur tehnice. În literatură astfel a fost socotită stilistica pentru că aici aceleași fapte pot fi discutate din punct de vedere lingvistic sau estetic. Dar în măsura în care se plasează pe plan estetic, stilistica nu poate izola procedeul de semnificație. Listele de adjective preferate de un scriitor sau altul pot servi doar ca materiale ajutătoare pentru o apreciere critică. Cînd cercetarea descoperă la Eminescu frecvența calificărilor cu sens de nemărginire, ajunge la o problemă de concepție și trece pe plan estetic.

În plastică sau muzică nu mai avem situația din literatură, unde cuvîntul este și obiectul lingvisticii și al esteticii literare. Dar se întîlnesc destule mărginiri la planul tehnic sau accentuări unilaterale ale elementelor decorative. În plastică, aspectul decorativ există evident, dar nu poate domina latura fundamentală a imaginii — concretul cu semnificație generală și valoare de cunoaștere. Studiul tehnicii impresioniste sau al evoluției orchestrei simfonice sînt foarte necesare întrucît pregătesc treapta estetică. Căci, pînă la urmă, interesant este nu inventarul de procedee, ci în ce măsură impresionismul a favorizat o anumită concepție despre lume, sau cum au folosit noile mijloace ale tehnicii orchestrale, diferitele curente muzicale.

Explicarea și confruntarea cu adevărul obiectiv se întregesc în critică prin apreciere. Reflectarea artistică nu se produce cu pasivitatea cu care raza de lumină se reflectă într-o oglindă. Nici planul artei nu e identic cu cel al vieții. Dacă reflectarea estetică ar semăna cu cea fizică am avea numai opere realiste, căci artistul ar fi un simplu transmițător pasiv. Iar dacă arta ar fi identică cu viața, dacă arta s-ar mărgini să copieze viața, lectura unui roman care se petrece în cinci ani ar trebui să dureze tot atîta timp, căci nici un detaliu din viață n-ar putea lipsi din carte. Reflectarea artistică e selectivă și se face prin intermediul unei individualități cu o anumită viziune despre lume, cu o anumită poziție de clasă. Tendința — lege generală a oricărei opere de artă — are drept corolar critic aprecierea. Tendința înseamnă în primul rînd caracterul de clasă. Situațiile concrete din istoria artei comportă mare complexitate, ideologii contradictorii, dar cele două direcții opuse pe care le ia tendința în artă se regăsesc în orice societate împărțită în clase antagonice. Criticul e chemat să aprecieze veridicitatea imaginii și tendințele pe care le comunică.

Explicația, confruntarea cu realitatea și aprecierea deosebesc critica științifică de impresionism. Susținător al autonomiei esteticului, impresionismul nu confruntă opera cu realitatea, nici n-o explică în raport cu ea. Aprecierile pe care le face se referă la coerența internă a operei. De aceea descrierea domină. Criticul impresionist e interesat exclusiv de unicitatea imaginii și caută mereu să transmită cititorului impresia de unicitate. A trebuit să se ivească în critica fiecărei arte reprezentanții esteticii materialiste, a trebuit să apară democrații revoluționari, iar apoi marxism-leninismul să creeze baza filozofică, raportul bază-suprastructură, teoria leninistă a reflectării pentru ca să se dezvăluie obiectivele indispensabile oricărei operații critice.

În ce măsură variabilitatea aprecierilor e nu numai posibilă, ci și firească? Aprecierile estetice pornesc de la raporturi calitative și nu de la ecuații. De aceea, cu privire la orice operă, nuanțele de opinie sînt perfect justificate, oricîtă indignare ar pricinui o asemenea diversitate amatorilor de cibernetică critică. Dar e vorba de nuanțe și nu de contraste alb-negru. Cînd ceea ce pare excelent lui X e socotit artistic inexistent de Y, se poate diagnostica eroarea de metodă, analiza neștiințifică sau lipsită de receptivitate.

Ar fi bine ca un termen pe care impresionismul a încercat să-l compromită să fie așezat pe o temelie mai solidă. Pentru impresionism receptivitatea e inseparabilă de scepticismul estetic, de convingerea că nu se pot stabili criterii obiective de apreciere. De aici, accentul pus pe flexibilitatea criticului care trebuie să se adapteze la orice formulă, la orice univers estetic.

Criticul interesat de conținutul de idei al operei, de raportul ei cu realitatea, de tendințele ei progresiste sau retrograde, nu poate fi receptiv în acest sens, nu-l poate trata cu aceeași disponibilitate pe Dali ca și pe Picasso.

Receptivitatea se referă la acceptarea unor modalități diverse, care nu contrazic și nu înjosesc realitatea, chiar dacă respectivele modalități nu corespund cu preferințele criticului. Un minim de subiectivitate e firesc în critică. Analiza și aprecierea nu se produc mecanic. Personalitatea, preferințele estetice își spun cuvîntul. Dacă analiza e destul de fermă, criticul poate recunoaște realitatea estetică a ceea ce nu agreează stilistic. Stilurile lui Perahim și Baba sînt deosebite. E firesc ca un comentator critic să opteze pentru unul dintre ele și să-și motiveze preferințele, cît timp nu e tentat să-l anuleze pe unul pe baza celui alt. Căci ambele au existență artistică certă.

Rolul aprecierii, prin care ideea de valoare pătrunde în critică stă în legătură cu o trăsătură esențială a esteticii și a științelor sociale în general. Pentru aceste științe nu numai aplicațiile și interpretarea faptelor au caracter de clasă, ci însăși descoperirea lor. Estetica face parte din vastul teritoriu al luptei ideologice. Legea căderii corpurilor n-a fost niciodată formulată altfel de burghezie și de proletariat; pentru afirmarea sau negarea ei nu s-au ciocnit interesele de clasă. Dar cu privire la raportul artă-societate, la arta ca formă de reflectare și la tendință, conflictul dintre ideologiile de clasă s-a ivit odată cu primele idei despre artă.

Descoperirea de către marxism a legilor capitalului a stîrnit un nor de teorii economice subiectiviste. În toate științele sociale prezența caracterului de clasă și — în stadiul leninist — a spiritului de partid devine factor hotărîtor. În aceste științe, descoperirea adevărurilor nu se produce prin acumulare, ci prin înfruntarea ideologiilor contradictorii. Iar în această înfruntare clasele progresiste sînt interesate în progresul cunoașterii, așa cum, în filozofie, sînt interesate în materialism. Caracterul științific nu poate însemna izolare. Obiectivitatea științifică nu înseamnă obiectivism. Caracterul științific și cel partinic se sprijină și se completează reciproc. Critica are funcție socială ca și arta, al cărei adevăr și eficacitate educativă e chemată să le aprecieze. Ideile democraților revoluționari despre verdictul pe care arta îl dă asupra vieții și despre verificarea acestui verdict de către critică își păstrează în întregime prospețimea.

De aici importanța întrebării pusă adesea și uitată uneori: pentru cine scrie critica? Critica făcută pentru cîțiva interlocutori e la fel de puțin acceptabilă ca și ideea artei pentru inițiați. Pentru artiști? Evident că și pentru artiști. Rolul de îndrumare e tot atît de vechi cît și critica. Dar interlocutorul principal al criticii rămîne consumatorul de artă de toate nivelurile, nu numai cel cu înaltă pregătire de specialitate.

Să interpretăm această largă și din toate punctele de vedere inobilatoare menire a criticii ca o menținere la simplism și la generalități, ar fi o înjosire asemănătoare cu cea pe care o condamna Lenin, cu reducere artei la « circenses ». Așa cum arta de masă înseamnă în concepția lui Lenin ridicarea celor mai largi păături sociale la « arta mare, adevărată », caracterul larg accesibil trebuie să se refere la o critică în stare să pătrundă cît mai adînc în structura și semnificațiile imaginii, să-i descopere laturi inedite și nu să repete. Problema se pune altfel pentru recenzie, altfel pentru studiul de specialitate. Dar ca și în artă, forma populară înseamnă în critică în primul rînd accesibilitate, efort de a fi înțeles, evitarea piedicilor artificiale în expresie, a pedanteriei ca și a zadarnicelor cochetării în formulare. E problema stilului la care ne aduce și latura artistică a criticii.

★

În ce măsură e critica artă? Datorită unei situații speciale, criticii literari au revendicat cel mai aprig un spațiu propriu în Parnas. Criticii plastici sau muzicali comentează operele de artă respectivă cu ajutorul cuvîntului. În literatură însă, mijlocul de expresie al artistului și instrumentul criticului coincid. Criticii pot susține — și au făcut-o adesea — că scriind despre literatură, fac literatură. « Critica, gen literar » e o formulă încetățenită. Un argument de ordin istoric vine să sprijine afirmația. Istoria literaturii a cuprins și cuprinde în aria ei de cercetare lucrările critice, le-a consemnat nu numai prin însușiri de stil, ci și pentru alte mijloace specifice literaturii, cum ar fi arta portretistică. Laturile artistice nu sînt accidentale, tîin de însăși esența activității critice. Dar cum se conciliază ele cu stadiul științific, cu aspirația progresivă spre rigoare în analiză și aprecieri?

Dominanta criticii e teoretică și nu artistică. Problemele pe care o apreciere sprijinită științific e chemată să le rezolve — geneza operei și formarea autorului, analiza conținutului prin formă, confruntarea cu realitatea — se limpezesc prin analiză și demonstrație. În critică tot ceea ce se înrudește cu creația artistului rămîne subordonat caracterului dominant teoretic.

Totuși analiza unei opere de artă se deosebește de orice altă cercetare științifică prin însuși obiectul ei. Avem de-a face cu imagini, cu individualități semnificative. Iar criticul descoperă semnificațiile doar în măsura în care știe să surprindă unicitatea, să sezeze ceea ce e denumit adesea cam pretențios « universul propriu » al fiecărei opere de artă.

În cei zece-doisprezece ani de cînd critica științifică s-a maturizat la noi, a fost criticată cu severitate îndreptățită și a dispărut treptat emiteria de generalități, de fapt banalități care se mărginesc să identifice temele și nu pătrund în interiorul imaginii. Articolele de critică literară care fac abstracție de psihologia și de evoluția personajelor ori discută poezia ca un roman, cele de « critică » plastică și muzicală cu afirmații ce se pot aplica nu numai la diverse opere, ci și în alte arte — cele spuse despre un tablou fiind la fel de vag valabile pentru o simfonie — toate formele de vulgarizare a analizei științifice sînt respinse, cînd se mai ivesc.

Obiectul criticii de artă posedă astfel o specificitate care îndreptățește caracterizarea de gen artistic, cît timp această caracterizare nu e împinsă pînă la confuzie. Termeni ca « arta criticului », « măiestria criticului » devin licii. Criticul reface invers drumul artistului, analizează ceea ce artistul a sintetizat, dar caută să rămînă tot timpul în concretul imaginii, să păstreze impresia de ansamblu. Sarcina aceasta se pune diferit în fiecare artă. Criticul literar trebuie să descopere concepția de viață, modul de reflectare și apreciere a realității din relațiile între personaje, ori în lirică din înlănțuirea impresiilor și modul cum se materializează ele. Criticul plastic și cel muzical au de evitat ispita unor drumuri mai ușoare, care nu-i pot decît îndepărta de problema lor principală. Există primejdia literaturizării, exprimarea semnificațiilor unui tablou sau unei simfonii, nu numai în termeni literari, ci printr-o identificare cu literatura care anulează limbajul și problemele proprii. E drept că păcatul acesta e mai mult al literaților cînd vorbesc despre alte arte. Nu l-a evitat nici Diderot, în « Saloanele » lui, din atîtea puncte de vedere, interesante. În muzică, literaturizarea merge pînă la

comentariul vag, pentru care opera discutată devine pretext de divagație lirică. Există și ispita opusă — în care cad mai ales oamenii de specialitate, dornici să discute doar aspectul tehnic și să expedieze semnificațiile generale prin câteva fraze vagi, lipite de introducere sau de încheiere.

Modul cum se rezolvă sarcinile criticii variază de la artă la artă, de la gen la gen și de la critic la critic. În măsura în care sînt formate, personalitățile critice diferă între ele, ca și personalitățile artistice, dar au toate la bază o structură psihologică particulară, un minim de aptitudini indispensabile, care, iarăși, îl apropie pe critic de artist.

Există o butadă veche, ca și ciocnirile dintre artiști și cei sortiți să le discute operele, după care criticii ar fi artiști ratați. Minulescu s-a exprimat altfel, mai verde și mai răzbunător. Butada nu suportă discuție. Critica autentică pretinde și însușiri specifice, diferite de ale artistului. Sînt cazuri cînd același om se mișcă cu ușurință aproape egală în creația artistică și în critică — cum o face în literatura noastră G. Călinescu. Dar, adeseori, artiștii pășesc în critica și teoria artei cu aceeași stîngăcie cu care criticii încearcă să scrie versuri, să picteze, ori să compună.

Structura psihologică este, însă, în mare măsură comună pentru artistul și criticul autentic. Estetica științifică a alungat de mult la muzeul erorilor concepția platonică a artistului posedat, creînd doar spontan, inconștient, ca și romantica imagine a individului cu însușiri excepționale, separat de ceilalți muritori prin însăși structura lui psihică. Nici măcar geniul nu posedă funcții psihice unice, nemaîntîlnite. Psihologia artistului înseamnă potențarea unor funcții generale care devin mai fine, au mai mare intensitate. Acuitatea senzorială, inteligența specifică, capacitatea de a gândi în imagini, culoarea mai intensă și rezonanța afectivă mai prelungită aparțin și artistului și oricărui iubitor de artă mai înzestrat, deci cu atît mai mult criticului. Voltaire a scris o parabolă în care orbii apreciază competenți culorile. Dar, în practică, dacă lăsăm la o parte impostura, afonii și daltoniștii nu devin nici pictori, nici muzicieni, nici măcar critici de specialitate.

Structura criticului se diferențiază de cea a artistului în ce privește imaginația creatoare — în locul căreia domină capacitatea analitică — și, în parte, puterea de expresie. În parte numai, pentru că mijloacele de expresie ale criticului se înrudec adesea cu ale artistului. Cînd discută o operă, personalitatea unui artist, criticul are de-a face cu individualități și e ținut să le redea ca atare. De aici importanța portretului — fie că se ocupă de autor, fie de personajele acestuia. Chiar și în domeniul compoziției — ne referim la sensul general, estetic, nu la cel muzical — întîlnim laturi care separă critica de orice altă cercetare științifică și o apropiere de artă. O cronică e construită adesea astfel, încît să sugereze unitatea imaginii discutate — a romanului sau poemului, a tabloului sau sonetei. Studiile monografice nu se confundă cu biografiile romanțate, dar urmăresc firul unei vieți pentru a arăta cum au evoluat artistul și opera. Aici însă individualitatea critică își spune cuvîntul. Cît timp analizează și generalizează păstrînd legătura cu concretul imaginii, nimeni nu-l oprește pe critic să-și organizeze articolul sau studiul cum i se pare mai potrivit, după aspectele operei, după probleme generale, ori să combine diferite procedee de compoziție.

Structura psihologică incluzînd însușiri comune cu artistul și altele specifice traduce mai clar ceea ce se denumește în mod curent gust sau discernămint, condiție de existență pentru critică, ca și orientarea ideologică ori cultura generală și de specialitate. Se mai întîlnesc în practică, dar sînt cu totul indezirabili, criticii « după ureche », care înlocuiesc pregătirea ideologică și de specialitate cu iscusința facilă și mai ales cu mimetismul. Mai întîlnim și pe cei bine intenționați, uneori destul de cultivați, dar iremediabil daltoniști, — prepelicari fără miros, cum i-a denumit Turghenev.

În cea mai mare măsură interferența între planul științific și cel artistic apare în stilul criticii.

Aplicînd estetica generală și cea a artei respective, scrisul critic pretinde și o anumită terminologie de specialitate. Ca în orice știință, există categorii estetice și tehnice care nu pot lipsi. Articolele sînt nevoite să se refere la stil și curente, la tropi, la pictura de gen, peisaj sau natură moartă, la rondo sau menuet. Situația de știință aflate încă în elaborare se regăsește și în terminologie. Estetica și teoriile artelor și-au văzut baza științifică și principiile solid construite odată cu marxism-leninismul. Dar diferite probleme se află încă în dezbatere. Terminologia tehnică e precisă. Nu există neînțelegeri asupra sensului unor termeni ca metaforă, ritm, pictura în ulei, sau forma sonată. Incertitudinile apar doar cînd e vorba de anumite probleme și termeni estetici.

Articolele neputînd fi însoțite de glosare, e indispensabilă claritatea demonstrației și explicitarea prin context, care să evite confuziile și echivocul termenilor. În practică s-au cunoscut cazuri de debateri prelungite — despre spiritul modern, despre specificul poeziei, sau aceea, mai recentă, despre portret — cînd fiecare preopinent s-a referit mereu și cu seninătate la altă accepție a aceluiași termen. Există — mai rar — și articole care, la câteva fraze distanță, folosesc un termen în înțelesuri perfect diferite.

Aparținînd cunoașterii teoretice, scrisul critic implică și un anumit coeficient de abstracție. Unii mari scriitori, care au fost și pătrunzătoare spirite critice, au știut să vorbească despre problemele fundamentale ale artei cu minim de abstracție, au aplicat, de fapt, mijloace literare, au folosit anecdota cu tîlc ori parodia. Au făcut-o Caragiale, Odobescu, Hasdeu. Dar, în general, analiza unei opere și, cu atît mai mult, studiul, de sînteu teoretică, oricît ar urmări concretețea și culoarea stilului, nu pot evita oarecare abstractizare.

Dar abstracția nu poate covîrși. Pentru a pătrunde în intimitatea operei, criticul caută să redea și stilistic ceea ce este propriu acestei opere. Nu înseamnă că în literatură trebuie să se generalizeze pastașă stilistică și că cei care scriu despre Sadoveanu să discute sadovenizant, ori să-l analizeze pe Argezi în limbajul « Cuvintelor potrivite ». Folosită sporadic, pastașă stilistică poate colora analiza. Prelungită, devine un artificiu ucigător de plicticos. Nu înseamnă nici « literaturizarea » cu orice preț, cochetăria stilistică. Critica impresionistă s-a complăcut și se complăce în turnuri pseudo-literare. Opinia criticului e împărtășită indirect, prin personaje care dialoghează, analiza se transformă în monolog liric și în conversație șoptită între critic și autor. Articolele din tinerețe ale lui Eugen Lovinescu cuprind asemenea dialoguri între personaje înzestrate cu pretențioase nume grecești. O apreciere destul de severă asupra lui Sadoveanu e pusă de Lovinescu în gura urșitoarelor. Se deslușește în direcția aceasta a impresionismului dorința de a dubla printr-o hibridă literatură critică opera scriitorului discutat. Dar e pînă la urmă rizibil să încerci a plăsmui un echivalent — care nu e nici literatură, nici critică — pentru creația lui Eminescu ori Sadoveanu, lui Grigorescu sau Enescu.

Ceea ce subsistă dincolo de artificiu, e necesitatea obiectivă de a traduce stilistic individualitatea operei cercetate, fie prin intercalarea de citate în însuși corpul frazei critice, fie prin folosirea figurii de stil, subordonate însă argumentației. Scrisul oricărui critic de seamă din literatura universală de la Boileau — la care raționalismul a fost pe nedrept confundat cu uscăciunea — la Belinski, Dobroliubov și la principii critici contemporani, oferă exemple numeroase de culoare stilistică ce permite analizei să pătrundă mai adînc. Să cităm doar un exemplu, reamintit adesea, dar care ni se pare grăitor. Pentru a arăta cum sub paloarea și sărăcia aparentă, stilul lui Rebreanu, propriu și precis, obține expresivitatea prin acumularea detaliilor, G. Călinescu scrie: « Frazele considerate singure, sînt incolore ca apa de mare ținută în palme, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării ».¹⁾

E o problemă foarte însemnată în ce măsură minimul de tehnicitate și de culoare a stilului se împacă cu caracterul popular al criticii, ori îl contrazice. Acum cîțiva ani a fost condamnată, pe bună dreptate, în critica literară o paradoxală tendință de ermetizare. Mult atenuată, eroarea n-a dispărut cu totul. La ultima consfătuire a scriitorilor tineri, raportul a semnalat recidive. Astfel de păcate nu sînt numai ale tinerilor, nici numai ale literaturii. Pot furniza exemple și critica plastică, teatrală, muzicală, cinematografică.

E lesne de văzut că vina ermetizării nu o poartă nici caracterul științific și nici expresivitatea foarte necesară, ci degenerarea lor în jargon pedant și în prețiozitate. Stilul pseudosavant caută cu naivitate să devină științific doar prin vestmintul solemn, așa cum medicii lui Molière compensau șubrezenia cunoștințelor prin portul robei și prin latineasca lor aproximativă. De altfel, analiza mai atentă a stilului bombastic arată mare șovăială în terminologie. În alte cazuri, competența criticului nu poate fi pusă în discuție, dar ne lovim de abuzul tehnicității. Articolul amintit al lui S. Sarchizov precizează că nu urmărește să facă cronică muzicală. Totuși comentează un anumit concert și prin aceasta se adresează unor cercuri mai largi de ascultători de muzică. Articolul vorbește de « dinamica și agogica discursului muzical », reproșează concertului « o dinamică uniformă, o pastă timbrală neutră, anonimă ». Nu e greu să ne dăm seama că ideile respective se puteau exprima mai clar. De la Stasov, la Rolland, istorici și critici de primă mărime au știut să vorbească despre muzică cu rigoare în idei și terminologie, dar mult mai simplu.

O altă formă de ermetizare, care a apărut amestecată cu prima, se datorește interpretării confuze a ideii de critică — artă. Critici care teoretic militau împotriva formalismului în artă, au practicat de fapt un soi de bizar formalism în felul lor de a scrie despre artă. Uitînd că rostul frazei e să comunice idei, s-au încurcat în toaleta stilului. Frazele urmăreau chinute cochetării, simulau o laborioasă ușurință. A renăscut pe alocuri prețiozitatea: totdeauna condamnată și condamnată, dar în special inadmisibilă pentru o literatură ce se mîndrește de a fi populară. Căci ce poate fi mai izolat decît un stil a cărui menire pricipală este să îngăduie criticului să se contemple în oglinda frazelor?

Manifestările de prețiozitate au coincis cu o modă Sainte-Beuve. Cea mai bună dovadă că mulți dintre cei care-l pomeneau familiar omiseseră să-l citească este faptul că criticul francez a practicat și teoretizat stilul expresiv, dar larg accesibil. Sainte-Beuve, care și-a publicat studiile în reviste și ziare, a scris pentru a fi înțeles. Ne spune singur: « Dobîndisem o manieră, începusem să scriu într-un anumit mod, să-mi mîngîi și să-mi rafinez gîndul; mă complăceam în acest fel de a scrie. Necesitatea, muză însemnată, m-a silit brusc să-mi schimb stilul. Necesitatea care în momentele de seamă îl face pe mut să vorbească și pe bilbit să articuleze clar, m-a silit brusc să ajung la o expresie netă, clară, rapidă, să vorbesc cu toți limba tuturor; îi mulțumesc ».²⁾

Criticului i se pune deci problema să-și asigure o audiență cît mai largă, fără a-și sărăci nici ideile, nici limbajul, fără a sacrifica nimic din nuanțele gîndirii, sau din expresivitatea stilului. Nu e o problemă ușoară. Dar dezlegarea ei cît de cît satisfăcătoare, izgonirea dificultăților artificiale e o condiție de existență pentru critica de azi.

¹⁾ G. Călinescu, *Istoria literaturii romine de la origină și pînă în prezent*. Fundația pt. Lit. și Artă, 1941, pg. 650.

²⁾ Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, III, Paris, Garnier, 1864, pg. 550.



NICOLAE MANTU, După 40 de ani de domnie ai regelui Carol I („Adevărul“, 1906) — desen

TRADIȚII MILITANTE ÎN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

NICOLAE MANTU

GH. POENARU

în țară », în « Patriotul », « Dimineața », « Zeflemea », « Belgia Orientului », « Furnica », « Nea Ghiță » și alte publicații, Nicolae Mantu dă în vileag, ani în șir, racilele societății burghezo-moșierești, descompunerea ei morală, politică și socială. Săgețile usturătoare ale satirei sale scot la vedere, în toată goliciunea, minciuna și ipocrizia guvernanților vremii, falsul lor patriotism, lozincile patriotarde trimbițate în Cameră și Senat, la adăpostul cărora țara era jefuită, iar masele populare crunt exploatare.

Din anul 1891 și până în 1905 (cu o frecvență mai mică până în 1910), — perioadă în care pe plan internațional seismograful mișcării muncitorești indică simțitoarea creștere a spiritului revoluționar al maselor exploatare, a acțiunilor lor de luptă, — cum au fost de pildă în Rusia țaristă revoluția burghezo-democratică din anul 1905, sau la noi războaiele țărănești din 1907, — Nicolae Mantu publică un impresionant volum de lucrări de grafică, care numără sute și mii de desene satirice, de caricaturi politice sau caricaturi de moravuri, — imagini din cuprinsul cărora țînesc cu virulență accentele critice demascatoare, îndreptate împotriva odiosului regim burghezo-moșieresc.

Înzestrat cu un ascuțit simț de observație și de caracterizare a personajelor, de compunere a scenelor și de reliefare a ideii lor de bază, Nicolae Mantu a lucrat extrem de mult, artistul aflându-se mereu în atac, în stare de



NICOLAE MANTU, Autoportret („Furnica“, 1905) — desen

Dezvoltarea capitalismului în România și, odată cu aceasta, apariția mișcării muncitorești, formarea conștiinței revoluționare a proletariatului și lupta acestuia dusă împotriva exploatareii maselor muncitoare, deschide pagini noi în plastica românească orientată spre oglindirea în spirit realist-critic a actualității istorice, a fenomenelor sociale și morale din societatea vremii. Pe această linie se înscrie, de pildă, creația lui I. Iser, C. Ressu, Fr. Șirato, N. Tonitza, și a altor artiști progresiști care, sub influența Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, au configurat cu pregnanță un moment important în grafica noastră din prima jumătate a secolului nostru, creația lor avînd însă antecedente în arta unor artiști de la sfîrșitul secolului XIX, care deși nu s-au ridicat pînă la același nivel artistic — pe care l-au atins creatorii amintiți mai sus — marchează totuși un moment important în evoluția graficii noastre militante.

În acest sens, deceniul ultim al veacului trecut ia act de apariția în plastica românească a unui artist deosebit de înzestrat. Talentul său artistic se manifestă cu dezinvoltură la o vîrstă încă fragedă, iar prin laconismul, forța și dinamica imaginilor, arta sa atrage în scurt timp atenția publicului care consulta presa vremii. Este vorba de gălățeanul Nicolae Mantu (1871 — 1957) — cunoscut nouă ca pictor și desenator satiric fertil, multiplu și variat — care descinde în

capitală în anul 1891, mînat de dorința de a învăța meșteșugul picturii la Școala de Belle Arte.¹⁾

Concomitent însă cu studiile sale artistice de atelier, pe care le urmează în clasa de pictură a lui Gh. Tattarescu și apoi în cea a lui G. D. Mirea, tînărul artist, care abia trecuse pragul celor 20 de ani, își dedică cu energie și pasiune talentul și resursele creatoare unui alt domeniu artistic: graficii artistice militante, pe care va continua un timp s-o dezvolte și lărgescă, în spiritul tradițiilor plastice realist-critice. Alături de C. Jiquidi, N. Vermont, Ary Murnu și de alți desenatori satirici și caricaturiști progresiști ai vremii, Nicolae Mantu folosește și el posibilitățile oferite de presă, în scopul de a-și spune răspicat cuvîntul cu privire la societatea timpului său.

În diferite ziare și reviste cu orientări progresiste și democratice, artistul publică desene satirice și caricaturi politice pline de idei, cu un vădit conținut critic combativ și demascator, — imaginile vizînd fățiș și cu necruțare fauna clasei dominante, exponenții unei clase sociale parazitare, condamnată la pieire de istorie, regimul de jaf și asuprire a poporului.

În « Moftul Român » al lui I. L. Caragiale, în « Adevărul », « Adevărul politic », « Adevărul

¹⁾ Vezi articolul: « Nicolae Mantu » de Gh. Poenaru, publicat în revista « Arta Plastică », nr. 4 — 1956.



NICOLAE MANTU, Cel mai sigur echilibru pentru un guvern național-liberal (« Moftul Român », 1901) — desen

INITIATORUL PACEI UNIVERSALE



NICOLAE MANTU, Inițiatorul păcii universale („Belgia Orientului”, 1904) — desen

alarmă. Îndeminearea și siguranța în minuirea liniei, mișcarea ageră și dinamismul personajelor, echilibrul compozițional, ritmul viu al imaginii, sugerarea expresivă a cadrului acțiunii sînt printre principalele calități ale graficii și în general ale creației pictorului Nicolae Mantu. Asemenea calități de ordin plastic impresionează și astăzi privitorul, trezindu-i interesul de a revedea opera unui artist plin de curaj, care, la timpul său, atacă frontal, ridiculizează cu vervă și spontaneitate, aspru și necruțător, în trăsături simple, vii și expresive, cu economie de mijloace artistice, arsenalul compus din figurile odioase ale ciocimii române, din cele ale trepădușilor politici și « mai marii zilei » — reprezentanți ai oligarhiei autohtone, virfuri ale instituțiilor publice de jaf și opresiune a poporului.

Conștiința cetățenească înaintată a artistului, principiile sale consecvent democratice — de la care nu s-a abătut în decursul întregii vieți — l-au călăuzit în permanență pe Nicolae Mantu să-și îndrepte neconținut tirul usturător al satirei, împotriva partidelor aflate la putere în statul burghez-moșierimii. N-a fost cruțată, dimpotrivă biciuită față, monarhia cu vătafi ei, în frunte cu Carol I, — autorul reprimării răscoalelor țărănești din 1907, — strecurat în țară « golț cu napul », « cu un pardesiu soios de principe scăpătat și cu o valiză goală. »¹⁾

¹⁾ « Cronică ilustrată a unei lumi apuse », Editura Politică, București, 1959, pag. 26, 30.

Pe primul exponent al Hohenzollern-ilor în România, jefuitorul avuțiilor țării și ale poporului, Nicolae Mantu îl țintuiește în numeroase caricaturi grotesti, ce trezesc dezaprobarea privitorului. Concludentă din seria unor astfel de lucrări este, de pildă, imaginea purtînd denumirea de « Țara lui Hübsch », publicată în « Moftul Român » din 1901, înfățișîndu-l pe monarh deasupra unui soclu, avînd în stînga, ca simbol, dreptatea legată la ochi, iar în dreapta « Alteței Sale » o namilă de om ce sugrumă cu satisfacție și rinjet de brută poporul, înfățișat printr-un personaj firav, lipsit de apărare.

Pentru ilustrarea stării grele, de mizerie și suferință, în care ajunsese să trăiască poporul pe vremea domniei « Înalțului-Cămătar », este caracteristică și imaginea din paginile ziarului « Adevărul », din 1906: « După 40 de ani de domnie ai regelui Carol I ». Chipul acestui personaj de tristă amintire îi inspiră, cu amărăciune, lui Nicolae Mantu alte multe lucrări caustice, îndreptate împotriva camarilei sau propendadei timpului. « Balamucul conservator » (« Moftul Român », 1901); « Noul prinț al României » (« Adevărul », 1903); « Parada de 10 Mai » (« Adevărul politic », 1904); « Armonie generală » (« Adevărul », 1905); « Concurența întru dragostea de țaran » (« Adevărul », 1905) — sînt imagini care, în esența lor, sub o formă sau alta, stigmatizează cu un evident protest « Ploșnița care-și suge viața din mizeria unei țări de robi. »²⁾

Atitudinea politic-protestatară a lui Nicolae Mantu se manifestă în toți acești ani în lucrările de grafică publicate în presă, pe un registru social extrem de variat, incluzînd în natura subiectelor abordate cele mai diverse și neașteptate compartimente ale societății. Însăși societatea burghez-moșierească cu viciile ei adînci, cu meschinăriile și mediocritatea ei, cu egoismul, rapacitatea și goana după avuții, cu setea ei de parvenire în straturile politice înalte, i-a oferit artistului zi cu zi, noi și noi motive pentru a le stigmatiza cu ironie și desgust.

Format și la școala satirei marelui Caragiale, Nicolae Mantu își îndreaptă săgețile usturătoare ale satirei și împotriva cloacei politicienilor și demagogilor venali, în optuzii mardeași și clovnii farselor electorale, în promotorii războaielor de subjugare sau în cei ai șovinismului, în exponenții servili ai oficialității guvernante ce înlesneau pătrunderea tentaculelor capitalismului străin în țară. N-au rămas fără ecou în grafica militantă a lui Nicolae Mantu nici intrigile politice din afara țării, țesute de guvernele statelor capitaliste europene în problema națională, în perioada premergătoare primului război mondial. Alte lucrări cu subiecte asemănătoare consemnează evenimentele politice și sociale din extremul-orient, ciocnirile armate: războiul ruso-japonez, chino-european, anglo-bur etc.

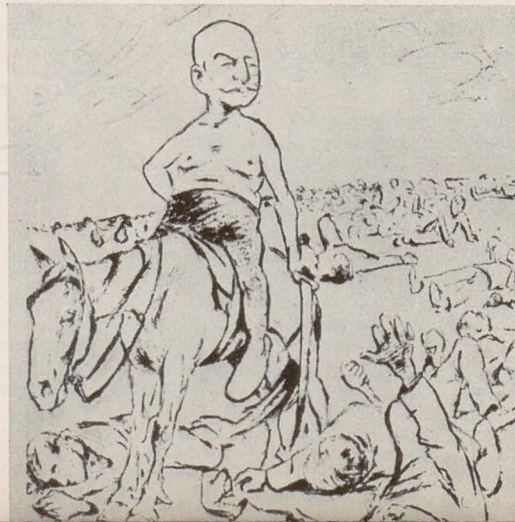
Caricaturile politice și desenele satirice ale lui Nicolae Mantu ne relevă cu pregnanță personalitatea unui artist și a unui om lucid, care, într-o epocă de marasm, de jaf și opresiune a maselor populare, s-a situat curajos pe o poziție înaintată și progresistă, intuind cu claritate relele sociale, atacîndu-le prompt prin mijloacele sale artistice.

Nicolae Mantu se apleacă însă cu o caldă înțelegere și compasiune asupra maselor de oameni simpli, asupra celor asupriți. Numeroase lucrări dezvăluie speranțele înșelate ale poporului de către guvernarea burghez-moșierimii. « Fapta și răsplata », « Întoarcerea veteranilor la vetre » (« Adevărul », 1903) — sînt imagini grăitoare cu privire la « recunoștința » acordată de deținătorii puterii veteranilor războiului de independență: bătaii și schingiurii, iar în loc de pămînt li s-au dat... pumni. Poverile, birurile grele, foamea încununată cu moartea, se succed în lucrările artistului, masele populare îndurîndu-le cu o tărie de martir.

Nicolae Mantu va sesiza că masele populare depozitează în sinul lor o colosală energie revo-

NICOLAE MANTU, Cetățeni! Iată cum va fi călcată constituția în zilele de 3 și 5 noembrie (« Zeflemeaua », 1902) — desen

NICOLAE MANTU, Mitică Sturza... călcînd obosește peste trupurile redușilor și suprimaților (« Moftul Român », 1901) — desen



²⁾ « Cronică ilustrată a unei lumi apuse », Editura Politică, București, 1959, pag. 33.



NICOLAE MANTU, O luptă la bariera unui oraș între trupe și răsculați (« Dimineața », 1907)—desen



NICOLAE MANTU, 10 Maiu zi de... veselie, Adevărul jubileu. („Adevărul”, 1907) — desen

luționară, o forță de temut pentru siguranța statului asupritor. Sforările și panglicările oficialității guvernante, găunoșenia lozincilor ei parlamentare, devin, la începutul secolului nostru, tot mai neconvingătoare prin caracterul lor mincinos cu privire și la soarta țaranului român pe care lacheii burghezo-moșierimii îl prezentau într-o falsă ținută (« Țăranul e mare, țăranul e sfânt! » — « Adevărul », 1904). În preajma anului 1907 însă, spiritul revoluționar al maselor se precipită și se intensifică, prevestind răscoalele țărănești. Într-o lucrare intitulată « Răscoalele țărănești » (« Adevărul politic » — din februarie 1904), Nicolae Mantu surprinde tocmai o asemenea stare de spirit a maselor, mocnind de revoltă, sete de răzbunare și rupere a jugului robiei. Burghezo-moșierimea dă semne de neliniște. Dumitru Sturdza (Conu Mitiță) — personaj ridiculizat în toate situațiile funcției sale de stat — favoritul coroanei, « tărîtor ca un cățeluș de casă, și în totdeauna la ordinele Suveranului său »¹⁾, răspunde cinic maselor de clăcași ajunși cu cuțitul la os: « Pînă la pămînt, să vă dăm niște gloanțe. Nu voiți? ».

Cu o profundă simpatie și dragoste a privit Nicolae Mantu cauza dreaptă a țăranilor răsculați. Prin creația sa, artistul li se alătură. El realizează o serie de lucrări inspirate din evenimentele dramatice ale anului 1907. Deși pe atunci se afla la München, unde plecase să se specializeze în pictura animalieră, artistul continuă să păstreze legătura cu țara, trimițînd lucrări de grafică pe care i le publică ziarele la care colaborase. « O luptă la bariera unui oraș între trupe și răsculați » (« Dimineața », 1907) sau « Adevărul jubileu » (« Adevărul », 1907) — exemplifică atașamentul sincer al artistului față de mișcările maselor populare. Mult mai tîrziu, în țară, după 23 August 1944, Nicolae Mantu reia tema răscoalelor țărănești din 1907 realizînd două compoziții puternic evocatoare: « Răscoala țăranilor la 1907 », desen în cărbune, și cunoscuta sa pînă în ulei, « Din ordin », — imagini străbătute de un profund sentiment dramatic.

Încă de la începutul activității sale, Nicolae Mantu relevă în opera sa de pictură, sau în cea de grafică, viața poporului, vitejia, eroismul și abnegația cu care a luptat, apărîndu-și patria. Despre asemenea fapte ale poporului ne vorbesc ilustrațiile cărții « Povestiri din război » de M. Sadoveanu, inspirată din evenimentele războiului din 1877, compoziția de mari proporții, « Șarja de la Prunaru », și scenele de luptă — publicate de artist în 1917, în Gazeta « România », în perioada cît a fost mobilizat la Iași — (axate pe tema ostilităților militare din primul război mondial), cum și lucrarea în cărbune, « Greva de la 13 iunie 1916 » a muncitorilor din portul Galați, lucrare ce reflectă

cu pregnanță atitudinea clasei muncitoare față de pecinginea capitalistă.

Cu toate că în regimul trecut Nicolae Mantu n-a ajuns să vadă destul de limpede în clasa muncitoare forța socială capabilă să înlăture definitiv o societate nedreaptă și să întemeieze alta nouă lipsită de exploatare, totuși artistul a demască cu vehemență o bună parte a răului social și pe furnizorii lui. Succinta trecere în revistă a caricaturilor politice și a desenelor sale satirice deschide capacul unui voluminos și prăfuit insectar, în care o lume stinsă se

Mantu s-a alăturat — cu toată vîrsta sa înaintată — încă din primii ani de la eliberarea țării, noii generații de artiști, pictînd în spiritul artei realist-socialiste pinze inspirate din viața nouă și munca poporului liber. Formația sa artistică temeinică, contactul direct pe care în trecut l-a avut cu marii săi înaintași, Grigorescu și Luchian, atașamentul său direct față de lumea muncitoare, i-au ușurat artistului procesul de înțelegere a fenomenelor vieții noi, ce stau la baza compozițiilor create în ultima parte a vieții: « Reconstrucția orașului »



NICOLAE MANTU, Din ordin — ulei

afli tîntuită în acele ridiculului de către un martor ocular. Harnic și neobosit cronicar al realităților vremii sale, el a făcut nu numai o operă de artă, dar și un necruțător rechizitoriu unei societăți nedrepte. Cei pe care penița sa usturătoare i-a veștejit și diagnosticat fără menajamente, nu i-au acordat artistului nici o atenție în trecut. Abia în anii puterii populare creatorul și opera sa și-au găsit prețuirea cuvenită. Nicolae

(Galați), « Scenă de reconstrucție », « Înscrierea în G.A.C. », « După înființarea G.A.C. », « Prima recoltă la G.A.C. ». Creația sa ocupă, în totalitatea ei, un loc însemnat în patrimoniul artistic național din prima jumătate a secolului nostru. Truda sa de o viață întreagă i-a fost răsplatită artistului, Nicolae Mantu fiind decorat cu Ordinul Muncii și conferindu-i-se titlul de Maestru Emerit al Artei din R.P.R.

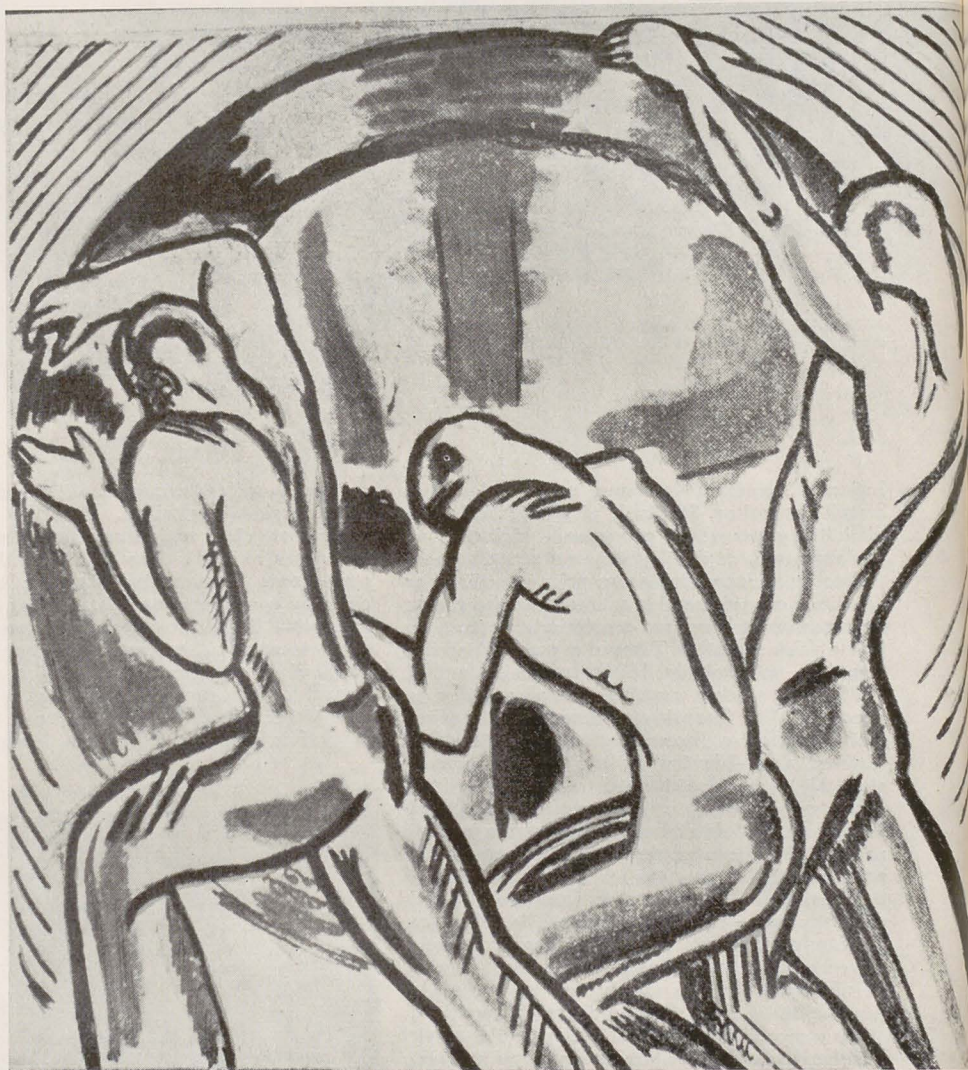
¹⁾ Ziarul «Patriotul», 23 August 1901 (anul II nr. 104).

TRADIȚII MILITANTE
ÎN PLASTICA ROMÎNEASCĂ
A SECOLULUI AL XX-LEA

N. CRISTEA, Roata («Stînga», 1933) — desen



N. CRISTEA, Autoportret — desen



N. CRISTEA, Iad («Stînga», 1932) — desen



Iad Cristea

LUPTA CLASEI MUNCITOARE OGLINDITĂ ÎN CREAȚIA LUI NICOLAE CRISTEA

EUGEN IACOB

Nicolae Cristea face parte din pleiada artiștilor progresiști ce și-au pus întreaga lor energie creatoare în slujba țelurilor clasei muncitoare. Ei au creat în vremuri de cruntă teroare a regimului burghezo-moșieresc, cînd fiecare acțiune a partidului, fiecare cuvînt și desen tipărit, erau urmărite cu perseverență de zbirii siguranței. Publicațiile progresiste își aveau apariții efemere: uneori dispăreau după un număr, alteori cenzura le confisca chiar în incinta tipografiilor.

Cu toate condițiile de adîncă ilegalitate în care activa, Partidul Comunist din România reușise să găsească forme de acțiune legală pentru răspîndirea în mase a ideologiei marxist-leniniste. Activitatea editorială constituia unul din cele mai însemnate sectoare. Alături de zeci de publicații ilegale apăreau atunci peste o sută de ziare și reviste îndrumate de partid ca: «Veac Nou», «Echipa», «Ecoul», «Bluze albastre», «Arena», «Manifest», «Amicii U.R.S.S.», «Atlas» etc. etc.

La îndemnul lui Alexandru Sahia, Nicolae Cristea și-a îndreptat pașii spre aceste publicații. Se simțea fericit când își vedea desenele tipărite, mesajele sale de luptă canalizate astfel spre mase, spre cei pe care îi iubea și prețuia. Din pușinii săi bani, cumpăra adesea revistele și le împărțea oamenilor simpli, vecinilor. La moartea-i timpurie, cortegiul funebru a străbătut printre șirurile de case strimbe și sărace pe ferestrele cărora erau lipite stîngaci desenele sale.

Fiu de cazangiu de la Atelierele C. F. R. — Grivița, N. Cristea și-a petrecut copilăria în cartierul muncitoresc Steaua, și a învățat la școala situată chiar în fața porților Griviței unde, mai târziu, în februarie 1933, s-au desfășurat luptele greviste. Prin ferestrele clasei, Cristea a putut vedea uneori manifestațiile de protest și pichetele de grevă ale muncitorilor. Tot de la aceste ferestre l-a urmărit cu privirea pe tatăl său care, în fruntea coloanei de manifestanți, cu steagul roșu în mîini, se îndrepta spre centrul capitalei, spre a-și afirma solidaritatea cu greviștii tipografi. Manifestația s-a terminat, în acea zi de 13 decembrie 1918, prin masacrul sîngeros din Piața Teatrului Național.

Aceste fapte eroice ca și urmările lor bine cunoscute — concedierile, arestările, căutarea unui nou loc de muncă, mutarea din cartierul Steaua — s-au întipărit adînc în inima și mintea de copil a lui Cristea. Strigătul de ură și de revoltă înăbușit de pumnii patronilor și-a găsit însă făgașul în desenele înfrigurate, cu trăsături adînci și aspre ca și lupta, ca și viața pe care o ducea. În cele aproape 30 de carnete de schițe păstrate, conținînd cîteva sute de desene, sînt cuprinse, ca într-o uriașă frescă, imagini luate «pe viu» — cum obișnuia N. Cristea să spună — din realitatea imediată. Sînt schițele pregătitoare pentru desenele publicate în presă, sînt reportajele plastice la fața locului ale artistului înăscut. Nu pornea mai departe pînă nu fixa pe hîrtie imaginea. Iată femeile zdrențuite și desculțe, mergînd grăbite spre piață, pentru a se angaja la lucru cu ziua la vreun burghez oarecare; iată muncitorii fără lucru, întinși pe trotuare, rezemați de ziduri; iată mutilații de război, tîrîndu-se printre mesele cafelelor, cerșind; iată sacaua comunală, trasă de un cal costeliv, distribuind apa la periferie. Și atîtea și atîtea altele. Foamea, bolile, moravurile decăzute, șomajul, toate racilele unui regim de exploatare au fost înregistrate de ochiul atent al lui N. Cristea. Erau consecințele unor fenomene care, acumulate, au dus la una din cele mai puternice crize economice mondiale.

Izbucnită în toamna anului 1929, criza care cuprinsese cu repeziciune aproape toate statele capitaliste a lovit și la noi industria, agricultura și sistemul financiar. Producția scăzuse vertiginos, sute de întreprinderi își închiseseră porțile, muncitorii și funcționarii rămăseseră fără lucru. Într-adevăr, criza economică din 1929—1933 a adus suferințe cumplite pentru clasa muncitoare pe a cărei spinare au fost aruncate toate greutățile.

Proaspăt eliberat din armată, Nicolae Cristea a început să lucreze ca zețar într-una din micile tipografii insalubre, atît de numeroase în acel timp în capitală. În acest fel el a luat contact direct cu muncitorii,

Numele lui N. Cristea apărea în sumare alături de desenatori și scriitori militanți ca Perahim, Mărculescu, Bogza, Jiquid, B'Arg, Jebeleanu, Gh. Dinu etc. Desenele sale, cu un puternic conținut demascator, erau fie ilustrații la reportaje literare, fie schițe completate cu texte sugerate adesea de Sahia. Bisturiul muat în tuș al desenatorului Cristea și pana încercată a ziaristului și literatului comunist Al. Sahia au constituit una din cele mai fericite colaborări între un grafician și un scriitor din perioada interbelică.

Începutul, N. Cristea l-a făcut în 1928 la revista «Stînga», în care graficianul V. Kazar era prezent cu imagini din viața muncitorilor și țăranilor maramureșeni. După suprimarea «Stîngii», Cristea a continuat să publice la «Cuvîntul liber», «Reporter», «Adevărul», «Viața literară» etc.

În ciclurile sale de desene, N. Cristea a înfățișat rînd pe rînd starea de mizerie în care trăiau muncitorii, lipsa unei elementare protecții a muncii, nenumăratele accidente de muncă. Iată de pildă «Echipa de noapte», în care un grup de mineri se îndreaptă spre șut. Siluetele slabe par că se tîrîie în întunericul în care chipurile ajung să se transforme treptat în... capete de morți. Și, în «Leșirea din mină» muncitorii ies, în sfîrșit, din «iadul» subteran, dar... pe targă.

«Iad», astfel și-a intitulat N. Cristea ciclul de desene despre condițiile inumane de muncă din vremea aceea. Soarta celor care nu-și mai puteau vinde puterea de muncă a fost oglindită de artist în alt ciclu și anume acel al cerșetorilor, al înfometaților, al familiilor ce se mutau în fiecare primăvară și toamnă din colibă în colibă și al căror avut încăpea într-o roabă: «În frig», «Cina săracului», «Fără rost» sau «Hrănit cu precauție». Cu aceeași ironie amară, caracteristică întregii sale creații grafice, Cristea a mers mai departe, dînd jos vîlul de minciuni cu care burghezia își acoperea «raiul». «Nivel social» se intitulează seria de lucrări despre victimele societății nedrepte, despre oamenii neajutorați, schilodiți de muncă, măcinați de boli, lihnîți de foame. «Madonele» sale — referire caustică la madonele Renașterii — își alăptează pruncii rahitici, înfășurați în zdrențe.

Dar N. Cristea credea în dispariția lumii pe care o atacase, credea în victoria inevitabilă a clasei muncitoare exploatare. El n-a fost un resemnat, nu s-a mulțumit cu descrierea stărilor de fapt, ci i-a zugrăvit pe muncitori în plină acțiune, în luptă. În zilele grevei din februarie 1933 a publicat desene ca «Marșul foamei», în care o masă compactă de muncitori, desculți și rupți, dar pe al căror chip supt de foame este exprimată aceeași voință de luptă și de victorie, se îndreaptă, ieșind din uzină, să-și afirme dreptul la viață, la pîine, la un trai mai bun. În desenul «Grevă», Cristea ne introduce în hala unei uzine în care muncitorii înșufleți de același țel, au lăsat lucrul. Cu mîinile încrucișate, cu unelte trîntite la picioarele lor, ei exprimă astfel, simbolic, unirea întregii clase muncitoare, împotriva întregii clase a exploatare. La fel, în «Fierari», trei muncitori își întind mîinile frățește deasupra nicovalei. Astfel, conținutul de idei este exprimat de N. Cristea cu priceperea unui artist

N. CRISTEA, Ftizie («Stînga», 1933) — desen

N. CRISTEA, Nădejdea familiei («Societatea de mîine», 1934) — desen

N. CRISTEA, Proletari din toate țările... («Societatea de mîine», 1935) — desen

N. CRISTEA, Hrănit cu precauție («Stînga», 1933) — desen



a cunoscut și mai deaproape lupta lor. Reîntîlnirea cu fostul coleg de școală și prieten Al. Sahia a însemnat o cotitură în viața desenatorului. Colaborarea lor începută încă de pe cînd redactau revista liceului unde învățaseră a fost reluată de data aceasta într-o formă nouă, de acțiune comună pentru cauza nobilă și măreață a exploatare și umilițiilor.

încercat. Elementele de simbol sînt folosite de grafician în desene clare, din care ideile se desprind cu ușurință. Dacă în lucrări ca «Semănătorii» sau «Caravana» ne amintim de tematica socială abordată de Băncilă sau Luchian, în schimb, în lucrări ca «Solidaritate» și «Proletari din toate țările...», N. Cristea aduce în grafica românească elemente

noi. Sint redade imagini despre lupta clasei muncitoare, despre unirea oamenilor muncii din toate țările pentru realizarea țelului comun: lupta pentru dezrobirea întregii omeniri; muncitorii și țăranii, ca și reprezentanții celor 5 continente, înfrățiți laolaltă, zdrobind în picioare șarpele războiului și înălțând porumbelul păcii.

Burghezo-moșierimea nu ședea cu minile în sin. Pe cei care se ridicau împotriva exploatării îi aștepta concedierea. Lagărele și temnițele erau pline cu fiii cei mai devotați ai clasei muncitoare. În sfera preocupărilor lui Cristea, seria de desene ilustrând viața deținuților politici comuniști a avut un loc preponderent. « Ftizie » se numește desenul ce-a însoțit reportajul despre revolta deținuților de la închisoarea din Tg. Ocna, publicat în « Stinga »; « Cina ocnașilor », « Temnița » erau ilustrații la articolele lui M. Gh. Bujor despre închisoarea Dofțana. Despre șomerii, al căror număr creștea vertiginos, Cristea ne-a lăsat imagini pline de realism: « Ploaie de toamnă », « Represalii de toamnă », sau « Balul trist cu confetii și șomeri al toamnei a început ». Faptul că toate aceste scene se petrec în anotimpul ce precede iarna nu este ales de N. Cristea întâmplător. Pentru cei fără lucru, iarna însemna frig, picioare desculțe, lipsă de adăpost.

Femeilor muncitoare și copiilor acestora, N. Cristea le-a închinat o serie de desene ce contrastau cu imaginile culese din lumea femeilor de stradă, a speluncilor și a moravurilor unei societăți în descompunere. El s-a ridicat, într-o serie de lucrări, împotriva războaielor coloniale, ca cel din Abisinia, împotriva fascizării țării și a urii de rasă. Grafica sa era mereu actuală, prezentă, atentă și legată de evenimentele importante ale timpului.

Nicolae Cristea n-a învățat la nici o academie de artă și a trăit prea puțin ca să se poată desăvârși. Apare însă evident în lucrările sale un dezvoltat simț al compoziției, o largă posibilitate de surprindere a caracterelor. De multe ori, desenele sale au un aspect monumental, datorită în mare măsură eliminării unor amănunte nesemnificative și a punerii accentului pe redarea conținutului de idei în planuri mari. Aceasta nu este însă caracteristic pentru întreaga sa creație, căci N. Cristea n-a ajuns la formarea unui stil unitar.

N. Cristea trecea de la notația gravă, de meditație asupra vieții, la pamfletul usturător, de la imagini în care realitatea timpului său este dezvăluită cu amară ironie, la desene în care se apleca cu duioșie asupra copiilor oropsiți și a tuturor celor nedreptățiți. Părerile sale despre artă, despre menirea artistului în societate, N. Cristea le-a expus în câteva cronici publicate în « Societatea de mline ». Visele sale despre viitor au fost curmate cind încă nu împlinise 27 de ani.

Dar, deși a trăit atât de puțin, Nicolae Cristea se încadrează în rîndurile artiștilor progresiști ce au ținut sus, cu perseverență, steagul artei revoluționare, continuatori ai celor mai înaintate tradiții de luptă pentru cauza celor asupriți.



N. CRISTEA, Victoria păcii (« Societatea de mline », 1934) — desen

N. CRISTEA, Solidaritate (« Stinga », 1932) — desen



Nicolae
Cristea

Solidaritate

HANS ȘI LEA GRUNDIG

JULES PERAHIM

Într-un muzeu, într-o expoziție, în fața unei lucrări de artă, privitorul are reacții diferite. De multe ori, el este pătruns de admirație, alte ori de respect, câteodată de mirare sau numai de o rece recunoaștere a unor elemente de viață cunoscute. Rar însă privitorul trece printr-o stare mai specială, intră într-un domeniu mai greu de definit — acela al emoției. Sentimentul acesta tulburător pătrunde în conștiința privitorului înainte ca el să poată face apel la cunoștințele lui de ordin estetic, la comparații cu alte lucrări de artă, înainte de a admira măiestria cu care sînt redată elementele sau detaliile din lucrare. Ce acționează cu o anume penetrație asupra privitorului este sentimentul puternic, temperatura ridicată a artistului în timpul procesului de creație. Tensiunea creatorului este determinată de mesajul pe care îl transmite, de sfera ideilor pentru care militează cu pasiune, de credința lui aprinsă. Această artă a unor sentimente majore a fost făcută de creatorii care au parcurs perioade istorice acute, au trăit mari cotituri ale societății omenești, s-au ridicat împotriva nedreptăților sociale. Artiștii care iau asupra lor misiunea întregii colectivități, care subordonează problemele lor strict intime marilor tendințe ale epocii, care abdică de la preocupările mărunte, egoiste, limitate, din sfera micului lor univers intim, pentru marile și principalele probleme ale societății, au marcat importante momente ale istoriei artelor.

Arta socialistă a preluat din marele tezaur al artei universale, din marea experiență a creatorilor de artă, această lecție a înaltei temperaturi, a tensiunii înalte, a angajării în mijlocul vieții, în focul ei aprins. În cadrul artei socialiste, în cadrul acelei arte care își transformă uneltele în armă, numele lui Hans Grundig și al Leei Grundig ocupă un loc de seamă.

Acești artiști se formează în mijlocul luptelor înverșunate ale mișcării muncitorești împotriva fascismului, perioadă premergătoare venirii lui Hitler la putere, perioada întunecatei prigoane politice; lagărele, închisorile, foametea și degradarea umană, bestialitatea devenită formă de guvernare, acesta este mediul și atmosfera în care se formează acel gust amar și sumbru, profundul sentiment al dramei sociale trăite de poporul german și care constituie în opera artiștilor Lea și Hans Grundig o predominantă trăsătură.

Hans Grundig, născut la Dresda în 1901 în familia unui maestru zugrav, intră de timpuriu în rîndurile mișcării muncitorești germane și în 1926 devine membru al Partidului comunist german. În 1930, el este unul dintre membrii fondatori ai asociației artiștilor plastici revoluționari germani (ASSO). Arestat în două rânduri, în 1936 și 1938, este internat în timpul războiului într-un lagăr de concentrare la Sachsenhausen. După război se întoarce la Dresda unde este numit rectorul Academiei de Artă din Dresda. Măcinat de boală — consecință a lungii perioade trăite în lagăr — Hans Grundig moare în anul 1958.

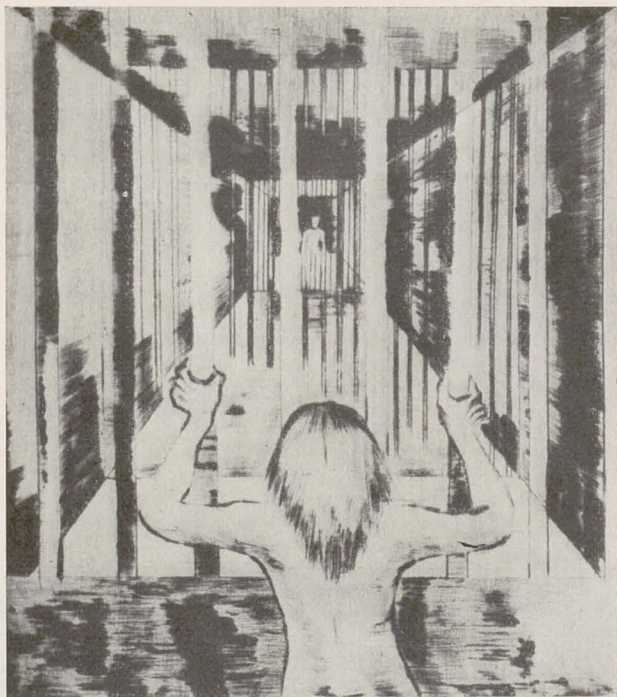
Lea Grundig se naște la Dresda în 1906 și urmează școala de arte «Weg». În 1928 se căsătorește cu Hans Grundig. Legată de lupta proletariului german, prin viața și arta ei, rămîne — în pofida piedicilor puse de teroarea fascistă, a arestărilor (în 1936—1938), a prigoanei, a detențiunilor în diverse lagăre de internare (în 1939), a emigrării — neclintită de pe pozițiile ei ideologice, politice și estetice. Întoarce din emigrare în 1949, la Dresda, devine, un an mai târziu, profesoară la Academia de Arte Plastice din Dresda și este aleasă deputată a Landstagului Saxonia și apoi deputată a regiunii Dresda. Pentru activitatea ei în domeniul plasticii primește titlul de «Laureată a premiului de stat al Republicii Democrate Germane».

În întunecații ani ai dictaturii hitleriste, care a rănit demnitatea întregii umanități, puțini creatori nu au avut perioade de oscilații, de pierdere a echilibrului moral, puțini nu au fost cuprinși de disperare sau nu și-au trădat conștiința. Printre acei puțini creatori care nu și-au clintit demnitatea, care au avut permanent conștiința justei lor cauze — cauza umanității, a apărării culturii progresiste și a inevitabilului viitor comunist al omenirii, se remarcă Lea și Hans Grundig. Intransigența ideilor militante, o profundă umanitate, încrederea în viitorul luminos și fericit al oamenilor, ura împotriva teroarei absurde a bestialității animalice naziste, apar cu claritate și evidență în opera acestor artiști.



LEA GRUNDIG, Criminal de război — gravură

Pentru a-și comunica mesajul artiștii utilizează forme diverse, fie imagini concrete din realitate, imagini directe din viața înconjurătoare, fie alegorii, asociații de imagini care crează un univers fantastic, așa cum întâlnim într-unele din lucrările lui Hans Grundig. Redarea fidelă a naturii sau transfigurarea ei în opera acestor artiști nu este decît un mijloc, o formă de expresie a fondului lor de idei, întotdeauna clare, întotdeauna în apă-



LEA GRUNDIG, Din ciclul « Sub
domnia zvastice » — gravură

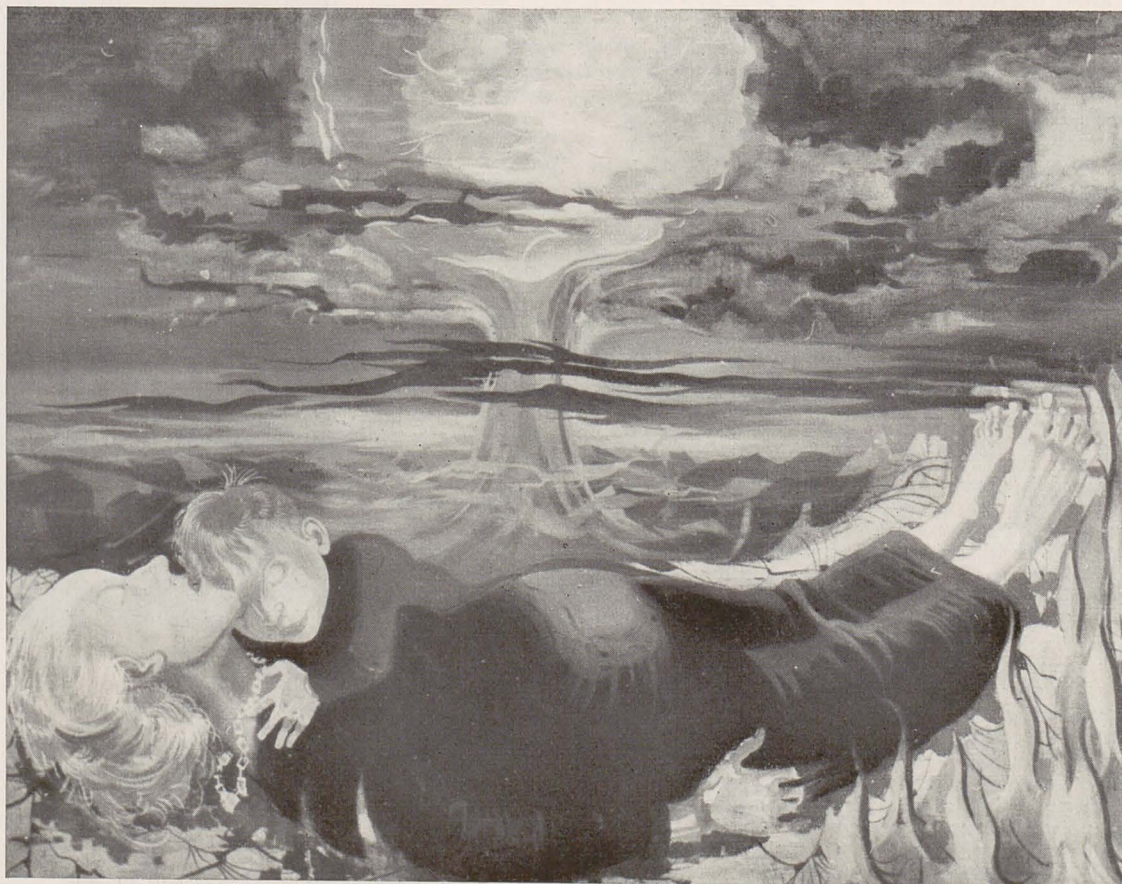
rarea oamenilor și a sentimentelor lor nobile, demascind cu violență tot ce este înapoiat, retrograd, întunecat.

Pictorii Lea și Hans Grundig nu oscilează niciodată, nu-și ascund și nu-și camuflează ideile. Ideile lor — totdeauna clare și directe — sînt exprimate într-o gamă vastă de sentimente lirice, simple, unele atingînd puritatea copilăriei, altele dramatice, profunde, trăite la temperatura înaltă a tragediei. Această mare varietate de sentimente și de idei nu se poate limita la un unic mod de exprimare, repetarea pînă la absurd a realității concrete imediate fiind neputincioasă. Trecînd peste convențiile formale, gama fondului de idei devine mai mare și mai variată, argumentele mai numeroase și mai convingătoare, arta lor devine mai activă, acționează mai viu asupra conștiinței oamenilor, apelînd direct la sensibilitatea privitorului pe calea metaforelor și a asociațiilor.

Iată ce spune Lea Grundig despre lucrările din timpul fascismului, dintre anii 1933—1938:

« ...Să poți să lucrezi, să-i dai groaznicului o formă, să-l exprimi, și prin aceasta să devii mai liber — aceasta era fericirea noastră, lupta noastră zilnică, afirmarea cotidiană a eului nostru. Să exprimi exact, să prezinți chipul asasinului în așa fel încît ceilalți să-l recunoască, în așa fel încît să-l demaști în fața tuturor; să dai glas desgustului nostru, al tuturor; să afirmi în așa fel ura, încît ea să întărească dragostea și să ridice pumnul împotriva fricii groaznice milenare — aceasta era munca noastră în acei ani ».

HANS GRUNDIG, Interziceti bomba
atomică — ulei



HANS GRUNDIG, Imperialismul — gravură



În decursul anilor, arta lui Hans Grundig și a Leei Grundig nu-și pierde aceste trăsături inițiale, rămâne fidelă dezvăluirii unui profund conținut de idei. Lea Grundig spune în însemnările ei:

«Pictați cum vreți, exprimați-vă liber, însă un lucru rămâne neschimbat: conținutul care înseamnă redarea adevărului obiectiv; forma trebuie să întrușipeze acest adevăr obiectiv în exprimarea personală a unui om liber».

Într-adevăr, în arta lor de după eliberare se petrece o schimbare, dar ea privește cadrul sferei de inspirație, îmbogățirea și varietatea subiecților inspirate din noile aspecte ale vieții care se dezvoltă în Germania Democrată de azi.

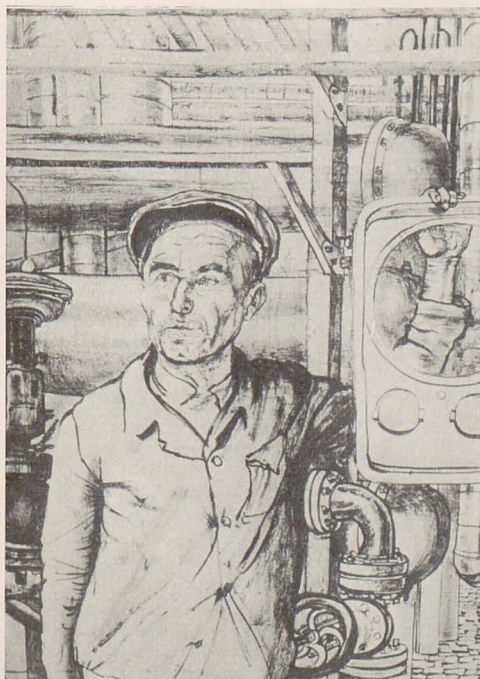
Portretele Leei Grundig exprimă sentimentele și trăsăturile noi ale muncitorului german, care are astăzi o conștiință mai clară, mai

hotărâtă, mai calmă, care devine un gânditor militant pentru viitorul socialist, stăpîn pe destinul istoriei. Ciclul grafic «Cărbune și fier pentru pace» este concludent în acest sens.

Pentru creatorii noștri, arta lui Hans Grundig și Leei Grundig constituie o strălucită demonstrație a artei de idei, a artei militante. Deosebit de importante sînt ciclurile grafice ale acestor artiști, prin profunzimea problemelor abordate, prin varietatea imaginilor, prin claritatea expresiei lor emoționale.

Lupta neobosită a acestor creatori împotriva reînvierii fascismului și a degradării umane, lupta lor pentru apărarea libertății, fericirii și păcii în lume a arătat publicului nostru iubitor de artă forța activă pe care o exercită arta de idei.

LEA GRUNDIG, Constantin Neagu, fruntaș la schela Boldești-Ploiești — desen



LEA GRUNDIG, Maria Murea din conducerea G.A.C. Harman-Brașov — desen



LEA GRUNDIG, Păunescu Gh. maestru la rafinărie — desen



Intrînd de curînd în atelierul sculptoriței Zoe Băicoianu în lipsa artistei, privirea mi-a căzut pe niște bucăți cu aspect de rocă, divers colorate — chihlimbarii, nacrate, opaline, transparente. Ridicînd în mînă una dintre ele, greutatea ei — derutant de ușoară — mi-a incitat și mai mult curiozitatea. Am întreat și am aflat că sînt bucăți de mase plastice și că artista experimentează, împreună cu Dan Paroescu, asupra posibilităților de utilizare a acestor materiale în producția artistică. Mi s-a părut interesant că cercetările creatoare ale artiștilor nu ignoră cuceririle tehnicii și m-am hotărît s-o caut pe Zoe Băicoianu.

— « Dacă mă întrebi ce anume m-a îndemnat la aceste experimentări — a început artista — n-aș putea să-ți răspund precis. În ultima vreme se vorbește foarte insistent despre masele plastice, deși ele nu sînt descoperirea secolului nostru, ci a celui trecut, care a debutat cu celuloidul. Noutatea materialului — deobicei ideile îți vin cînd ai materialul în mînă — a stîrnit și interesul meu. M-am gîndit că acest material cu aspecte noi poate genera și expresii plastice noi.

În ce privește resursele de materie primă, datorită dezvoltării industriei noastre chimice, țara noastră va deveni în scurtă vreme un important producător de mase plastice.

O problemă asupra căreia artista s-a oprit mai îndelung a fost aceea a cadrelor calificate pentru faza de turnare. Matrițierul și cizelorul pentru mase plastice trebuie antrenați, interesați alături de creator, astfel ca să devină

PROBLEME ALE ARTELOR DECORATIVE ȘI APLICATE

colaboratorii lui, să formeze împreună un adevărat colectiv de muncă.

O altă greutate o prezintă faptul că materialul se lipește, agață, trebuind turnat în « Stickelformen » (forme în bucăți) de metal sau meta-

— « Nu insist aici asupra componentei chimice a acestor materiale — mi-a specificat sculptorița — deoarece principalul « alchimist » al experimentărilor în acest sens este Dan Paroescu. Vreau doar să precizez că ceea ce am obținut noi prin polimerizare sînt materiale finite dure. Gama materialelor plastice este însă foarte mare. Un material (P.V.C. - policlorura de vinil), obținut în Cehoslovacia, se prezintă ca o masă semidură, care se poate tăia cu cuțitul (se lucrează deci foarte ușor); pus în apă fierbinte, se durizează. Este însă dezavantajat estetic: e opac, avînd o culoare gri deschis, care n-are prețiozitate. În Germania se experimentează (pentru producția artistică) asupra unui material lăptos — latexul — care se poate modela direct; fiind opac, fără transparență și nerefractînd lumina, nu prezintă nici acesta valoare estetică. Această pastă colorată (transparentă sau opacă) se pare că este privită cu multă bunăvoință de pictorii germani. »

Întrebînd-o pe sculptorița care sînt consecințele pe care utilizarea materialelor experimentate le are asupra limbajului plastic, asupra compoziției, care este deci conformarea din punct de vedere artistic la material, Zoe Băicoianu a început prin a-mi prezenta o statueta — o încercare nereușită.

— « O turnare ratată — mi-a spus ea. Casurile (efectele căutate de structurare a materialului) prea mari nu pun în evidență forma lucrării. În principiu, accidentele căutate trebuie să fie în concordanță cu volumul. Avînd în față probele, mi-am dat seama că lucrările trebuie realizate într-un anume fel, adecvat materialului. Totul depinde, bineînțeles, de stadiul experienței; ca în toate sectoarele, pe măsură ce experiența avansează, limitele se restrîng. În stadiul în care se află experimentarea noastră, trebuie să adoptăm o structură fără multe vibrații, pentru că forma concepută de mine nu o permite. (Alte forme, însă, solicită aceste vibrații interioare ale materiei.) Din cauza refracției luminii, vibrațiile prea puternice alterează forma. De fapt sînt valabile aceleași principii compoziționale ca și la sticla turnată. Trebuie deci să adoptăm un volum foarte liniștit, o formă foarte blocată. Întrîndurile trebuie evitate, orice intrînd căpătînd mare importanță, din cauza răsfrîngerii razelor de lumină.

Pe de altă parte — o consecință bună a refracției luminii — se pot crea anumite planuri, bine organizate, ca să refracte lumina într-un anume fel, realizîndu-se astfel efecte de lumină interioară. Aceste efecte de lumină pot fi îmbogățite prin reflexia creată de culoarea soclului sau de mediul înconjurător, organizat anume în acest scop.

ZOE BĂICOIANU, Turme dobrogene — relief în pămînt ars metalizat

Masele plastice au o serie de calități care te solicită: inalterabilitatea (rezistă bine la șocuri termice și intemperii, unele fiind chiar mai inalterabile decît materialele dure obișnuite — bronz, piatră, marmură) și soliditatea. Consacrarea acestor materiale cere, bineînțeles, timp. Tehnica picturală a lui Leonardo — deși a fost considerată inițial extraordinară — n-a înfruntat timpul mai bine ca altele. Nu cunoaștem încă suficient degradarea materialelor plastice, deși, într-o oarecare măsură, detectarea degradărilor este posibilă prin mijloace tehnice.

Un alt avantaj — foarte important — constă în aceea că materialele plastice se lucrează foarte ușor, putîndu-se turna și în piese foarte mici și în piese mari. Ceea ce m-a incitat propriu-zis la experimentare este diversitatea de efecte pe care o prezintă acest material (și sculptorița îmi înșiră pe masă mostrele pe care le are la îndemînă), de la mat, la translucid și transparent. În lumină, tonalitățile sînt infinite. Amestecul cu pigmenți speciali, adecvați materialului, îi conferă o anume prețiozitate.

Aceste calități își au și reversul negativ: materialele plastice pot lua aspectul altor materiale, pot să pară, o contrafacere. Un material imitativ n-are însă prețiozitate, valoarea lui estetică este anulată. Or interesul nu este să imite alte materiale, ci să ne servim de ele ca de un material propriu sculpturii; numai înțelegînd structura acestor materiale, integrîndu-ne ei, le putem utiliza cu succes în producția artistică. »

lizate. În faza actuală, Zoe Băicoianu și colaboratorul ei experimentează în vederea găsirii celei mai bune metode de polimerizare (întărirea materiei prime).



Într-un cuvânt, există nenumărate mijloace de expresie și prețiozitate. Ne pîndeste însă și un mare pericol : facilitatea în obținerea efectelor. Ești puțin în ipostaza «ucenicului vrăjitor». Se impune deci prudență, un discernămint sever, un gust deosebit, ca să nu te lași furat de această facilitate. Trebuie să ști să selectezi; o interpretare greșită a materialului poate duce la efecte ieftine. *Imperativul estetic în utilizarea acestor materiale este acela de a ne adapta simplității materialului, structurii lui și de a nu-l folosi ca imitație a altui material.* Aceste materiale au frumusețea lor proprie și creația noastră trebuie să fie în funcție de calitățile, de frumusețea lor. Putem realiza lucruri neașteptate, sint convinsă de acest lucru. N-am experimentat suficient, ca să avem perspectiva a tot ce se poate exprima în aceste materiale. Deși experimentările noastre au mers deocamdată în direcția plasticii mici, eu pretind că și o lucrare mare — un ronde-bosse — respectind legile impuse de material (de blocare, de efecte obținute cu mijloace restrinse), ar putea fi foarte expresivă. De asemenea, sint convinsă că ar fi foarte interesantă utilizarea maselor plastice în decorarea sau chiar în crearea unor accente în cadrul noilor ansambluri arhitecturale. Imaginați-vă, ce efect compozițional ar putea crea — în cadrul unui ansamblu arhitectural — o sculptură în verticală, realizată în material plastic transparent și colorat ! »

Atingînd acest punct, discuția cu Zoe Băicoianu s-a animat în mod deosebit. Artista este o adeptă entuziastă a unei colaborări, pe baze noi, între arhitect și artist (sculptor sau pictor), care nu s-ar reduce la aceea ca pictorul să decoreze un perete «lăsat gol» de arhitect sau sculptorul să creeze o lucrare pentru o nișă «rămasă liberă». Pentru a putea fi puse în valoare creații deosebite din domeniul picturii sau sculpturii, artiștii ar trebui consultați chiar din faza conturării partiului de arhitectură. De altfel arhitecții doresc această colaborare și primul pas în această direcție a și fost schițat.

— «Arhitectura modernă — a continuat Zoe Băicoianu — obligă la un stil. Prin linia ei simplă, expresivă, solicită coloritul. Materialele plastice încălzesc, petele lor de culoare înviorează arhitectura de interior, fiind în nota arhitecturii moderne și completînd intențiile arhitectului. Se pot realiza decorațiuni atît în plan, cît și în relief, putîndu-se obține efecte strălucitoare sau foarte ponderate, potolite; alternate cu alte materiale — ceramică, piatră, bronz, sticlă etc. — pot crea o mare diversitate. Cred că în arta monumentală posibilitățile de utilizare sint infinite.»

Discuția părea epuizată, m-am ridicat să plec, cînd am zărit pe o poliță o lucrare în machetă, care mi-a atras atenția prin noua organizare a raportului dintre suprafața liberă și cea decorată: o placă de ciment cu un relief în metal, reprezentînd bogăția faunei dobrogene; departe de a se revărsa peste suprafața de decorat, relieful părea doar un punct — foarte expresiv — în această suprafață.

— «Un nou procedeu, neexperimentat pînă acum la noi — mi-a spus artista — pămînt ars, metalizat prin cataliză. Tehnica de lucru prezintă o mare facilitate. Se realizează originalul în lut, apoi se arde și se metalizează. Pămîntul ars poate fi metalizat în diverse culori. În finisarea acestor lucrări, pentru fixarea unor patine pe metal, se pot utiliza verniuri de material plastic.

Nu mă pot opri, pentru că vorbesc de materiale noi, să nu pomenesc — fie și în trecăt — și despre diversitatea în care pot fi folosite pămînturile arse colorate (pămînturi din diferite regiuni ale țării, care prin ardere dau o mare diversitate de tonuri).

Aceste materiale noi, tehnica nouă, care obligă, bineînțeles, la o tratare plastică nouă, adecvată, crează noi posibilități de exprimare plastică. Artistul trebuie să fie receptiv la progres, la tehnica nouă. Prin folosirea tuturor acestor materiale și procedee, cu îndrăzneală, gust și discernămint ni se deschid mereu noi perspective pentru viitorul artei noastre ».

ARTA DECORATIVĂ ȘI ARTA POPULARĂ

PAUL PETRESCU

Simplul enunț al titlului poate să aducă în discuție sumedenie de probleme, și prin consecință, să ofere prilej de meditație asupra situației artei decorative din țara noastră, privind-o de astă dată sub proiectoarele strălucitoare ale artei populare și căutînd cele mai indicate posibilități de conexiune. Tema depășește într-un fel limitele unei discuții de ramură plastică și se înscrie în cîmpul larg al culturii romînești. Este vorba doar de eforturi îndreptate spre asigurarea unei anumite ținute artei decorative, integrabile într-un stil care să fie al poporului nostru și cu deosebire al epocii noastre.

Cred că este necesar să prezentăm aici numai foarte pe scurt raportul artă decorativă — artă populară, sub latura lui teoretică: vom aminti astfel că cele două domenii au între ele asemănări fundamentale, întemeiate pe respectarea acelorași principii: obligația unei concordanțe perfecte între util și frumos, corespondența deplină, organică, între forma, materialul, decorul și destinația obiectului. Cele două principii menționate sint în același timp criterii de valabilitate, și mai mult, de existență, ale unei opere de artă decorativă. Și este cazul să remarcăm admirabila verificare a acestor criterii în arta populară. Pe de altă parte, este bine să se enunțe clar și deosebirile, nu mai puțin importante: arta populară este produsul unor anumite împrejurări social-istorice, diferite de cele în care se dezvoltă arta decorativă a zilelor noastre. Legată de aceasta, se impune constatarea apariției unor materii prime și tehnici noi, a unor genuri noi, răspunzînd unui mod de viață schimbat, organizarea industrială sau semi-industrială a producției și comerciale a desfacerii etc.

Dacă ne aplecăm cu atenție asupra celor spuse cu privire la raportul artă decorativă — artă populară, observăm că deosebite sint circumstanțele, iar identice sint principiile. Aceasta este și rațiunea teoretică pentru care recomandăm ca, în împrejurări schimbate, arta decorativă să preia tot ce s-a creat valoros în decursul unei lungi perioade de timp. Este vorba în fond de preluarea moștenirii culturale sub forma creației artistice plastice a poporului. Obiectele reprezentînd această creație sint rodul unei selecții de o rigoare implacabilă: cea a vieții însăși. Poporul a creat uneltele, îmbrăcămintea, locuința, mobilele, vasele, țesăturile de care a avut nevoie. Pe unele din ele le-a înzestrat cu semnificații artistice, sub condiția strictă a împlinirii utilului. Forma, decorul, s-au modelat după nevoia pe care era destinat să o rezolve obiectul, ascultînd de legile materiei prime și ale tehnicii.

Identitatea principiilor facilitează preluarea realizărilor artei populare, în sensul că artiștii decoratori pot avea sub ochi o serie fără sfîrșit de rezolvări utile căutărilor și soluționării unor probleme de construcție și decor în care natural că apar și date noi. Ceea ce este însă important în această uriașă demonstrație a artei populare, — care la urma urmei reprezintă o serie completă de bunuri de larg consum necesare vieții cotidiene dintr-un anume stadiu al dezvoltării societății — nu este tehnica, — astăzi sigur depășită, — nici piesele ca atare, — cine s-ar încumeta să fabrice furci de tors, sucale sau țasturi? — ci metoda de creație, ingeniozitatea de rezolvare, viziunea de ansamblu și compunerea perfectă a formei și decorului, în funcție de scop și material. În aceasta constă marea lecție a artei populare. De aceea consi-

derăm cunoașterea artei noastre populare ca un ajutor de preț în munca artistului decorator modern. Ea trebuie să facă parte din cultura necesară oricărui artist.

Îndemnul spre cunoașterea artei populare nu este o invitație la arhaism și nici la arhaizare. Arta populară este un fenomen istoric; ea se dezvoltă, se modifică neconținut și trăiește azi, împreună cu poporul care o crează, o viață nouă. Într-un anume sens se poate vorbi de «actualitatea» artei populare.

Apropierea artiștilor noștri de arta populară le va desvălui fără doar și poate afinități neașteptate de problematică și concepție. Surprinzătoare, dar nu mai puțin reală, va fi însă descoperirea «modernismului» artei populare, adică a unor trăsături concordante cu înțelegerea contemporană a frumosului artistic: simplitate, conciziune, sintetism, ritm. Recunoașterea caracterului «modern» al unor producții de artă populară, în cea mai bună accepție a unui termen puțin tocit, va îndepărta poate ultimele urme ale bănuielilor arhaizante și, mai mult încă, va constitui un puternic îndemn înspre o gîndire cutezătoare pe linia găsirii unor formule noi, moderne, în arta noastră decorativă.

Rezultat al unei îndelungi activități, măsurabile pe intervale de secole, caracterul modern al artei populare poate fi sesizat sub diferite aspecte în cele mai deosebite domenii: ceramică, arhitectură, mobilier, procedee ornamentale, sistem de producție. Obiectele de artă populară create în procesul muncii, au fost supuse de-a lungul timpului unor lente transformări, tinzînd la adaptarea perfectă a formei la funcțiune. Marea simplitate a liniilor a fost obținută prin retușări adeseori infinitezimale, păstrate și transmise din generație în generație. Concizia, sintetismul nu sint rezultatul unor căutări de efecte forțate, ușor de recunoscut, și de aceea neartistice, în producția abstracționistilor occidentali. Ele sint produsul unei străvechi experiențe de muncă și artă, a unui complex proces de integrare a liniilor și volumelor tinzînd la realizarea unui obiect care să aibă cea mai mare eficiență tehnică și cea mai armonioasă formă, ca structură și decor. Această experiență nu se poate nesocoti, nu trebuie nesocotită. Ea stă la baza acelei prospețimi pe care o au unele obiecte de artă populară și care face din ele piese componente ale celui mai modern interior.

Cu un anume prilej, într-un oraș din Germania Federală, maeștrii ceramicii occidentale

PROBLEME ALE ARTELOR
DECORATIVE ȘI APLICATE

moderne, scandinavii, au rămas profund impresionati în fața unei vitrine cu ceramică neagră de Marginea și roșie de Lelești și Bîrsa. Arta «decorativă» romînească le-a apărut la un nivel pe care ei îl căutau încă. Atît silueta pură, verticală a cînilor și urcioarelor, cît și profilul amplu dezvoltat pe orizontală al marilor străchini, le-au considerat ca o mare reușită a artei moderne și au întrebat de numele artistului plastic atît de inspirat și posedînd o tehnică

fără cusur. Numele era al câtorva olari din ținuturile Moldovei de Sus și din țările Bihariei și Zărandului, și cu uimire au aflat că vasele expuse nu sînt obiecte de mare lux, ci de folosință zilnică.

Organizarea unui interior țărănesc se înscrie, de asemenea, prin grija exploatării maxime a spațiului, în tendințele spre practic și economic ale interiorului modern. Soluții prezentate ca moderne — dulăpioarele îngropate în pereți — sînt prezente în rezolvări admirabil gândite, în casele din Maramureș sau de pe Valea Bistriței. Raționalizarea spațiului a mers uneori și mai departe, întrecînd îndrăzneala proiectanților: patul a fost suspendat de grindă, dispărînd gresia și incomodele picioare, singura coardă de ancorare fiind sculptată. Spațiul de dedesubt putea fi folosit altcum. Linia scundă a măsuțelor și scaunelor, atît de cultivată în marile hol-uri de așteptare și în camerele de zi, își are corespondentul anterior și plin de farmec în gama variată a meselor și scaunelor rotunde și joase olteneste.

În domeniul țesăturilor, diferitele ritmuri ale carourilor și vergilor colorate, folosind alternanțe simple sau multiple de tonuri contrastante sau de aceeași familie, sînt apropiate de viziunea aceleiași interior modern.

Poate va părea curios, dar e bine să se știe, că moderna noastră arhitectură — vezi Piața Palatului 1960 — folosind ca principiu decorativ benzile orizontale colorate, a fost anticipată și ea de creația arhitectonică populară. Încă de acum vreo zece ani am înregistrat prezența acestor benzi prinzînd ferestrele, în sate din multe regiuni. Acest sistem ornamental poate fi văzut azi în țara Hațegului, pe Valea Troțușului, în Clisura Dunării, în Oltenia și Muntenia. Iar armonia tonurilor pastel este de o calitate pe care am dori-o și unor blocuri din București. Și poate că peste cîteva decenii, sau mai mult, istoricii de artă populară se vor « război » asupra sensului de difuzare al acestui decor: oraș-sat sau sat-oraș?...

La capitolul sistemelor decorative trebuie să subliniem unul din aspectele cele mai « moderne » ale artei noastre populare, anume geometrismul în ornamentică, precum și larga folosire a procedeei stilizării. Este o caracteristică de preț a celor mai frumoase exemple de artă populară românească, acest decor puternic stilizat, în care elementele din faună și floră, elemente antropomorfe și cosmice sînt prelucrate și prezentate într-o viziune proprie, originală. Cred că nu mai este nevoie să amintim că stilizarea și geometrismul nu au nimic cu formalismul. Formele « abstracte » este drept că nu redau direct realitatea, dar în esență ele sînt rezultatul unui îndelung proces de stilizare a obiectelor din natură. Lucrul a fost remarcat de mult de Engels. Geometrismul artei populare românești este o indicație a marii ei vechimi. Formaliste devin motivele abstracte atunci cînd pretind să se transforme în opere distincte, cînd încearcă să se autonomizeze, rupîndu-se de complexul obiectului.

În ceea ce privește modul de producere al obiectului de artă populară, se pot contura unele paralelisme cu ceea ce ar trebui să fie funcția artistului decorator modern. În concepția contemporană, artistul nu trebuie să se

cu metal etc. Sigur că nu vom cere artistului decorator să participe și la faza procurării materiei prime, nici măcar la cea a preparării ei, îi vom cere să fie prezent în atelierul de prelucrare și să ia parte activă la elaborarea produsului creat de el ca prototip. Numai astfel va putea să-și dea seama de organicitatea imbinării pe care a propus-o între formă, decor și scop. Adică îi cerem să fie nu numai artist, ci și tehnolog. Aceasta este un imperativ al artei decorative, și nu numai moderne.

Și în privința prototipului, arta populară poate furniza anumite sugestii, deși producția pe scară industrială îi este străină. Ea oferă însă exemplul destul de complex a ceea ce am numi, aparent contradictoriu, producția de unitate în serie. E necesar un exemplu. Aceleași nevoi, generate de condiții istorico-sociale date, au dus la elaborarea de unelte în forme utile, practice, cum ar fi furca de tors de pildă. Un tip de furcă e caracteristic unei regiuni întregi. În toate exemplele, ea are aceeași dimensiuni, aceeași greutate, este lucrată din același lemn și are aceeași formă; stilul decorativ e același. Și totuși nu pot fi găsite două la fel. Variația e produsă prin schimbări intervenite în ornamentație. Regretatul meșter olar Giubega din Hurez, pe care de atîtea ori cu emoție l-am urmărit lucrînd, făcea peste 200 de străchini pe zi, ceea ce reprezintă, orice s-ar spune, o producție apropiată de cea în serie. Erau la fel — în mare — dar nu semănau una cu alta: trăsăturile cornului erau infinite variate. Era în fond practicarea unei metode ce se aplică în mod curent în industria imprimeurilor: aceleași desene cu colorit schimbat. Schema prototipului trebuie să fie în așa fel concepută, încît să permită și să suporte anume variații secundare, pentru a evita inundarea pieței cu mii de obiecte identice. Seria, în arta decorativă, trebuie să fie mai restrînsă, în orice caz.

La elaborarea prototipurilor și în genere în întreaga creație de artă decorativă va trebui să se țină seama de faptul cunoscut că obiectele de artă decorativă nu sînt prezentate și nu acționează izolat; ele sînt încadrate întotdeauna și sînt destinate a fi folosite în interioare sau mari complexe arhitectonice și urbanistice. Or aici stă partea cea mai delicată a întregii problematice a artei decorative și de care fiecare dintre noi este conștient: aceea a unității de stil a acestor interioare și ansambluri. Nu facem decît să amintim că această unitate există în interioarele țărănești.

Crearea unui stil propriu epocii și țării noastre este o problemă ce depășește cadrul artei decorative. Eforturile ce se depun în U.R.S.S. și care s'ogîndite, de pildă, în preocupările revistei specializate « Decorativnoe Iskustvo », unde sînt prezentate laolaltă articole despre moda sovietică, ceramica sovietică, profilarea strungurilor și uneltelor automatizate sovietice, carosarea și asamblarea automobilelor și vedetelor rapide sovietice, fasonarea serviciilor de ceaie, a mobilelor și frigiderelor sovietice, arată amploarea și dificultățile problemelor ce stau în fața artei decorative moderne, concepută ca o artă a înfrumusețării întregii ambianțe naturale și tehnice. Ceea ce este de reținut din aceste preocupări este partea importantă acordată creației populare ca purtătoare a specificului național. În orice capitol, de la mobilă la sticlărie, de la covoare la modă, creația populară este prezentă, fie măcar prin ornamentul caracteristic Ucrainei, țărilor Baltice, Republicii Moldovenești sau Azerbaidgeanului. Este o indicație ce trebuie folosită. Credem că integrarea cu pricepere a unor elemente de artă populară românească nu numai că va fi o contribuție, ci este o condiție a creării unui stil caracteristic epocii noastre.

În ceramică, textile, piele, lucrul în lemn, lucrul metalelor — care în trecut fie spus e prea puțin abordat de artiștii decoratori, deși avem bogate tradiții în fier și aramă bătută, plumb și cositor turnat, aur și argint cizelat — integrarea tradițiilor artei populare poate duce la rezultate din cele mai fericite, ca și tehnica picturii pe sticlă, — mult mai ieftină decît

vitraliile cu o tehnică mai costisitoare — și atît de plină de efect prin desenul viguros, cromatica limpede și tonurile delimitate. După cum și în arhitectură nu cred că este recomandat ca standardizarea și uniformizarea locuințelor să fie aplicată fără discernămint și în acele orașe de provincie, adevărate muzee în aer liber, care păstrează un anumit caracter și o atmosferă. În arhitectură se deschide un vast cîmp de aplicare a tradițiilor decorative populare. În sfîrșit și în grafica comercială, în reclame, etichete, ambalaje, decorarea unităților comerciale, prezența unui ornament caracteristic poate să atragă atenția cumpărătorilor străini, înainte de lectura minusculilor texte, că este vorba de un produs de bună calitate « fabricat în România ».

În marele capitol al preluării tradițiilor de artă populară există și un important, foarte important sub-capitol UCECOM. Importanța acestui sub-capitol decurge din producția de masă pe care o reprezintă munca celor 12.000 de cooperatori din sectorul artizanat, din marile fonduri investite, și din uriașă influență educativă pozitivă pe care ar putea-o avea această vastă mișcare cooperatistă. Am scris în mai multe rînduri despre lucrurile bune care s-au făcut la UCECOM. Am scris și despre lucrurile care ar trebui să fie bune. Nu le voi repeta, cu excepția unuia: UCECOM-ul să facă eforturi să-și repartizeze în mod rațional producția teritorială. Cred că o statistică a centrelor producătoare cooperatiste (vorbim de sectorul artizanat) ar scoate la iveală două situații: 1) între 50% — 70% din cooperatori fac parte din mediul urban, fiind mici meșteșugari din orașe și țirguri, ceva mai depărtați deci de producția populară propriu-zisă și avînd deci nevoie de o îndrumare foarte serioasă; 2) mai mult de jumătate din unități sînt grupate în patru-cinci regiuni, zone de mare importanță în producția populară și în care există și azi centre puternice de meșteri.

Pentru costume vom spune că Muntenia are un centru la Breaza, Oltenia are la Tismana, dar Moldova, Transilvania, Banatul, unde le au?

Sigur că UCECOM-ul este o întreprindere lucrativă. Dar comerț se poate face mai bine cu o marfă de bună calitate. Și apoi ne aflăm într-un stat socialist căruia nu-i este indiferent ce se prezintă publicului. Regimul nostru democrat popular ține ca oamenii muncii să vadă filme și piese de teatru de o anumită ținută artistică, să citească cea mai bună literatură, să cunoască o artă întemeiată pe principiile realismului socialist.

De aceea salutăm inițiativa Fondului Plastic de a merge la sursele artei populare și de a achiziționa direct de la creatorii populari obiecte autentice. Ele se produc și acum în mare număr și se vor bucura de o apreciere fără rezerve atît pe piața internă cît și pe cea externă. Acțiunea Fondului Plastic va fi în același timp o acțiune de încurajare a creației populare, pe linia pe care o îndrumă Casa Centrală a Creației Populare, și o acțiune de largă educare estetică a oamenilor muncii. În plus va constitui peste hotare o puternică propagandă în favoarea comerțului de artă cu Republica Populară Romînă.

Firește că în munca artiștilor decoratori nu se pot impune limitări de gen, de tehnică, de categorii de obiecte. Totuși socotim util a remarca un oarecare abuz în recurgerea la soluții zise « vandabile », de care, fie zis, nu duc lipsă nici magazinele Fondului Plastic. Și pentru că este mai ușor a spune cu certitudine « ce să nu faci » decît « ce să faci », semnalăm a fi contra-indicată transpunerea unei tehnici, a unui decor sau a formelor de la un gen la altul, practica aceasta ducînd la producerea de obiecte hibride. Așa sînt toate acele oale, căni, străchini, vase, ce imită formele ceramicii, dar care sînt de lemn strujit și lăcuit, pictat sau pirogravat. Aceste produse reprezintă continuarea directă a unei practici care și-a avut voga ei în interioarele mic-burgheze de prin anii 1920—1930. Producerea unor asemenea obiecte trebuie pur și simplu interzisă.

PROBLEME ALE ARTELOR DECORATIVE ȘI APLICATE

limiteze la operația decorării obiectului care îi vine gata făcut. El trebuie să fie participant activ la producerea obiectului, să fie creator al soluției constructive. Numai în acest mod decorul nu va părea « aplicat », ci se va îmbina organic cu cerințele tehnice și utilitare ale obiectului. Or, aceasta este și poziția meșterului popular: pornește de la bulgărele de pămînt și ajunge la vasul finit decorat cu cornul, de la tulpina de prun ajunge la fluerul încrustat

Într-o categorie înrudită intră și piesele de ceramică pe care sînt aplicate motive luate din cusături sau țesături. Corespondența între materia primă și ornamentație este în acest caz grav nesocotită. Sînt atît de numeroase motivele specifice ceramicii și care pot fi mult mai lesne aplicate datorită compoziției în genere radiale implicate, deosebită de desfășurarea în linie a ornamentelor țesute sau cusute, încît este de mirare efortul cu încăpăținare depus de unii ceramiști de a folosi un decor nepotrivit.

De asemenea, este contra-indicat abuzul lemnului pictat, care numai din necunoașterea artei noastre populare este prezentat ca produs de «artă populară». Se știe că, în primul rînd, pictura pe lemn este un gen foarte puțin răspîndit în arta populară românească. În al doilea rînd, se crede că se conferă caracter de artă populară cutiuțelor, tăvițelor, copetelor de album, dacă se desenează și mai ales se colorează personaje, în grupuri de preferință, îmbrăcate chipurile «național», adică într-o fantezistă costumație pe care respectivul decorator o consideră el, numai el, a fi reprezentativă pentru portul popular. Se obțin pe această cale un soi de miniaturi, care, în rarele cazuri cînd sînt executate cu deosebit meșteșug, pot doar aduce vag aminte de miniaturile orientale, socotindu-le palide reflexe ale acestora. Alteori, în pană de fantezie, pe capacele cutiuțelor se pictează pur și simplu ceva ce pretinde să fie o bucată de scoarță oltenească. Efectul e tot atît de neartistic.

Trebuie să remarcăm că această adevărată manie de a picta sau de a reprezenta grupuri în costume zise «naționale» s-a întins și a cuprins și alte genuri — o întîlnim și la obiectele de piele — servind drept pretext de prezentare a obiectelor respective ca fiind «inspirate» din arta populară. Cum inspirate? Prin ce se manifestă inspirația? E doar un subterfugiu, o tristă escamotare a ceea ce trebuie să fie inspirația din arta populară; este lipirea unei etichete și aceea falsă.

În domeniul texturilor sînt contra-indicate toate acele dulcele șervețele, batiste, fețe de mese, milieuri cusute, uneori pictate, cu motive florale de universală circulație cu care ne-au blagoslovit în primele decenii ale acestui secol caietele cu «modele» pornite din mediile mic-burgeze central-europene. E surprinzător cum în loc să se orienteze spre nesfîrșita serie a splendorilor ornamente geometrice și stilizate, caracteristice artei noastre populare, și a căror nouă compunere poate conduce la efecte artistice din cele mai originale, unii preferă să contorsioneze aceleași veșnice vrejuri, flori și frunze denaturate și convenționalizate.

Este contra-indicată și amalgamarea stilurilor populare regionale. Și această practică este o păgubitoare reminiscență a concepției burghize despre o artă așa zisă «națională», în care e destul să reprezîni o femeie cu maramă și un bărbat cu ițari ca să spui de departe că-s «de pe la noi». Nu există costum «național» în această accepție. Există costume populare regionale, fiecare definit prin anumite caracteristici și ale cărui elemente nu se pot schimba între ele. După cum nu există ceramică «națională», ci ceramică de Gorj, de Bihor sau de Rădăuți.

Nerespectarea acestor contra-indicații duce la producerea de obiecte care evident nu au nimic comun cu arta decorativă modernă, pe care dorim s-o vedem realizată. Aceste obiecte vor fi greoaie pastişe și răstălmăciri nefericite ale artei populare. Dar nu așteptăm de la artiștii plastici decoratori nici copii ale artei populare. De la ei așteptăm creație proprie, originală și puternică, îndrăzneță, în focul căreia cele mai subtile trăsături ale artei populare — măsura, neîncălcarea, congruența forme și decorului, valoarea materialului, rafinamentul coloritului — să se grupeze în noi, mereu altele, constelații. Adică, cunoașterea și înțelegerea artei noastre populare este indispensabilă unui artist decorator și constituie un ajutor substanțial în munca sa de creație.

A. KAMENSKI:

„SPECTATORULUI DESPRE PICTURĂ“

MARIA BENEDICT

În ultimii ani, în Uniunea Sovietică, forme dintre cele mai diverse ale activității propagandistice au început să fie promovate tot mai frecvent în vederea răspîndirii și înrădăcinării culturii artistice în cele mai largi mase ale poporului. Alături de activitatea de popularizare, întreprinsă de muzeele de artă sovietice, de manifestările artistice ale cercurilor de artiști plastici amatori, de studierea istoriei artelor și esteticii în cadrul celor aproape 1.000 de universități populare de cultură, alături de organizarea lectoratelor de artă plastică și a expozițiilor și muzeelor în cadrul întreprinderilor, colhozurilor și școlilor sovietice, publicațiile de specialitate și editurile sovietice acordă în prezent un spațiu tot mai larg problemelor educării estetice a maselor.

Cultura spirituală a devenit în Uniunea Sovietică un bun al milioanele de oameni, nivelul general de cultură al omului sovietic impunînd în prezent criticilor și istoricilor de artă necesitatea elaborării unor materiale de popularizare a artei care, prin profil, problematică și profunzime în tratare să corespundă exigențelor — mereu în creștere — ale cititorului, spectatorului și ascultătorului sovietic.

Un astfel de studiu teoretic — un ghid accesibil și profund instructiv pentru iubitorul de artă plastică — este cartea lui A. Kamenski «Spectatorului despre pictură»¹⁾, carte a cărei traducere și tipărire în țara noastră considerăm că ar fi deosebit de utilă. Dacă afluența publicului sovietic către muzee și expoziții — concretizată în cifre de ordinul sutelor de mii și milioanele — reprezintă doar începutul acțiunii de popularizare a artei, mult mai important și, desigur, incomparabil mai greu este să educi în mod just pe spectator, să-i cultivi gustul pentru artă, să-l înveți să deosebească operele de artă autentică, să înțeleagă conținutul lor ideologic, să sezeze ceea ce este specific imaginii artistice în fiecare ramură de artă în parte și particularitățile limbajului artistic. Împlinirea tuturor acestor deziderate este, după părerea lui A. Kamenski, o sarcină deosebit de complexă și, totodată, realizabilă pe o lungă durată de timp, presupunînd eforturile comune ale multor artiști și critici de artă.

Prin «îndrumarul teoretic» — bogat în exemplificări și analize de opere de pictură din arta universală — scris de Kamenski, străbate de la un capăt la altul ideea potrivit căreia «a fi spectator este o artă», care, ca oricare alta, solicită o vie activitate spirituală, antrenînd sentimentele, gîndurile și fantezia spectatorului, făcînd apel la deprinderi și cunoștințe precise, existente de mai înainte. Or, maxima solicitare și încordare a forțelor spirituale ale spectatorului opere de pictură, în momentul cunoașterii acesteia, constituie, prin specificul său, creație, adevărată viață a oricărei opere de artă — așa cum explică A. Kamenski — începînd abia din momentul în care spectatorul ia cunoștință de ea, din momentul deci în care primește aprecierea de valoare a opiniei publice. Întrucît fiecare formă concretă de manifestare a artei, fiecare dintre ramurile și genurile de artă are particularitățile sale, convențiile sale în realizare,

propria sa evoluție istorică și dispune de mijloacele sale specifice de exprimare și fixare a imaginilor artistice — limbajul cuvintelor, al sunetelor muzicale, al formelor și culorilor, al formelor coregrafice — pentru înțelegerea conținutului opere de artă spectatorul este chemat să studieze și să înțeleagă în profunzime aceste caracteristici. Să-și formeze — potrivit afirmației lui Kamenski — o cultură a percepției. Pe numeroase pagini autorul cărții «Spectatorului despre pictură», pornind de la mult discutata problemă a raportului pictură-fotografie, subliniază deosebirile esențiale între modul de reflectare a realității în fotografie — pe de o parte — și în pictură — pe de alta. Chiar și în cazul celui mai talentat și experimentat fotograf-artist, la baza lucrărilor acestuia va sta întotdeauna o exactitate documentară, o reproducere fotomecanică a naturii, el neputînd, în nici un fel, să generalizeze datele pe care i le oferă contactul cu natura și realitatea inconjurătoare. Artistului fotograf nu-i permite atingerea acestui țel însăși baza tehnică a profesiei sale. În acest sens — arată Kamenski — se poate spune că *pictura începe abia acolo unde încetează fotografia*, căci fiecare operă de pictură realistă, presupune generalizare, tipizare, dezvăluirea într-o imagine artistică a celor mai caracteristice laturi ale realității.

Spre deosebire de muzică și literatură, pictura este capabilă să pătrundă în sensibilitatea artistică pe calea văzului. Dar pentru a înțelege un tablou — atrage atenția Kamenski — trebuie mai înainte de toate să-l «vezi», cu alte cuvinte să-ți apropii înțelegerea mijloacelor plastice de reprezentare a vieții proprii picturii. Este întrutotul în dauna multor spectatori neavizați, arată autorul, faptul că ei transpun în mod mecanic asupra picturii procedeele, unitățile de măsură, de apreciere și judecare proprii literaturii și încearcă nu atît să privească, cît mai ales să «citească» un tablou, să găsească în el anecdota ori narațiunea. Pentru profunda înțelegere a sensului ideologic al unui tablou, A. Kamenski adresează spectatorului opere de pictură sfatul de a acorda toată atenția și de a reflecta asupra caracterului specific al imaginii și limbajului artistic, proprii picturii. Autorul cărții vine în ajutorul spectatorului opere de pictură punînd la dispoziția acestuia, pe baza unor analize la opere de pictură de mare popularitate din arta universală, noțiuni privind diferențele genuri ale picturii: compoziția tematică, portretul, peisajul și natura moartă și de asemenea privind rolul desenului, coloritului, luminii și umbrei în ansamblul mijloacelor de expresie plastică folosite de pictor.

Artă de a fi spectator este o artă măreață și deloc facilă — scrie Kamenski, în încheierea cărții sale. Pentru această artă sînt necesare răbdare și gîndire, un orizont intelectual larg. Înțelegerea picturii, ca și a oricărei alte ramuri de artă, nu se produce de la sine: ea încununează o îndelungată și multilaterală activitate de educare a spectatorului evoluat, a spectatorului-artist — după cum îl denumește Kamenski, — ridicarea spectatorului la un înalt nivel de înțelegere a opere de artă fiind reclamată și determinată în același timp de condițiile de viață asigurate de construirea socialismului, de noua societate comunistă.

¹⁾ A. Kamenski, «Spectatorului despre pictură», Gosizdat „Iskusstvo”, Moscova, 1959.

UN TABLOU DE JORDAENS LA MUZEUL BRUKENTHAL

TEODOR IONESCU



Gravura tabloului de Jacob Jordaens
din Muzeul Brukenthal



JACOB JORDAENS, Isus la Caiafa — ulci (Muzeul Brukenthal)

Dintre operele pictorilor anonimi flamanzi de la Galeria de arte plastice a muzeului din Sibiu făcea parte, pînă de curînd, și tabloul « Isus la Caiafa » pe care îl reproducem alăturat. Văzut în original, tabloul nu ne seduce la primul contact, fiind pictat în tonuri neutre (griuri și sepia), pe hîrtie, maruflată ulterior pe lemn de brad; dar marea siguranță a desenului, știința remarcabilă a compoziției și libertatea facturii lăsau să se înțeleagă că este vorba de un mare maestru flamand.

Atribuția inițială părea fabuloasă. Tabloul fusese cumpărat de Brukenthal la Viena, în a doua parte a secolului XVIII, drept un original de Jacob Jordaens. Formele opulente, culoarea saturată, tușa păstoasă și plină de nerv și prezența clar-obscurului pledau pentru Jordaens, deși tematica și viziunea operei aminteau și de Rubens. Dintre olandezii și belgienii care văzuseră pictura la fața locului cu mulți ani în urmă, specialiști recunoscuți ca Bredius și de Groot au recuzat însă paternitatea lui Jordaens, optînd pentru titulatura *Anonim din Anvers, secolul XVII*. Cum tabloul merita totuși o cercetare mai serioasă, în lipsa unei bibliografii de specialitate, ne-am adresat profesorului Leo van Puyvelde din Bruxelles, unul dintre cei mai buni cunoscători de azi ai operei lui Jordaens, trimițîndu-i fotografia tabloului. Savantul belgian ne-a răspuns că vechea atribuire era corectă, tabloul fiind, într-adevăr, pictat de mîna lui Jordaens. D-sa ne-a semnalat o gravură de Jacques Marinus, după tabloul nostru, existentă la Institutul de istoria artei din Haga. Confruntarea gravurii, pe care o publicăm de asemenea, cu tabloul din Sibiu, risipește orice îndoială asupra paternității lui Jordaens. Gravura — după cum ne informează dl. B. Renckens de la Institutul din Haga, care ne-a trimis și fotografia ei — a fost descrisă de F. W. Holstein în « Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts », XI, p. 169: « Isus înaintea lui Caiafa ». *Tunc princeps sacerdotum scidit vestimenta sua dicens blasphemavit*. Jac. Jordaens invenit. Ea a fost menționată și de Max Rooses în monografia sa din 1906 « JORDAENS » (pag. 182 și 268), lucrare de bază și astăzi pentru cunoașterea operei și vieții artistului; Rooses n-a știut însă că tabloul reproduc de gravura lui Marinus exista în original la Muzeul Brukenthal încă din 1790. Marinus a fost unul din numeroșii gravori

care au roit în jurul lui Rubens, căci acesta și-a creat nu numai o școală de pictură ci și una de gravură, în gustul său. Nu s-a putut afla încă anul nașterii lui Marinus (cunoscut și sub numele de Marinus Robyn van der Goese), dar se știe că a murit destul de tînră, în 1639, ceea ce ne poate ajuta să datăm, cu oarecare aproximație, tabloul din Sibiu, căci gravura în cauză nu este datată. În 1630 Marinus făcea ucenicia de gravor la Anvers, la vestitul Luc Vorsterman, care își deschisese, chiar atunci, atelierul. Peste trei ani Marinus a fost primit ca maestru în gilda orașului Anvers. Putem presupune cu temei că între 1633 și 1639, anul morții sale, el a incizat gravura și că tot în acest interval de timp și-a pictat și Jordaens tabloul. Faptul că l-a executat în tonuri neutre, ceea ce îi dă un caracter de schiță, permite ipoteza că a fost conceput chiar în scopul de a fi gravat. Alt tablou de Jordaens, similar cu cel din Sibiu, nu se cunoaște pînă astăzi.

După 1630, Jordaens a plătit și el tribut marelui Rubens, modificîndu-și, un timp, maniera în stilul acestuia — ceea ce explică ecurile evidente rubensiene din tablou — păstrîndu-și însă energia specifică a temperamentului său, ba chiar influențîndu-l, la rîndul său, pe Rubens. Dacă le analizăm compoziția, constatăm și aici, ca și în alte tablouri ale sale cu tematică religioasă, că Jordaens nu a fost un pictor de sfinți. Dacă el n-a avut grandoarea stilistică a lui Rubens, el a fost dotat, în schimb, cu o excepțională imaginație plastică și simțul acesta pentru frumusețea imanentă a realității explică viziunea sa pur realistă, predilecția sa pentru tipurile de țărani flamanzi care îi populează tablourile. Desigur că și convingerile sale intime protestante au contribuit la orientarea sa democratică în pictură. Jordaens a fost ostil catolicismului (în locuința sa aveau loc întruniri calviniste), trecînd spre sfîrșitul vieții la protestantism, datorită cărui fapt a trebuit să fie înmormîntat în Olanda protestantă. Aristocrația spaniolă, care stăpînea atunci Flandra, nu vedea cu ochi buni convingerile sale religioase. La un moment dat, pictorul a fost chiar amendat pentru unele scrieri « eretice » pe care le publicase. Iată de ce temele religioase devin la Jordaens adevărate scene de gen, inspirate din viața poporului flamand. În felul său el continuă tradiția marelui Bruegel. « Sfînta Familie », expusă azi la Muzeul de

Artă al R.P.R. din București (provenită de la Muzeul Brukenthal), este cu totul grăitoare în această privință. Interpretarea e atît de laică și localizată, încît imaginea ne pune doar în fața unei simple familii de țărani flamanzi. Teoreticienii barocului iezuit și aristocrația timpului disprețuiau însă scena de gen, natura statică și peisajul, tocmai pentru caracterul lor realist. În « Isus la Caiafa », cu toată influența lui Rubens, se zărește în decor, în noblețea și monumentalitatea unor personaje (contrastul dintre lumină și umbră amintește însă de Caravaggio), spiritul în care este interpretată scena, străbătută de mișcare, dar fără agitația teatrală barocă și de o autentică gravitate, este al lui Jordaens. Prezența, de loc « nobilă » a unui banal ciine, chiar în primul plan (prezență atît de repudiată de « gustul mare » al barocului), precum și vitalitatea, atletică pînă la brutalitate, a călăului cu bustul gol, conferă compoziției un puternic iz de scenă de gen. Gloria lui Jordaens o constituie de altfel, tocmai această pictură de gen. La Muzeul de Artă al R.P.R. din București este expusă o splendidă lucrare — de asemenea provenind din Sibiu — intitulată arbitrar « Vara ». În fața ei specialiștii olandezi Bredius și de Groot nu și-au putut reține superlativele: « *Sigur de Jordaens, original excelent* » și « *Jordaens autentic, foarte bun tablou* ». Într-adevăr, realismul liric al pictorului a atins aici un maximum de expresie. Sinceritatea pentru poezia materială a formelor echilibrate, luminozitatea tonurilor, transparența umbrelor, savoarea și picturalitatea pastei pusă generos de un penel de o spontaneitate uluitoare fac din această schiță genială, așternută tot pe hîrtie maruflată pe lemn (studiu preliminar pentru marea compoziție « Bacul din Anvers », din proprietatea Muzeului de Artă din Copenhaga) una dintre cele mai frumoase lucrări ale lui Jordaens. Chiar dacă valoarea tabloului descoperit la Sibiu nu este egală cu cea a celorlalte două menționate mai sus, identificarea a încă unui tablou necunoscut, pictat de mîna lui Jordaens, îmbogățește tezaurul nostru de artă europeană veche. Jordaens, alături de Rubens și van Dyck, reprezintă culmile picturii flamande din secolul XVII. Muzeul din Sibiu posedă acum tablouri autentice care să ilustreze arta acestor corifei, ținînd seama de descoperirile tablourilor de van Dyck și Rubens, din anii trecuți.

Lăcașe propice de cunoaștere, cercetare și prețuire a creației artistice progresiste din trecut cum și a celei contemporane, muzeele noastre de artă plastică îndeplinesc astăzi un rol important în educarea estetică a maselor, în formarea gustului lor artistic de a înțelege și prețui opera de artă. Totodată, prin însuși caracterul științific al activității lor, muzeele de artă contribuie în mod substanțial la înlăturarea neștiinței, la combaterea concepțiilor decadente, reacționare ale artei și esteticii burgheze din domeniul creației plastice.

Spiritul nou care, în genere, animă în permanență muzeele noastre de artă în ceea ce privește munca de cercetare, depistare și revalorificare a creației artistice aparținând trecutului, la fel ca și punerea în valoare a celei contemporane, ne mărturisește funcția de organism viu și dinamic, de factor activ al muzeului de artă plastică în revoluția culturală din țara noastră.

O atenție deosebită se cere acordată în prezent tematicii muzeului de artă plastică. Lucrul acesta înlesnește vizitatorului puțința de a urmări succesiunea problemelor de ordin ideologic, artistic și științific, izvorite din natura și conținutul operelor expuse. Stabilirea unei tematici precise, și în funcție de aceasta selecția și expunerea lucrărilor, se impune a fi făcută încă din faza de organizare a unui muzeu sau secție de artă plastică. Prezentarea colecției de opere, oricât de reușită ar fi ea, nu-și atinge scopul dacă este în dezacord cu tematica, conținutul sau problemele legate de epocă și creația artiștilor. Cunoașterea, așadar, amănunțită, a mișcării artistice contemporane, precum și a realizărilor trecutului, se impun de la sine. Prin achiziții judicioase și planificate pot să pătrundă în muzeu opere dintre cele mai valoroase. În acest sens, pe plan local, unitățile muzeale de artă plastică recent înființate, — și care, evident, sînt lipsite oarecum de experiență, — trebuie să manifeste tot timpul spirit de inițiativă, să nu aștepte ca problemele privind activitatea muzeului cu publicul să vină, într-un fel sau altul, gata rezolvate de la centru.

Educarea estetică a maselor prin intermediul muzeului de artă, munca științifică de investigare și valorificare a materialului artistic existent în raza muzeului, ridicarea rezultatelor muncii la nivelul exigențelor științifice de specialitate sînt printre principalele îndatoriri ce revin personalului care deservește muzeul. Or, asemenea deziderate nu au ajuns să fie într-un totu traduse în practica de zi cu zi a unora dintre unitățile muzeale recent înființate. Le vom semnală succint, firește, în dorința îmbunătățirii întregii activități a unităților respective. Înainte de aceasta, se cuvine a fi menționată dragostea și pasiunea cu care colectivele și personalul științific au lucrat la organizarea și «darea lor în funcțiune».

Aproape 70 de lucrări de pictură și un număr de 12 sculpturi (unele fiind copii) formează patrimoniul de lucrări expuse în secția de artă plastică a Muzeului regional Bacău, — secție ce s-a deschis în cîntea zilei de 1 Mai 1960. Achiziționate din cuprinsul regiunii Bacău sau primite cu titlu de împrumut de la Muzeul de Artă al R.P.R., operele expuse cronologic — în funcție de vechimea artiștilor și de epoca în care au trăit și creat — relevă evoluția continuă a artei noastre, ele introducîndu-l pe vizitator mai întîi în sfera picturii clasice românești (reprezentată de Aman și Grigorescu), după care ia contact cu opere ale artiștilor noștri moderni (Băncilă, Petrescu, Tonitza, Pallady, Dărăscu, ș.a.), precum și cu un număr însemnat de lucrări ale creatorilor contemporani — vîrstnici și tineri — pictori și sculptori, inspirate din construcția socialistă în patria noastră. Deși cei mai mulți dintre creatori sînt prezenți cu cite o singură piesă în muzeu, publicul își poate totuși forma o părere despre creația lor, despre viziunea artistică sau modalitățile de expresie ale lui C. Baba, Al. Ciucurencu, D. Ghiață, Gh. Ionescu, Dan Hatmanu, Iulia Hălăucescu, Gh. Iliescu, Gh. Spiridon, P. Dumitrescu-junior, A. Aniței, C. Berdila, — în pictură, sau despre unii sculptori ca:

G. Covalșchi, Gabriela Adoc, N. Crișan, N. Ionescu, Al. Deacu.

Cu lucrări contemporane de pictură, sculptură și grafică a fost înzestrat și Muzeul raional de artă din orașul Rîmniceu Sărat, muzeu care a luat ființă la 5 iulie 1960. Operele expuse aparțin în bună parte artiștilor în viață și ele ilustrează diferite aspecte ale muncii socialiste, întîlnite de creatori în mine, uzine, pe șantiere și ogoare. Prezentarea exponatelor nu s-a făcut însă în sensul de a se reliefa o anumită temă (ceea ce socotim că ar fi fost mult mai indicat). Sculptori cum ar fi: C. Medrea, M. Onofrei, N. Enea; pictori ca: E. Popa, Gh. Șaru, I. Bițan, I. Cosma, M. Rusu, M. Danu, A. Tipoiu, C. Crăciun, N. Toma, A. Secoșanu, I. Pacea, V. Miu, C. Broască, sau graficieni: V. Dobrian, M. Olinescu, Andrassy Zoltan, sînt reprezentați prin lucrări caracteristice pentru creația lor.

Expoziția permanentă de artă plastică — deschisă la 7 iulie 1960 în cadrul Muzeului raional din Botoșani — oglindește într-o mică măsură realizările obținute de artele noastre plastice în anii puterii populare. Lucrările expuse — și ne referim numai la cele semnate de artiștii profesioniști — nu sînt dintre cele mai semnificative în creația lor, iar ca subiecte redau în bună parte peisaje rustice și citadine, vederi din natură.

În cele trei săli ale Muzeului raional din orașul Roman — deschis în cîntea zilei de 23 August 1960 — sînt expuse 50 de lucrări de pictură și grafică, ilustrînd mai amplu creația cîtorva artiști ca: O. Băncilă, N. Enea, Gh. Iliescu, Iulia Hălăucescu, C. Berdila, din creația cărora vizitatorul remarcă preocupările pentru genul compozițiilor tematice, portretelor sau peisajelor, rezolvate în tehnici diferite. Un loc important ocupă în acest muzeu tabloul în mărime naturală, înfățișîndu-l pe «Ștefan cel Mare», opera pictorului bucovinean (născut în Iacoveni, Raionul Vatra Dornei), Epaminonda Bucevșchi (1843—1891).

În genere, patrimoniul artistic al acestor muzeu este format din lucrări de artă contemporană românească. Or, absența totală a graficii din muzeul regional Bacău, sau a sculpturii din muzeul raional Roman, lipsește publicul de posibilitatea de a-și putea forma o părere clară asupra artei noastre realist-socialiste. De asemenea, se remarcă și faptul că lucrările expuse n-au fost prea riguros selecționate, multe din ele nefiind reprezentative nici pentru creația însăși a autorului respectiv. Expunerea unor lucrări de valoare medie, care n-au avut răsunet nici în momentul apariției lor, semnalează totuși o oarecare grabă, o lipsă de exigență din partea personalului muzeului, acceptînd să fie expuse piese de artă care «merg», «sînt bune», «fac față». Este adevărat că nu în toate cazurile cercetătorii științifici ai muzeului pot avea norocul de a descoperi și achiziționa opere de o valoare artistică deosebită. Acest lucru nu îndreptățește însă cu nimic expunerea unor lucrări slabe, care fac concesiile nejustificate autorului, mai cu seamă atunci cînd nu se are în vedere locul pe care acesta îl ocupă în arta țării. Sînt concludente, în acest sens, o serie de

PRIN CÎTEVA MUZEE DIN ȚARĂ RECENT DESCHISE

GH. POENARU

picturi aflate în Expoziția permanentă de artă plastică din Botoșani. Alteori se expun astfel de lucrări vădit idilice, sau de un pitoresc dulceag, ieftin, care nu-și justifică astăzi rostul prin muzeu, cum sînt unele tablouri din Muzeul Bacău semnate de Ipolit Strimbu («Ciobănașul»), Artur G. Verona («Fată cu urcior — Între nalbe»), — autori tributari gustului artistic al burgheziei din vremea lor.

Problema selecționării judicioase și a promovării după criterii științifice obiective a creației plastice din trecut, la fel ca și a celei contemporane, trebuie să preocupe în permanență conducerea muzeelor de artă, pe lucrătorii și cadrele lor științifice. S-ar evita astfel impresia generală de amalgam artistic-plastic, pe care o lasă unele unități muzeale amintite mai înainte (din R. Sărat, Botoșani), care nu relevă prin fondul de lucrări expuse o problemă sau tematică social-artistică edificatoare — pentru o etapă sau alta a creației noastre; dimpotrivă, exponatele îmbrățișează doar enunțativ diverse teme artistice, fără să le și ilustreze în suficientă măsură. De asemenea, identificarea autorilor și tehnicii lucrărilor expuse (de grafică la R. Sărat) sau menționarea anului morții artistului (la unele lucrări din Bacău) sînt obligațiile sectorului științific, ce revin în sarcina cadrelor de specialitate ale muzeului. În alte cazuri, conducerea muzeului se preocupă cu stăruință pentru completarea colecției de artă plastică. Așa de pildă, Muzeul regional din Suceava, (înființat în urmă cu peste jumătate de veac), preconizează încă din 1956 deschiderea unei galerii a oamenilor de seamă din regiune. Din lipsa unui local corespunzător, acest lucru nu poate fi încă tradus în viață, după cum, din același motiv, Muzeul raional din Buzău ține în depozit cîteva sute de lucrări de artă plastică, — care ar putea foarte bine să fie

ION GHEORGHIU, Pentru puterea poporului, 23 August 1944 — ulei (Colecția Muzeului de artă din Rîmniceu Sărat)



expuse pentru publicul larg, prin grija organelor locale de resort.

Un capitol important în activitatea muzeului de artă nou înființat îl constituie munca de popularizare a patrimoniului său artistic, acțiunile de atragere a publicului în muzeu. Or, se constată în mai toate aceste muzee (excepție făcând cel de la Suceava) lipsa unor cataloage, ghiduri sau pliante explicative, atât de necesare orientării publicului vizitator pentru cunoașterea operelor și fenomenelor pe care le oglindesc. Desigur că aceste materiale tipărite nu sînt singurele mijloace de popularizare a valorilor adăpostite în muzeu. O egală eficiență educativ-estetică asupra publicului o pot avea conferințele pe teme de artă, expozițiile volante, planșele în culori, diafilmele, albumele și cărțile de artă, filmele plastice documentare etc.; toate acestea, și alte multe căi și mijloace, folosite cu pricepere și perseverență, ar contribui într-o măsură și mai mare la atragerea publi-



NICOLAE GRIGORESCU, Portret de țărăncuță — ulei
(Colecția Muzeului de artă din Bacău)

cului în muzeu, precum și la răspindirea artelor plastice în rândurile populației de la orașe și de la sate. Principalul e ca asemenea acțiuni să nu fie ignorate sau neglijate de către conducerea oricărui muzeu de artă plastică, căruia îi lipsește o tradiție binecunoscută.

Pe lângă muzeele regionale s-au deschis în ultimul timp și continuă să se deschidă secții noi, oglindind drumul construirii socialismului, realizările îndeplinite pe plan local în anii de democrație populară. Or, vizitatorul nu întâlnește expuse aci (de pildă în cadrul secției de la Buzău) și realizări obținute de localitatea respectivă în domeniul artei și creației plastice. Sînt regiuni de care, prin naștere, aparțin o seamă de artiști plastici valoroși, iar opere ca cele ale maestrului Ion Irimescu ar face cînte secției muzeale din orașul Suceava, pentru a nu da decît un exemplu în acest sens.

N-au fost amintite aci o serie întreagă de probleme, strîns legate de viața și activitatea ca atare a muzeului de artă plastică, precum și sarcinile ce revin personalului său, în cadrul acțiunilor de educare estetică a publicului neinițiat în materie de artă plastică. N-au fost amintite, pe considerentul că muzeele sau secțiile de artă de care am pomenit cu acest prilej nu sînt toate în responsabilitatea unor specialiști în materie de artă plastică, așa încît lipsurile semnalate sînt aparent motivate. Or, pentru ca și muzeul de artă plastică nou înființat să-și îndeplinească rolul său educativ-estetic, forurile direct răspunzătoare de această problemă trebuie să aibă în vedere soluționarea urgentă a înzestrării cu cadre de specialitate a unităților muzeale recent înființate.

PE MARGINEA EXPOZIȚIEI INDUSTRIEI POLIGRAFICE

GEORGE MUNTEAN

Expoziția organizată la sfîrșitul anului trecut de către Direcția industriei poligrafice din Ministerul Învățămîntului și Culturii a făcut posibilă o trecere în revistă a realelor succese obținute în domeniul industriei poligrafice, a unor rămineri în urmă, evidențiind totodată posibilitățile largi pe care le au artiștii de a colabora în acest domeniu, căile ce li se deschid și mai ales necesitatea solicitării lor de către organele de resort. O conlucrare între artiști și tipografi, tehnicieni și beneficiarii produselor executate ar fi salutară și cu bune urmări în ce privește calitatea lucrărilor. După cum se știe și se sublinia și în prospectele diferitelor întreprinderi poligrafice participante la expoziție, avem mașini moderne în acest sector, iar statul nostru face eforturi continue pentru utilizarea tipografiilor, laboratoarelor și tuturor secțiilor industriei poligrafice cu cele mai noi și mai complexe mașini. E nevoie însă ca acestea să fie bine cunoscute și de către artiști, pentru ca produsele finite să corespundă cerințelor epocii noastre, « să dea o mare satisfacție oamenilor muncii care le-au produs sau le folosesc, iar buna calitate a produselor — marca fabricii — să devină un titlu de onoare pentru colectivele tuturor întreprinderilor », cum arăta Raportul la cel de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Român.

Expoziția a demonstrat că în această direcție s-au înregistrat deja progrese însemnate, că există toate condițiile pentru lucrări de mare finețe, datorită calificării muncitorilor, creșterii grijii pentru realizarea de obiecte și produse frumoase și, bineînțeles, îmbunătățirii procesului tehnologic, metodelor noi de lucru, evidențiindu-se faptul că, atunci cînd există interes pentru calitatea produselor, aceasta poate fi realizată. Varietatea sortimentelor, calitatea lor a sporit necontenit mai ales la tipărițiurile în culori sau la cele pe hîrtie de calitate superioară, putîndu-se, astăzi, face față celor mai pretențioase cereri, încît putem acum să fim deopotrivă de exigenți, atât în ce privește conținutul unor lucrări, cît și execuția artistică poligrafică.

Faptul că se fac reproducări reușite cu patru și șase culori, că se poate imita ușor țesătura pînzei, că prin retușul fotomecanic se obțin rezultate admirabile, este, alături de cel al legării cărților cu fire de relon, al lăcuirii produselor și al copertelor din material plastic, un rezultat de cel mai bun augur. Introducerea clișoagrafelor, care execută autotipii pe bază electronică, urmărirea exactității reproducerilor cu mijloace optice tot mai perfecționate, inovațiile continui, experiența unor tehnicieni bine calificați, sînt cîteva din jaloanele ce garantează succesele industriei noastre poligrafice și despre care vorbesc produsele ei, de la etichetă la afiș, de la cartea de știință la albume, reproducări de artă, cărți poștale ilustrate sau prospecte industriale.

Se observă, așa dar, un efort tot mai accentuat spre modern, spre frumos, spre bun gust, care să ducă la produse ce trebuie să țină pasul cu noile construcții, cu mobila modernă, cu cerințele contemporaneității noastre socialiste, toate convergînd către creșterea unui om armonios, cu un orizont cultural tot mai larg. Nu poți trece indiferent pe lângă cărți ca acelea ale Editurii politice, ce rețin atenția prin sobrietate, pe lângă unele reproduceri de artă deosebit de promițătoare, pe lângă prospectele industriilor, pe lângă unele ilustrate plăcute, vii, variate, ori pe lângă multe din cărțile tehnice și științifice zvelte și elegante. Albumele sînt mai bine prezentate, dar nu toate sînt expresive, iar în unele cazuri sobrietatea a trecut în cenușiu. În ce privește cărțile literare, deși progresele sînt și aici palpabile, se mai văd volume (mai ales cele pentru copii) ce umbresc frumusețea unor texte ca « Față-n față cu America », « Șun » de G. Călinescu (legat în piele), « Mărturisiri » de M. Sadoveanu (broșat, nu și legat), noua colecție « Luceafărul », ori o seamă din cărțile în limba maghiară. Sînt însă sectoare și produse ale industriei poligrafice (cum ar fi plicurile, dezolante, produse de Întreprinderea poligrafică Nr. 5, ambalajele pentru jucării, în culori cețoase, cu figuri idilice, ori monotonale mici felicitări cu « La mulți ani » etc.), unde trebuie făcute eforturi serioase pentru a se ajunge la un ritm cît mai unitar și mereu ascendent.

Se tipăresc anual circa 600 de tone de hîrtie pentru ambalaje și, evident, cifra e în creștere. Ni se va răspunde că toate acestea sînt « efemeridele » poligrafiei. Da, dar ele ne înconjoară zilnic și pot contribui la optimismul sau plictiseala noastră, după cum sînt vii, vibrante ori cenușii. O intervenție, implicînd toată răspunderea din partea celor mai reprezentativi artiști, ar face ca acest domeniu să cîștige în expresivitate specifică, în varietate de tipuri și calitate, în realizarea artistică. O sugestie cromatică sau compozițională, o notă anume a graficii de ambalaj ar trebui să-i marcheze pe glob proveniența, după cum cartea poștală, anvelopa cutiei de conserve, carnetul de buzunar, ediția bibliofilă, toate trebuie să concureze la crearea policromiei ambianței noastre, să semnifice, fiecare în parte, un moment de educație estetică, ori cel puțin de interes, mai mult decît cel strict utilitar.

Unele rezultate ale noastre de nivel mondial, în acest domeniu, posibilitățile ce au apărut în ultima vreme, sînt garanții că putem face un salt serios în toate sectoarele poligrafiei. Prin colaborare cu arta și artiștii cîștigul va fi dublu: va crește calitatea tuturor produselor și se va subtiliza și rafina gustul consumatorului — omul muncii din toate domeniile construcției socialiste.

ÎNSEMĂNĂRI

Trăim într-un veac în care cultura a devenit o necesitate de prim ordin, ciștigând o pondere pe care n-a avut-o nicicând în viața popoarelor.

Mă gîndeam la toate acestea, fiind martor, nu demult, la Moscova, la întreaga eferescență a vieții artistice a acestui imens oraș, la viața bogată și tumultuoasă, plină de cele mai variate manifestări cultural-artistice, la care ia parte cu entuziasm interes un public cu adevărat nou, extrem de avizat, pretențios și selectiv.

Despre oamenii care alcătuiesc acest public am auzit și citit multe, dar am avut bucuria să-i cunosc mai îndeaproape, abia la începutul anului acesta. Și, bucuria mea a fost cu atât mai mare cu cît le-am făcut cunoștința în împrejurări prilejuite de două manifestări de artă plastică românească organizate în capitala sovietică.

Expoziția « Prin Uniunea Sovietică », cuprinzînd lucrări de grafică semnate de Gh. Șaru și M. Gion (deschisă în august 1960 la Sala « Magheru » din București, sub titlul « Impresii de călătorie din U.R.S.S. ») — organizată cu ocazia sărbătoririi zilei de 30 Decembrie la Casa Prieteniei Popoarelor din Moscova, sub auspiciile Asociației de prietenie sovieto-romine,

am vizitat-o la cîteva zile după vernisaj. În fața desenului lui Gion « Pianistul Richter » se aflau cîțiva tineri între 16—18 ani, elevi în vacanță, care — se observa bine — discutau în contradictoriu. Unul dintre ei obiecta desenului că vrînd să scoată în relief, cu pregnanță, sobrietatea atitudinii lui S. Richter în fața pianului, artistul nostru l-ar fi văduvit pe marele pianist de celelalte coordonate specifice caracterului său, unilateralizîndu-l în mod exagerat. Un altul aprecia favorabil portretul, socotindu-l un adevărat « moment plastic Richter », dar nici el nu era de acord cu supra-dimensionarea pronunțată a mîinilor pianistului. Nu voi reda în întregime această discuție și nici altele stîrnite, mai ales, de portretistica celor doi artiști romîni, Mihail Gion și Gheorghe Șaru, dar voi sublinia că tot ce am auzit atunci și mai tîrziu, în alte împrejurări, oglindea un interes și competență greu de bănuț la niște oameni atît de tineri față de problemele creației plastice. Am putut descifra în plus și o anume siguranță, departe de orice ostentație juvenilă, calmă și ponderată în toate aprecierile pe care le-am ascultat.

★

În primele zile ale acestui an au început lucrările de montare ale expoziției noastre de sculptură contemporană și de desene ale sculptorilor, în două din cele nouă săli ale Muzeului « Pușkin » din Moscova, săli care adăpostiseră pînă atunci exponatele marii expoziții de artă mexicană, și care urmau să ia

drumul Leningradului, după ce, la Moscova, s-au bucurat de un binemeritat succes, numărul vizitatorilor atîngînd cifre de ordinul sutelor de mii. Și nici nu-i de mirare: organizată pe 15 secțiuni, și, totuși, în ansamblu perfect omogenă prin caracter, această expoziție a prezentat arta mexicană din cele mai vechi timpuri și pînă în zilele noastre. Cu această expoziție, impresionantă ca dimensiuni și ca valoare, Muzeul de artă universală « Pușkin » din Moscova încheia bilanțul manifestărilor sale expoziționale de artă străină pe anul 1960, pe care îl începuse cu 12 luni în urmă cu o valoroasă expoziție de artă plastică franceză, după care în continuare, a urmat o expoziție reprezentativă de artă plastică modernă și contemporană din Marea Britanie, precum și alte expoziții, printre care și aceea cunoscută la noi, a norvegianului Ed. Munch.

În această ambianță, s-a deschis la Moscova prima expoziție de artă plastică străină, din anul 1961: sculptura contemporană românească. În același timp, alături de ea, în sala vecină se monta o excelentă expoziție de artă aplicată (inclusiv afișe) din Finlanda, care urma să-și aibă vernisajul la cîteva zile după deschiderea expoziției românești.

Iubitorii de frumos moscoviți privind ultimele creații ale lui Jalea, Medrea, Baraschi, Irimescu, Vida Geza, Vlad, Corcescu, încrîncău cu satisfacție pe răbojul prieteniei între popoare încă un semn. Unul mai adînc, ca pentru arta nouă a unui popor frate.

Viorel Oprea

PROGRESSELE ARTEI FIGURATIVE

— SALONUL DE TOAMNĂ 1960 DE LA PARIS —

Deschiderea Salonului de toamnă care a avut loc la Paris, spre sfîrșitul anului trecut, a suscitat un viu interes în cercurile cele mai largi ale opiniei publice franceze.

Revistele « France Nouvelle » și « Lettres Françaises » au publicat ample comentarii consacrate acestei tradiționale expoziții. Articolele evocă istoricul Salonului de toamnă și prestigiul său în viața artistică franceză.

Întemeiat în anul 1903 de către arhitectul Fr. Jourdain, ca reacțiune împotriva Salonului Oficial, citadelă ermetic închisă oricăror noi forme de expresie, Salonul de toamnă a constituit la înființare un punct de raliere a talentelor, o confruntare a diverselor tendințe artistice, a metodelor tradiționale și a formelor noi, constituind o punte de legătură între vechile și noile generații.

Printre președinții succesivi ai acestui Salon au figurat personalități ca: Rodin, Carrière, Renoir, Maillol, iar în comitetul actual de conducere activează: Villon, Gimond, Gromaire, Goerg, Desnoyer etc.

Numeroși reprezentanți ai artei franceze contemporane își dădoresc notorietatea acestui salon, ca de pildă Matisse, Braque, Picasso, Bonnard, Marquet, Rouault, Utrillo, Valtat etc.

În ultimii ani, strălucirea Salonului de toamnă a fost deseori întunecată de concepții sectare, retrograde, și această instituție nu și-a îndeplinit întotdeauna rolul de a promova o artă sănătoasă, de a revela noi talente.

În anul 1960 organizatorii Salonului de toamnă au desfășurat o activitate febrilă, străduindu-se să deschidă mai larg porțile expoziției, acceptînd și opere ale artiștilor nesocietari ca și lucrări ale elementelor tinere. Această inițiativă a marcat un element dinamic în cadrul organizării, a adus un suflu nou, combativ, datorită căruia artiști consacrați, care încetaseră de a mai expune în ultimii ani în cadrul Salonului, s-au reîntors, prezentînd noi lucrări.

Salonul de toamnă din 1960 a reprezentat deci un eveniment îmbucurător în viața artistică pariziană. Iată ce spune Marie Perrot, într-un articol publicat în « France Nouvelle »:

« Salonul de toamnă din acest an este un salon bun, unul dintre cele mai bune de la cel de al doilea război mondial încoace, reprezentînd toate tendințele, inclusiv arta abstractă care ocupă locul ce i se cuvine, adică un loc restrîns.

În acest ansamblu vast, cuprinzînd peste 1500 de lucrări și o sală rezervată artiștilor tineri, strălucește, prin culoare și vigoare, retrospectiva DESNOYER, cu cele 60 de pînze ogîndind munca de 40 de ani a artistului, rod bogat al unei opere pozitive și sănătoase, o pagină de prestigiu a artei contemporane. Chiar dacă nu este pe placul d-lui Malraux, pictura de seamă rămîne figurativă.

Acest lucru se poate constata în sala tinerilor, ca și în celelalte săli ale Salonului în care, printre opere de un interes inegal, sînt foarte

numeroase pînze grăitoare despre o artă la îndemîna omului, care se adresează omului, vorbindu-i despre viața sa, despre bucuriile sale, despre munca și frămîntările sale.

Acest lucru este manifest mai cu seamă în sala Lorjou.

În mijlocul sălii este expusă o lucrare închinată celei mai acute teme ce frămîntă opinia publică franceză — drama algeriană, evocată în forme și culori strălucitoare, caracteristice pictorului.

În aceeași sală, o seamă de alți artiști, grupați în jurul lui Lorjou, expun lucrări care vădesc preocupări identice, axîndu-și creațiile pe problemele arzătoare ale actualității, ca de pildă aspecte variate ale Africii Negre. Impresionează lucrările lui Mottet: « Negresa cu păpușa »; apoi « Războaiele fără nume »; « Executatul » de Greco; « Congo 1960 » a tînarului Bernard Lys; « Țăranul spaniol » de Fernandez etc.

În privința selecționării lucrărilor de către juriu trebuie să facem anumite rezerve. Nu procedează el oare, citeodată, cu ușurință? Această întrebare o justifică între altele și faptul de a fi respins tabloul cunoscutului artist Boris Tazlitzky despre războiul din Algeria, o pînă profund studiată și vibrînd de generoasă emoție. Anul acesta Tazlitzky nu a avut acces decît în sălile de desen, unde este societar.

Tot despre valoarea Salonului de toamnă din anul 1960, despre aspectele sale pozitive, ca și despre perspectivele sale de viitor, criticul de artă George Besson afirmă următoarele,

într-un articol publicat în «Lettres Françaises»:

«Manifestarea din 1960 este vie și variată. Acesta este un salon bun, în cadrul căruia s-a realizat o parte a programului propus de către comisia artistică.

Salonul de toamnă cuprinde săli de pictură luminoase, un bogat sector de sculptură, cea mai însemnată expoziție de cărți rare care a fost realizată vreodată, tapiserii, toate dominate de retrospectiva lui François Desnoyer, cuprinzând marile sale compoziții ca și portrete mai puțin cunoscute.

În ziua în care numeroși societari, aleși deseori cu oarecare ușurință sau pe criterii de prietenie, vor fi constrinși să se prezinte periodic în fața unui juriu care ar trebui să fie alcătuit din personalități străine de Salon, Salonul de toamnă se va afla pe punctul de a redeveni marele centru de raliere a diverselor aspecte ale realismului, Salonul rezistenței față de inflația creației facile, nefigurative.

Salonul de toamnă, în ciuda absenței artiștilor denumiți «cei mari», vădește că arta franceză nu prezintă nici un semn de degenerescență».

Aprecieră caldă și largă de care se bucură Salonul de toamnă în mediul artistic al Franței, importanța sa pentru promovarea talentelor reale ar trebui să pună la adăpost această instituție de o seamă de greutăți materiale care-i frinează mersul înainte.

André Fougeron a consacrat acestei probleme spinoase, (în coloanele ziarului «France Nouvelle») un larg articol, relevind odată cu multiple lipsuri materiale și carența organelor de stat. El spune, printre altele:

«Gloria îndreptățită și locul important pe care-l ocupă acest salon în viața artistică a Franței ar trebui să-l pună la adăpost de greutăți materiale. Dar de câțiva ani încoace greutățile materiale sporesc neîncetat și ele sînt chiar folosite pentru a crea disensiuni între artiști. Aceste greutăți financiare, care împiedică Salonul să se administreze în mod liber, au o cauză bine determinată. Este vorba de politica de război dusă de peste zece ani încoace de către guvernele franceze ce s-au succedat. Atunci cînd un guvern consacră 1/3 din bugetul național pentru cheltuieli de război, el nu poate găsi creditele culturale necesare pentru a subvenționa saloane de artă.

În ciuda afirmațiilor unor snobi și ale clientelei anumitor galerii de artă, sprijinite de grupuri bancare, saloanele sînt azi mai necesare ca oricînd. În afara unui număr restrîns de artiști cunoscuți sau posedînd un contract, toți artiștii trebuie să deburseze în prezent o sumă de cel puțin 5.000 Fr.N. pentru a putea organiza o expoziție particulară, în cadrul unei galerii. Dar cîți artiști își pot permite acest lucru? În ce situație se află tinerii artiști, aceia încă necunoscuți de publicul larg, precum și cei care nu pictează după ultima modă?

Salonul rămîne singurul for unde, în schimbul unei taxe, artistul își poate expune liber operele sale, iar publicul poate să învețe că arta contemporană este caracterizată de o mare diversitate de genuri, de expresie și de sentimente.

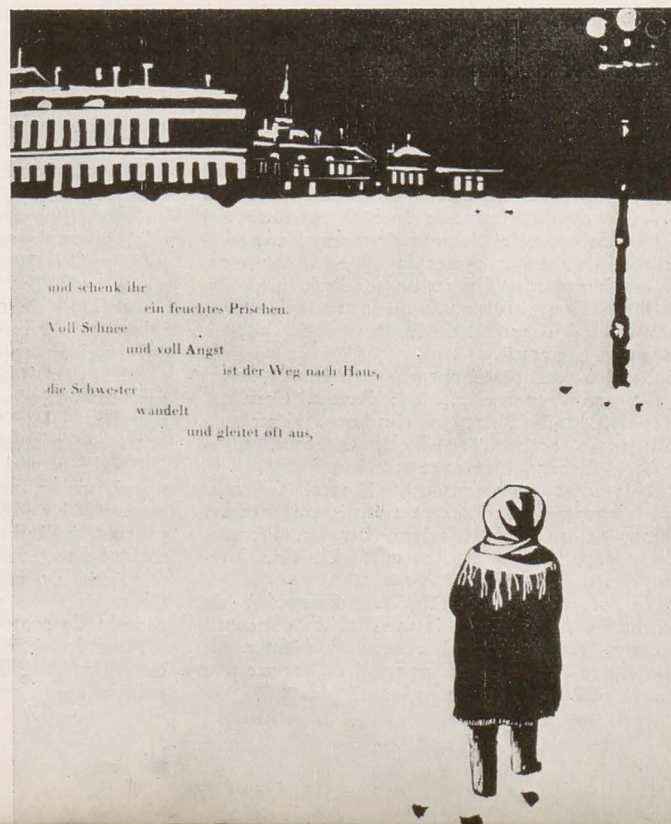
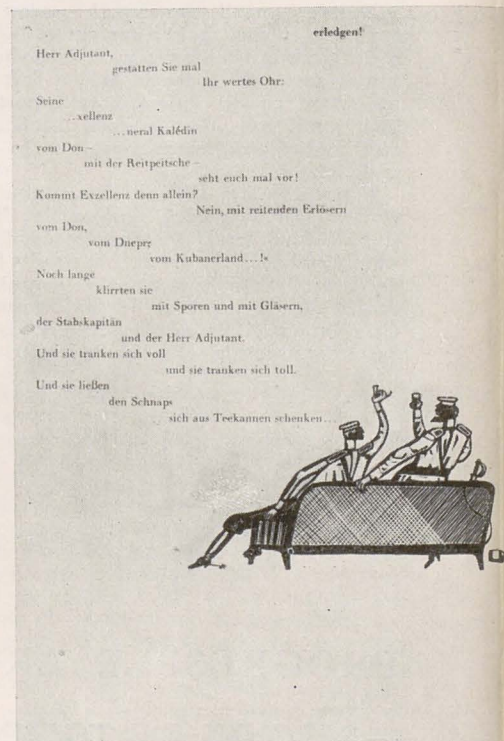
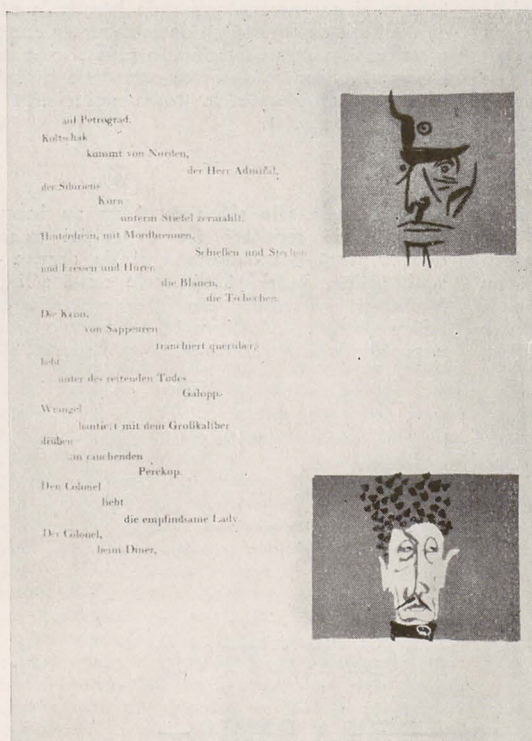
Pînă acum, fiecare artist care expunea în cadrul Salonului de toamnă putea prezenta 2 lucrări. Anul acesta sculptorilor și pictorilor le-a fost acceptată cîte o singură lucrare, din lipsă de spațiu.

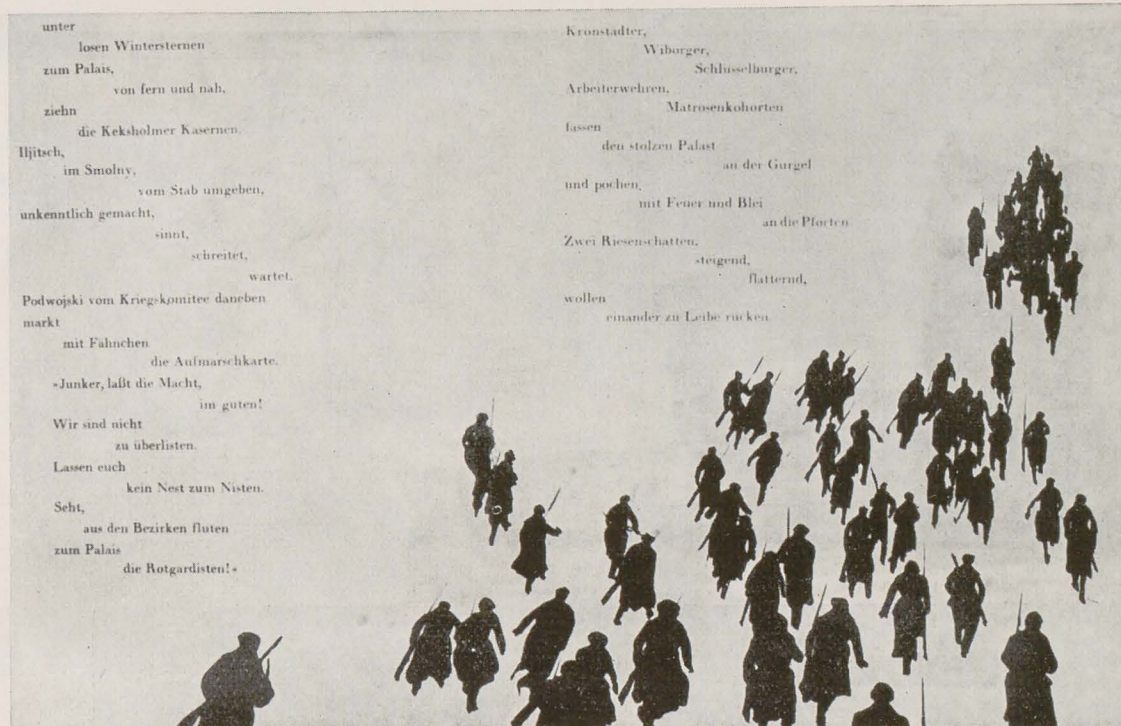
Gloria Salonului de toamnă va crește, dacă toate tendințele artei contemporane se vor putea confrunta în mod liber. Dacă toți artiștii ar dispune de spațiu suficient pentru a prezenta cele mai bune lucrări ale anului, dacă juriul, constînd din artiști reprezentînd toate tendințele, aleși de către societari, ar arăta solitudine pentru cei tineri, dar și respect față de aceia care au făcut cîndva gloria Salonului, atunci această instituție și-ar îndeplini misiunea sa. Lupta pentru existența saloanelor de artă constituie un aspect al bătăliei împotriva înrobirii talentelor unor țeluri mercantile».

«LUCIND CA BAIONETELE»

Un poem de Maiakovski ilustrat de Werner Klemke

GÜNTER HESS (R.D.G.)





Fiecare aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie este cinstită și sărbătorită ca zi a victoriei clasei muncitoare, în statele socialiste și de către toți oamenii care luptă pentru pace, libertate și progres. Ea este totodată un prilej de a trece

în revistă etapele drumului parcurs și de meditație asupra perspectivelor ce se deschid astăzi în fața popoarelor care pășesc spre socialism și comunism.

Marile transformări ivite ca urmare a Revoluției din Octombrie cuprind toate domeniile vieții sociale. Acest lucru se vedește, între altele, și în creațiile literare care apar cu ocazia acestor aniversări. Printre cărțile și lucrările apărute în Republica Democrată Germană cu ocazia aniversării marelui eveniment din noua istorie a lumii, se numără o operă care, prin conținutul și copleșitoarea ei formă poetică, ca și prin evocarea acestui conținut în imagini plastice vii a avut un larg răsunet chiar dincolo de granițele statului german al muncitorilor și țăranilor: poemul lui Maiakovski — «Bine» — în tălmăcirea germană a lui Hugo Huppert, pentru care Editura «Volk und Welt» a obținut colaborarea cunoscutului grafician și editor de carte Werner Klemke (născut la Berlin în 1917, începând din 1956 profesor de grafică la Institutul de Arte Plastice din Berlin). Această lucrare, prin conciziunea ei, prin osmoza dintre cuvânt și imagine, a fost unanim prețuită. Dinamica spontan mobilizatoare a versurilor lui Maiakovski, rezultat al consecvenței sale partinități, și stilul dicțiunii sale poetice au venit în ajutorul capacității de interpretare și al temperamentului artistului german. În chipul acesta, lirica lui Maiakovski și grafica lui Klemke au devenit expresia unei afinități electivă intime, vers și imagine integrându-se în una și aceeași direcție pozitivă de atac.

Maiakovski și-a șlefuit poemul său despre memorabilele zile ale lui Octombrie 1917 până la maxima perfecțiune. Ceea ce spunea el în graiul său pregnant de luptător, nu ne mișcă numai prin referirea la zilele Revoluției, ci a rămas și este de o arzătoare actualitate pentru toate popoarele ce construiesc astăzi socialismul.

Ce aduce original Klemke în ilustrațiile sale este folosirea conștientă, laolaltă, a unor forme de expresie diferite, realizând totuși o convingătoare unitate ideologică și artistică. Mesajul

limpede, partinic al imaginii artistului este strins îmbinat cu mesajul limpede, partinic al cuvintului scriitorului. Să dăm câteva exemple:

Maiakovski atacă fără putință de echivoc și fără cruțare pe reacționarii de orice nuanțe. Klemke accentuează grafic această notă virulent combativă printr-o trăsătură incisivă, dură, în același timp demascatoare. Un puternic simț satiric contribuie la stigmatizarea ofițerilor țariști demoralizați și miniștrilor contra-revoluționari tremurând înghesuși în perne moi. Ca niște năluci se strecoară în urma idolului lor fugar cadeții în uniforme roșii ai lui Vrangeli, semnificativ înfățișați printr-o mișcare descendentă. Ocupînd spațiul a două pagini, vedem, în contrast cu ceilalți, urcînd vijelios, într-un avînt irezistibil spre victorie, siluetele Gărzilor Roșii în asaltul lor asupra Palatului de iarnă. Dinamica în care este redat acest asalt — ca un crescendo ce se amplifică mereu — cuprinde totodată recunoașterea țelurilor revoluției.

Poziția ilustrațiilor în text și compoziția avîntată, valabile amîndouă pentru întreg tabloul apar cu evidență. Printr-o cutezătoare trăsătură, Klemke înlătură toate obstacolele tehnice și, acolo unde se conturează viitorul luminos și omul nou, artistul trece dincolo de cele două culori — negru și roșu — pe care le folosește atît de des. Adăugirea în galben și verde imprumutată unui chip de față valoarea simbolică a cuvintelor lui Maiakovski — «Primăvara omenirii».

Această carte poate fi cu drept considerată o colaborare postumă între Maiakovski și Werner Klemke.

Cartea constituie o izbîndă pe care o datorăm întregului colectiv ce a luat parte la realizarea ei — tinerilor muncitori de la școala de calificare profesională a întreprinderii «Heinz Kapelle» din Pössnek — celor ce, cu toate multiplele greutăți, au realizat la timp și în mod ireproșabil clișeele și tiparul. S-a obținut în felul acesta un document pilduitor al prieteniei germano-sovietice, a cărui valoare unică se va păstra mereu.

Wir hören es
freudig.
Sie drohn?
Das ist gut.
Regimenter
gehn
im Trommelgedröhn.
Die lassen
sich sehn,
ihre Haltung
ist schön.
Hoch der Kopf,
stark der Fuß.
Aus dem Blick
springt ein Gruß.
Andre fahren
auf Geschützen,
rote Sterne
an den Mützen.



Kuřata

Honzík se ptá strejce,
zač mu prodá vejce.
Zač to vejce pěkné?
Až co kohout řekne.
Kykyry, za čtyry,
kykyry, za čtyry.
A zač tohle pěkné?
Až co slípka řekne.
Kokodák, také tak,
kokodák, také tak.
Honzík nese vejce
od milého strejce.
A než došel za vrata,
měl v čepici kuřata.
Pípi, pípi, plp,
venku je nám líp.



Ilustrație la poezia „Puii”

CALEIDOSCOP

ILUSTRAȚIILE LUI JIRI TRNKA — la volumul de versuri și basme al lui František Hrubin, Praga 1960

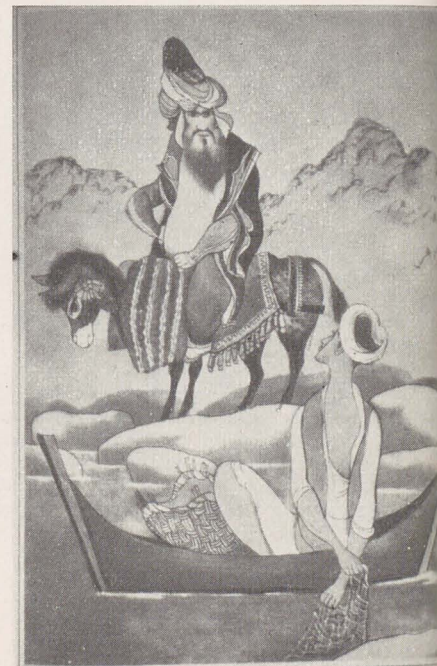
Jiri Trnka nu este un nume necunoscut publicului românesc. Cine își amintește de acele capodopere ale filmului de păpuși care au rulat în ultimii ani la noi, « Cîntecul preeriei », « Povestea viteazului Bajaja », « Împăratul și privighetoarea », « Vechi legende ceh » (ultimele două numai în cluburi), știe că autorul lor este Jiri Trnka, unul din cei mai mari creatori mondiali din domeniul filmelor cu figuri animate. Ceea ce, la noi, se știe poate mai puțin, e faptul că pe lângă activitatea sa de cineast, Trnka a desfășurat și desfășoară o prodigioasă activitate de ilustrator de cărți de copii. Artist plastic la baza formației lui profesionale — dese-



Ilustrație la basmul „Peripețiile lui Sindbad marinarul”



Ilustrație frontispiciu la „O mie și una de nopți”



Ilustrație la basmul „Geaudar și frații săi”

Ilustrație la „Povestea Floricai”



nator, pictor și scenograf — ca ilustrator de cărți, Trnka s-a impus încă de la începutul carierei sale printr-un stil original, care poartă pecetea specificului ceh.

Ilustrațiile volumului de care ne ocupăm aici — și care, parțial, au mai apărut în cuprinsul unor mici plachete de versuri pentru copii editate de ARTIA, Trnka nefiind de altfel la prima sa colaborare cu František Hrubin (vezi printre altele « Pădurea vrăjită » și « Spune-mi o poveste cu zine ») — vădesc caracteristicile unei pronunțate diversități de viziune. Autorul lor a înțeles să-și modifice stilul și maniera de exprimare, mai ales atunci când textul însuși i-a sugerat o adaptare la specificul și culoarea locală a povestirii. Așa de pildă — ca să nu ne mărginim decît la un singur exemplu — imaginile care însoțesc unele basme desprinse din faimosul ciclu al celor « 1001 de nopți » sînt create într-un stil vizibil înrudit cu cel al miniaturilor persane, fără însă ca prin aceasta aportul personalității lui Trnka să se estompeze.

Ceea ce mi se pare a fi unul din elementele distincte ale viziunii marelui artist cehoslovac este robustețea imaginii, vitalitatea ei cu totul particulară, aș spune « rustică », pe care i-o conferă, pe de-o parte, o anumită preferință de colorit, cu dominante tari, iar pe de alta, o vădit urmărită plenitudine a formelor. Imaginea e savuroasă, plină de sevă, savoare care amintește oarecum de cea a folclorului ceh și slovac. În unele ilustrații (și nu ne referim numai la cele cu caracter oriental) recunoaștem implicit pe autorul filmelor de desen animat; e o viziune predominant grafică — deși nu lipsită de unele accente picturale — în care linia dezvoltă încântătoare arabescuri, de un farmec și umor cu totul aparte. Amintesc că o altă particularitate a ilustrațiilor lui Trnka o constituie tocmai umorul lor, umor cu multiple nuanțe, uneori de gingășie și candoare, alteori de fină ironie, un umor mai totdeauna discret, susținut din cînd în cînd de elemente grotești.

GÉRICAUT INEDIT

Cu prilejul apariției romanului lui Aragon «Săptămîna Patimilor», figura pictorului francez Théodore Géricault, unul din personajele principale ale cărții, a trezit un viu interes în cercuri largi internaționale.

Antonio Berni, cunoscut pictor argentinian, a publicat în revista «Lettres Françaises» un articol despre legătura dintre arta lui Géricault și lupta pentru independența Americii Latine, subliniind importanța a 4 litografii ale lui Géricault care oglindesc aspecte ale războiului pentru independența Argentinei.

Ca pictor care consemna evenimente ale vremii sale, Géricault a urmărit cu un deosebit interes lupta patrioților argentinieni în vederea scuturării jugului monarhiei spaniole.

Foarte apropiat de masele populare, ale căror năzuințe le înțelegea și le aproba, el a ilustrat aspecte ale luptei poporului argentinian, ceea ce a constituit o adeziune la cauza libertății care agita puternic tineretul romantic și revoluționar de la începutul secolului al XIX-lea.

Géricault a întreținut de bună seamă relații de prietenie cu patrioții argentinieni.

Un anunț publicat în «Gazeta din Buenos Aires» la 21 iunie 1820 informează că la Merceria Pablo Ortiz din strada Cabildo au fost depuse spre vânzare desene provenind din Franța, înfățișînd aspecte ale bătăliilor de la Chacabuco și Maipu, bătălii hotărîtoare pentru soarta Argentinei, ca și figurile generalilor argentinieni San Martin și Belgrano, care au dus trupele la victorie.

Anunțul respectiv nu menționa numele pictorului. Acest amănunt nu avea mare importanță pentru negustorul respectiv și nici pentru publicul din Buenos-Aires care abia se eliberase de lunga apăsare colonială.

Din cele 4 litografii, ale căror reproduceri însoțesc articolul lui Berni, numai una (reprezentînd bătălia de la Maipu) poartă semnătura lui Géricault, dar ținînd seama de stilul, caligrafia, compoziția, dimensiunile și originea comună a lucrărilor, nu există nici o îndoială că cele 4 litografii aparțin aceluiași artist.

Potrivit precizării făcute de acad. prof. G. Oprescu, portretul Contelui Palatiano de Eugène Delacroix, reproduc în cuprinsul articolului «Delacroix» (revista «Arta Plastică», Nr. 6/1960, pag. 30) este al unui boier Bălăceanu, care se găsea la Paris în acea vreme și care era prieten cu Delacroix. La Muzeul de Artă din Praga există o schiță efectuată de Delacroix în vederea acestui portret.

Ilustrație frontispiciu la poezia „Povestea Floricăi”



Ca oricare din creațiile lui Trnka, ilustrațiile sale pun în valoare în primul rînd un sensibil poet și m-aș încumeta să afirm că îndeosebi un poet al pădurii, al faunei și vegetației. Adesea decorul silvic e pentru Trnka un prilej de evocare a misterelor naturii și dacă uneori feericul își are aici partea sa de contribuție (cine a văzut, recent, filmul «Visul unei nopți de vară» sau mai de mult «Vechi legende cehe», va înțelege deplin ce rol poate juca feericul în viziunea decorativă a lui Trnka), nu e mai puțin adevărat că elementul «expresivitate» e cel care dă cu preponderență tonul unor astfel de imagini, ferindu-le în același timp de riscul unei edulcorări. Profundă în sentiment, viziunea artistului nu e niciodată sentimentală.

Nu este posibil să definești atît de variatele și subtile calități ale artei lui Trnka în cîteva rînduri și mai cu seamă în funcție de un singur volum ilustrat. Am socotit totuși binevenită informarea cititorilor asupra acestui aspect cu deosebire interesant din opera unuia dintre cei mai reprezentativi creatori din Cehoslovacia Socialistă și prietenă.

Radu Bogdan

Ilustrație la poezia „Povestea sfeclei celei mari”

Ilustrație la poezia „Vara”

POHÁDKA O VELIKÉ ŘEPĚ



„Už je, vráno,
dooráno,
ráno budu sítí.
Hádej co, ty krákoravá,
to, co lidi sytí,
to, co lidem zdraví dává.”

„Vím co, dědku, krák a krák!”

„Kdepak, vráno, kdepak mák!”

Dědek v dřepu
sází řepu:

„Deště z mraku, pomozte,
ať mi řepa vyroste!”

Krápy kráp, krápy kráp,
mokrá voda z mraku krápe,
dědek řáp, řápy řáp,
veselé tu v blátě řápe.



KOPRETINY

Kopretiny, kopretina,
všechy stejné, každá jiná.

Pouhá vřtík, v bouři tráva
pod vřtíčkem polehává.

Kopretiny, však se smejí,
tančí s ním a dovádějí.

Sakotí neodletí jízou,
k jízou blízko kopretinám.

Léto

Nesem jahod plné hrnky,
vyplašili jsme dvě srnky
a jednoho jelena,
třásla se mu kolena.

