

1

ANUL X. 1963



ARTA  
plastică



# ARTA

## plastică

REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL  
DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ  
ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

*Colegiul redacțional:* Corneliu Baba, Brăduț  
Covaliu, Mihael Danu, Mircea Deac, Ion  
Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim  
(redactor șef), Paul Petrescu, Eugen Popa,  
Mircea Popescu.

Fotografii: FLORIN DRAGU

Prezentare grafică: ION BAROI

PROBLEME ALE ARTEI MONUMENTALE ● Un interesant și util schimb de opinii ● Jules Perahim: La începutul unei noi etape ● Ion Bițan: Însemnări pentru o viitoare discuție .....	5-12
GRAFICA — 1962 ● Corina Beiu-Anghelută: Gravură, Grafică de șevalet, Ilustrație de carte ● Marcel Chirnoagă: Afișul ● Rik Auerbach: Caricatura. ....	13-20
MOMENTE DIN PLASTICA SECOLULUI XX ● Paul Gherasim: Alexandru Phoebus .....	21
ARTIȘTI DE PESTE HOTARE ● Gh. Szekely: Umanism și poezie în creația lui Hans Erni .....	25
ATELIER ● Ileana Bratu: Gheorghe Iacob ● Olga Bușneag: Ion Gheorghiu .....	29-31
PREMIILE DE STAT ● C. Baba: D. Ghiață ● S. Chintilă: H. H. Catargi ● M. Ilieșu: P. Erdős .....	32
MUZEE ● I. Frunzetti: Sînt «Anotimpurile» de Peeter II Brueghel? (Muzeul de artă al R.P.R.). ....	34
SIMEZE ● Vasile Florea: B'Arg ● Gh. Cosma: Ion Doru ● Paul Petrescu: Lupta pentru frumos și bunurile de larg consum ● Jack Brutaru: Zlatiu Boiadjiev, Bencio Obreșcov, Gheorghii Baev (R. P. Bulgaria) ● A. Stratigopoulos: Arta plastică contemporană din Grecia ● Corina Nicolescu: Grafica sîrbă din secolele XVI—XVIII .....	38-43
MERIDIANE ● I. Fr.: «Inovații» în sculptură! ● Siqueiros: Scrisoare deschisă adresată criticilor de artă reuniți la Mexico ● R. Șorban: 100 de ani de la nașterea pictorului maghiar Károly Ferenczy .....	44-48
REVISTE DE PESTE HOTARE ● C. Mamali: «Izkustvo» (R. P. Bulgaria) .....	49
RECENZII ● Dinu G. Giurescu: Petru Comarnescu — «Îndreptar artistic al monumentelor istorice din nordul Moldovei» .....	50
NOTE ● P. Oprea: Inițiative ● I. Baroi: Afișajul ....	51
PUNCTE DE VEDERE ● Anca Arghir: Dialog pe marginea Bienalei artiștilor amatori .....	52
Dan Grigorescu: Schimburi culturale — 1962 .....	53

Redacția revistei: București, Constantin Mille 5,7,9  
telefon: 13.75.61

Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea  
Șerban Vodă 133—135 București

Abonamente: Lei 72 pe 6 luni  
Lei 144 pe 12 luni

cuprinsul

1

*Sculpturi copertă:*  
Jana Ghertler;  
Ion Irimescu;  
Ion Vlad;  
Zoe Băicoianu;  
Gh. Apostu





« Arta Plastică » se înfățișează astăzi cititorilor săi la începutul unei noi etape. Integrată procesului de dezvoltare a artei plastice românești, revista apărută acum zece ani, a parcurs un drum ce consemnează strădania de a oglindi în paginile sale problematica vie a unei arte noi, pătrunsă de înaltele idei ale epocii noastre socialiste, artă ce constituie mărturia participării pasionate și entuziaste a creatorilor la procesul de construire a unei noi societăți.

Amploarea pe care a luat-o plastica românească contemporană conturează astăzi o artă în plină afirmare a esenței sale ideologice și creatoare, al cărei mesaj răspunde cu tot mai multă pregnanță cerințelor spirituale ale poporului nostru.

Opere din ce în ce mai semnificative din domeniul artei monumentale, al picturii, sculpturii și graficii, al scenografiei și artelor decorative și aplicate anunță bogatele perspective ale mișcării noastre plastice.

Plastica românească pășește cu vigoare în frontul artei socialiste, cu o pondere mereu crescîndă pe plan internațional, promovînd neîncetat esența sa revoluționară combătînd consecvent ideologia antipopulară, decadentă, a artei burgheze.

Reliefarea spiritului partinic, dezvăluirea, în spiritul esteticii marxist-leniniste, a trăsăturilor caracteristice ce definesc aspectele avansate ale fenomenului artistic contemporan, analiza procesului de pătrundere a creatorilor în miezul actualității socialiste, a procesului de reflectare a problemelor majore, semnificative, din ansamblul înfăptuirilor oamenilor muncii din țara noastră, educația estetică a maselor, în multiplele sale aspecte, — constituie cele mai de seamă probleme ale dezvoltării plasticii noastre realist-socialiste. Dezbateră și formularea tot mai clară a acestor probleme, stimularea spiritului de inițiativă și a îndrăzelii creatoare pentru o artă pătrunsă de un înalt conținut de idei, de un mesaj convingător — necesită amplificarea unui viu și intens schimb de opinii, care să antreneze un cît mai larg număr de artiști, critici și iubitori de artă.

Acestui țel, revista « Arta Plastică », continuîndu-și îndeplinirea obiectivelor sale, înțelege să-și consacre activitatea.

Mărețele înfăptuiri ale poporului nostru, condus spre desăvîrșirea construcției socialiste de către partidul clasei muncitoare, înalță astăzi spre culmi tot mai avîntate gîndirea inspirată a creatorilor, constituind temelia trainică a artei noastre prezente și viitoare, arta comunistă.

Este arta căreia îi este dedicată întreaga noastră muncă.



În ultimele luni ale anului trecut, în paginile ziarului «Scinteia», s-a desfășurat o discuție despre problemele artei monumentale la care au participat artiști plastici, arhitecți și critici de artă. Participanții la discuție au îmbrățișat cu entuziasm inițiativa redacției ziarului «Scinteia» de a organiza această dezbatere publică de cea mai mare actualitate atât pentru creația arhitecților cit, mai ales, pentru cea a artiștilor plastici. De aici, caracterul viu, antrenant, polemic, al fiecărei intervenții. Pentru dezvoltarea în viitor a artei noastre monumentale, această discuție în ansamblul ei, ca și punctele de vedere exprimate de fiecare participant la dezbateri, vor avea, desigur, un rol dinamizant, pozitiv.

Pentru a sublinia actualitatea acestei dezbateri republicăm unele fragmente din materialele apărute în ziarul «Scinteia».

GH. SPIRIDON, «Cules de fructe» — mozaic, piatră naturală (Restaurant «Albatros» — Mamaia)

# PROBLEME ALE ARTEI MONUMENTALE

UN INTERESANT ȘI UTIL SCHIMB DE OPINII

MIRCEA POPESCU

«Multă vreme discutarea și chiar avizarea proiectelor de artă monumentală se făceau fără ca toți membrii comisiilor, alcătuite din artiști și arhitecți competenți, să cunoască „de visu” locul, spațiul cărora aceste lucrări le erau destinate. O asemenea discuție era, în chip evident, ruptă de problemele majore ale artei monumentale ca atare. Așa se explică de ce uneori chiar panourile din cuprinsul acelorași săli — ne gândim la sălile de festivități ale unor case de cultură ale tineretului din București — diferă stilistic între ele și totodată nu izbutesc să se integreze organic în spațiul arhitectonic preexistent, nu se armonizează deplin cu elementele lui. Un proiect de monument conceput de sculptorul Ion Vlad și modificat în repetate rânduri de autor — la cererile uneori discutabile ale beneficiarilor — a ajuns să nu se potrivească, după ce fusese dăltuit în marmură, cu soclul pe care arhitectul îl construise după prima versiune a proiectului, fără să se mai preocupe de modificările ulterioare aduse statuii.

Nu în felul acesta poate fi realizată sinteza, omogenitatea organică a decorației monumentale cu arhitectura și spațiul înconjurător, ci prin colaborarea de la început și pe tot parcursul a artiștilor plastici cu arhitecții care proiectează marile ansambluri urbanistice, noile orașe, care restructurează și organizează aspectul piețelor publice și al marilor artere de circulație, al parcurilor și al locurilor de recreație.»

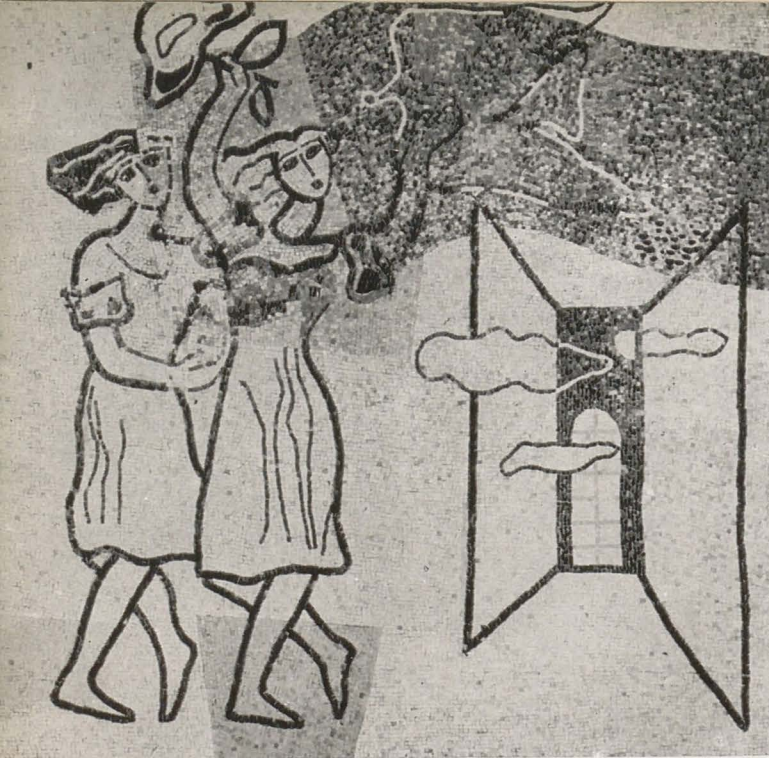
LELIA ZUAF

«Sînt ani de cînd a fost sesizată necesitatea unei strînse colaborări între arhitecți și artiștii plastici. Cu atît mai ascuțit se pune această problemă astăzi, cînd activitatea de construcție și de sistematizare a orașelor cunoaște o amploare atît de mare. Fără îndoială că în principiu, arhitecții recunosc însemnătatea artei monumentale în arhitectura epocii noastre, sînt de acord că opera de artă trebuie să se integreze organic în ansamblul respectiv etc. Partea proastă este însă că în practică, acest principiu este de multe ori uitat și că arta monumentală este adesea desconsiderată de către autorii proiectelor de arhitectură.

Poate fi citat, aici, ca exemplu, felul în care s-a realizat decorarea litoralului. Este oare normal, și este oare bine ca în cadrul vastei activități de construcție din zilele noastre, artistul plastic să fie chemat ulterior, cînd totul este gata, ca să decoreze, ici colo cite un spațiu liber, unde se „simte nevoia” unei statui, picturi murale sau relief? Așa s-a întîmplat pe litoral, unde artiștii au fost chemați să realizeze un număr de statui, fresce, mozaicuri care să se acorde cu ansamblurile ce reprezintă, cred, tot ce e mai îndrăzneț și mai frumos în construcțiile noastre noi. Părerea mea este că multe din aceste lucrări au corespuns cerințelor. Totuși, faptul că ele n-au fost prevăzute inițial în proiectele constructorilor se răsfrînge pe alocuri în mod negativ asupra decorațiilor de pe litoral.»

Arh. ANTON MOISESCU

«Constructorii se străduiesc astăzi să construiască bine, repede și la un preț de cost scăzut. Procesul de creație și execuție a unor lucrări monumentale realizate cu procedeele tradiționale este însă foarte lent și scump. Mă refer acum mai ales la construcțiile cu caracter de masă — clădiri industriale, comerciale, de locuit etc., la care întîrzierile și creșterea masivă a costului de deviz sînt greu de admis. De ce artiștii plastici nu încearcă să se apropie și de unele tehnici care ar face posibilă realizarea operelor lor poate chiar o dată cu terminarea lucrărilor de construcție? Asemenea căutări se fac din ce în ce mai mult în numeroase țări și dau rezultate economice și de rapiditate în execuție mai mult decît satisfăcătoare. Elemente sculpturale și decorative realizate prin introducerea unor tipare negative în cofrajele pereților de beton sau prin sablarea suprafețelor de beton, prin decorarea sau sculptarea figurativă chiar a pereților masivi de cărămidă; realizarea de mozaicuri, încă din fabrică, după proiectele artiștilor pe suprafețele panourilor mari de beton armat, aplicarea unor sculpturi metalice ușoare pe suprafața pereților — iată doar cîteva din aceste posibilități încă nefolosite de artiștii noștri. De asemenea, deoarece în arhitectura nouă rolul pereților de sticlă este în creștere, se pot folosi numeroase procedee de decorare a marilor suprafețe vitrate ce pot da efecte artistice nebănuite.»



2

## MAC CONSTANTINESCU

«Problemele complexe ale artei monumentale ar trebui să-și afle un loc deosebit în programele de învățămînt ale institutelor noastre de arte plastice și arhitectură. Atît ca artist, cît și ca profesor, mi-am dat seama că e necesară o revizuire și îmbogățire a conținutului unor cursuri predate în învățămîntul superior, în sensul familiarizării studenților, încă de pe băncile facultății, cu cele mai importante probleme contemporane și de viitor ale artei monumentale. La Institutele de arte plastice, facultățile de arte decorative care funcționează în prezent trebuie lărgite cu noi secții. În actuala lor organizare nu corespund decît parțial cerințelor reale ale pregătirii unor specialiști cu un bogat orizont de cunoștințe teoretice și practice, care să facă față cu succes necesităților crescînde ridicate de construcția noastră socialistă.»

## D O R I O L A Z Ă R

«Între accesibilitate și înalt nivel artistic este o deplină compatibilitate. O atestă, de altfel, numeroasele lucrări de valoare create la noi în anii socialismului, ca și unele datînd mai dinainte. Tehnica nouă, viziunea plastică nouă, originalitatea nu constituie o

pedică în calea exprimării ideilor și sentimentelor omului contemporan, ci dimpotrivă.

Publicul larg este judecătorul suprem al operelor noastre de artă. Și totuși noi am făcut prea puțin pentru a cunoaște direct, pe viu, judecata sa (cum o fac în tot mai mare măsură, de pildă, scriitorii). Ne lipsim în acest fel de un mare ajutor în munca de creație. Critica maselor este de fapt însăși critica vieții, verificarea, în ultimă instanță, a valorii operei de artă.»

## Acad. Prof. DUILIU MARCU

«Eleganța simplă a construcțiilor moderne nu exclude firește, din opera arhitectonică aportul artelor plastice, care pot asocia elemente importante în realizarea concepției monumentale. Evident că monumentalul trebuie înțeles nu ca un adaus inoportun, care să jeneze sensul utilitar al construcției; el trebuie să rezulte din însăși strictețea gîndirii arhitectonice, din proporțiile înseși, din programul arhitectonic, din acordul între forme și destinația lor. Nu tot ce are valoare decorativă ajută la promovarea monumentalului. Acest adevăr îl uită unii arhitecți, care înțeleg într-un fel exterior, superficial, exigențele artei monumentale. Apelurile la artele plastice au, desigur, un caracter complimentar și

facultativ, întrucît multe din cele mai mărețe monumente de arhitectură sînt cu totul lipsite de aceste detalii plastice. Atunci cînd ele apar prin voința arhitectului, ele vor trebui să conlucreze plastic, să dezvolte ideea artistică a monumentului.

Sculptura de pildă într-o operă arhitectonică monumentală trebuie să crească în mod firesc, în ansamblul organic al formelor arhitectonice, să nu tulbure expresivitatea și unitatea lor, să se acorde cu ele prin ritm și prin materialul din care e executată; să fie lesne accesibilă vederii omului, fiind înainte de toate ea însăși o operă de sculptură monumentală.»

## B O R I S C A R A G E A

«Problema sintezei între arhitectură și diversele genuri ale artelor plastice, sculptură, pictură, artă decorativă, ne preocupă pe drept cuvînt. Dar tot atît de important, ba chiar și mai important este să milităm pentru o artă monumentală cu un conținut bogat de idei. Arhitectura noastră nu are nevoie numai de simple pete colorate, sau de „abstracțiuni plastice“ — cum susțin cîteodată unii artiști sau arhitecți. Desigur că nu sîntem nici pentru un stil pompos, ci pentru o frumusețe adevărată, pentru un conținut uman. Este necesar să milităm împotriva



1. ION BIȚAN, «Artele» — mozaic ceramică (Hotel «Central» — Mamaia)
2. GH. POPESCU. «Medicina» — mozaic ceramică (Hotel «Tomis» — Mamaia)
3. ION JALEA, «Arcașul» — piatră (Constanța)



3

convenționalismului și schematismului formelor, să lămurim principiile a ceea ce se numește „stil decorativ”, să combatem stilul „festiv”, schematic. Și să promovăm lucrările în care artiștii văd viața în ceea ce are ea esențial, în care apare armoniosul, forța plastică de sintetizare.

Experiența de pînă acum a evidențiat și necesitatea unei mai bune organizări a concursurilor de artă monumentală — în ce privește fixarea temelor, sistemul de selecționare și de acordare a comenzilor.»

## Arh. MARCEL LOCAR

«În ce privește operele de artă monumentală integrate în ansamblul arhitectural, aș vrea să arăt că în activitatea noastră au fost cazuri cînd artiștii plastici n-au participat la proiectarea unor ansambluri despre care se știa în mod ferm că vor fi completate cu asemenea lucrări. Mi se pare edificator exemplul unui concurs făcut de Comitetul de stat pentru cultură și artă, pentru opere plastice destinate litoralului. În loc ca tema concursului să privească litoralul sau localitățile de pe litoral în ansamblu, să presupună studierea modului în care — în suita aceasta de clădiri — se pot integra niște opere semnificative de artă monumentală, organizatorii au dat

pur și simplu o temă intitulată cam așa: „Ce cred artiștii plastici că s-ar putea plasa pe litoral”. Rezultatul? Pe lîngă lucrări izbutite, adecvate cadrului, multe piese lipsite de interes. E o metodă complet ineficientă. Consider că dotarea litoralului cu monumente de artă plastică trebuie gîndită împreună cu arhitectii, într-o colaborare strînsă, plasticianul gîndind opera sa nu izolat, ci într-un complex arhitectural-artistic.»

## V I D A G E Z A

«Mulți artiști plastici din Baia Mare au găsit că este întru totul posibil ca în timpul documentării pe teren, pentru diferite lucrări, să se ocupe de decorarea unui cămin cultural nou. Sursele de inspirație sînt multiple. În Maramureș există puternice zone folclorice. Tradiția artei populare este ridicată astăzi de miile de artiști anonimi pe o treaptă nouă, pe măsura vremurilor noastre. S-ar conveni să preluăm din acest tezaur, în lucrările de artă monumentală pe care le vom realiza.»

★

În concluziile redacției ziarului «Știința» asupra acestei discuții se spune printre altele:

«Subliniind că arta monumental-decorativă a epocii noastre este menită să exprime cu măreție idealurile contemporaneității, participanții la discuție au insistat asupra necesității unei coordonări între activitatea arhitecților și a artiștilor plastici, încă din faza de proiectare a ansamblurilor arhitectonice.

Din părerile publicate s-a desprins oportunitatea unor dezbateri pe marginea operelor de artă monumental-decorativă, dezbateri în care să fie abordate, de pe poziții principale, problemele raportului dintre conținut și formă în creația artistică. Aceasta ar fi deosebit de util pentru combaterea tendințelor simplificatoare, a schematismului, a primitivismului, a unor influențe străine artei realist-socialiste ce se manifestă în unele lucrări de artă monumentală, ducînd la sărăcia și alterarea mesajului de idei, pentru înlăturarea și preîntîmpinarea cazurilor de înțelegere greșită și de rezolvare formală a problemelor de conținut ale artei monumental-decorative.

Intensa activitate de construcție din țara noastră, desfășurată pe baza principiilor urbanisticii socialiste, presupune prevederea în perspectivă și a operelor de artă monumental-decorativă corespunzătoare, punerea în valoare a unor lucrări existente, utilizarea îndrăzneată a unor materiale noi, economice, folosirea posibilităților, a resurselor locale.»

# PROBLEME ALE ARTEI MONUMENTALE

LA ÎNCEPUTUL UNEI NOI ETAPE

JULES PERAHIM

Unul din fenomenele cele mai interesante ale artei contemporane este arta monumentală. Discuțiile din ce în ce mai aprinse, tendințele din ce în ce mai accentuate de a o descifra atestă că această generoasă manifestare de artă conține în ea ceva din esența artei lumii socialiste. Ea se proiectează în viitor cu mai temeinici sorți de izbândă decît oricare altă manifestare de artă aparținînd trecutului. În arta monumentală se reflectă cu mai multă putere obligativitatea generalizării fenomenelor lumii înconjurătoare. Caracteristicile acestui fel de manifestare o fac să se deosebească fundamental de alte forme ale artei — pictură, sculptură, grafică etc. — cu toate că le conține și, prin expresia ei unică, le ridică pe o treaptă superioară. Trăsătura principală a artei monumentale constă în complexitatea elementelor care o determină și, în primul rînd în cooperarea dintre pictori, sculptori și arhitecți. Sinteza acestei colaborări dă naștere artei monumentale, în adevăratul ei sens. Această formă colectivă de colaborare pentru făurirea unor mari opere de artă a marcat marile epoci istorice și gradul elevat de civilizație pe care l-au atins. Colaborarea strînsă între arhitecți, pictori și sculptori a realizat mari ansambluri urbanistice, monumente arhitecturale, centre culturale, sportive, de recreație etc.

Epoca în care trăim se caracterizează printr-o înflorire a acestor generoase și ample proiecte. Apar pe hartă orașe noi, centre industriale în jurul cărora înflorește cartiere de locuit, locuri de recreație, parcuri, amfiteatre, terenuri sportive. Multe din orașele noastre trăiesc azi o prefacere aproape totală; artere noi străbat orașul cu o arhitectură nouă și avîntată; într-un număr apreciabil și într-un ritm surprinzător se ridică construcțiile de locuit, casele de cultură, cluburile tineretului, sălile de spectacol, gările, piețele etc.

Cititorul răbdător al acestor rînduri își va pune, poate, întrebarea dacă toată această entuziastă descriere a înflorii urbanistice nu se referă exclusiv la arhitectură, și nu și la alte ramuri ale artei plastice. Desigur că, în majoritatea cazurilor, sarcina principală a rămas arhitecturii. Acest lucru se datorește

unor condiții cîteodată obiective, cîteodată determinate de îngustimea de vederi a arhitectului urbanist, de îngusta lui specializare, cum și conservatorismului contabil și estetic al forului răspunzător. De multe ori, arhitectul proiectant crede că poate singur înlocui aportul pictorilor sau sculptorilor, rezolvînd ansamblul coloristic al clădirilor, detaliile ornamentale, elementele de finisaj — balustrade, pavimente, balcoane, fîntîni, spații verzi. Sinteza între artele plastice și arhitectură își face însă drum în ciuda acestor trecătoare piedici, ea exprimînd o necesitate istorică. Semnele epocii le lasă nu numai numărul de apartamente, cantitatea de cărămizi așezate zilnic una peste alta, ci gradul de civilizație în care trăiesc oamenii, nivelul înalt de viață, arta și cultura care-i înconjoară, planurile mărețe pe care le făuresc. În țara noastră apariția fenomenului cooperării între arhitectură și arta plastică nu a pornit din dorința artiștilor de a mări dimensiunea compozițiilor lor sau de a picta pe pereți, plictisiți de atîta pictură pe pînză. Ea s-a născut dintr-un complex de necesități. Iată cîteva exemple ale începutului, cu inerentele lui lipsuri și neajunsuri.

Una dintre primele acțiuni ale artei monumentale a fost aceea a decorării caselor de cultură ale tinerețului, existente în raioanele Bucureștiului. În această acțiune au fost angajate cele mai îndrăznețe și mai talentate forțe ale generației tinere, educate în școlile socialismului, formate în spiritul înnoitor al marelui șantier al vieții noastre noi. Tinerii creatori cu reale înșușiri au adus un revirmant prin entuziasmul, forța și elanul cu care au abordat probleme cu totul noi — noi nu numai pentru ei, pentru practica și cunoștințele lor — ci noi chiar pentru plastica noastră în general. Elanul și entuziasmul a făcut ca echipele de pictori în sarcina cărora revenea decorarea unei asemenea case de cultură să profite pînă la maximum de toate spațiile libere ale pereților clădirii, pentru a-și demonstra entuziasmul și dorința de a se putea exprima la dimensiunea sentimentelor lor. Schimbarea tehnicii și dimensiunii practicate pînă atunci (uleiul și șevaletul), mutația petrecută în gîndirea tinerilor creatori în domeniul alcătuirii



1. IULIA ONIȚĂ, « Tinerețe » — piatră (Eforie)

2. MAC CONSTANTINESCU și ECATERINA DOLINESCU,  
« Fructele » — zgraffito (Hotel « Modern » — Mamaia)

3. PETRE BALOGH, « Muncitori pe plajă » — piatră (Eforie)

compoziției, al noii funcționalități, al depășirii stadiului de redare, cu veridicitate reportericească, a micilor scene de gen, cerințele obligatorii ale artei monumentale de a trece la o fază de generalizare a fenomenelor, de a utiliza elemente ridicate la putere de simbol, trecerea de la faza de înecare a lucrării de artă într-o nesfârșită cantitate de detalii, egal distribuite, la simplificarea și la alternanța și echilibrul între detaliu și ansamblu, la utilizarea unor variate mijloace de exprimare în cadrul aceleiași compoziții — păstrînd însă unitatea de stil a lucrării — iată cîteva din fenomenele apărute o dată cu ivirea în creația noastră a artei monumentale. Desigur, începutul are și inerente naivități, cum s-a dovedit a fi utilizarea fără discernămînt a tuturor spațiilor libere ale clădirii, de multe ori rezolvarea plastică a unor pereți venind în contradicție cu arhitectura. În acest sens putem da ca exemplu o lucrare ale cărei elemente compoziționale sînt foarte mari, deși spațiul de vizibilitate din fața lucrării nu întrece trei metri, sau o alta care, fiind pictată între ferestre, rămîne nesezisabilă din pricina luminii. Sau, în exterior, utilizarea compoziției cu trei dimensiuni, perspectivă, puncte de fugă etc.

În general, discutînd și analizînd lucrările de început ale picturii monumentale de la noi, am căzut cu toții de acord asupra faptului că arta monumentală nu se poate realiza, nu are viabilitate fără o permanentă și strînsă colaborare cu arhitectii. Este de la sine înțeles că această cooperare între pictori, sculptori și arhitecți este necesar să se realizeze în spiritul respectului reciproc și al unei strînse tovarășii în lucru, în așa fel încît rezultatul colaborării să nu pună în valoare una din componente în detrimentul celorlalte, ci unitatea lor perfectă să creeze adevărata măiestrie, mărturie a epocii noastre. Dacă prima etapă a dezvoltării artei monumentale la noi, aceea a decorării caselor de cultură din București, s-a petrecut fără contactul și colaborarea cu arhitecții constructori ai clădirilor, cea de-a doua etapă, pe care o considerăm superioară din acest punct de vedere, s-a desfășurat într-un contact mai strîns, marcînd și un stadiu oarecum superior. Discutarea proiectelor

2



3



cu arhitectii proiectanți ai ansamblurilor de pe litoralul Mării Negre a avut părțile ei pozitive. Din rezultatele pozitive ale acestui important moment în dezvoltarea artei monumentale la noi a fost acela al colaborării între arhitecți, ca Cezar Lăzărescu, Stadercher, și artiști plastici, ca Ion Bițan, Gh. Labin, Șt. Constantinescu, Mac Constantinescu, Maria Plăcintă ș.a. Varietatea de tehnici utilizate în decorarea clădirilor de pe litoral este rezultatul colaborării cu arhitectii. În general, nu s-au mai utilizat tempera cu ou sau caseină, al fresco, ele fiind înlocuite cu materiale definitive — relieful în piatră, zgrăfitouri, plăci de ceramică încrustate în tencuială, mozaic, pictură cu dolomit etc. Dar colaborarea între arhitecți și artiști plastici nu s-a limitat numai la determinarea utilizării materialelor, ci și la amplasarea, dimensionarea, armonizarea lor coloristică. Lucrările de pe litoral — în hoteluri, case de odihnă, restaurante, cluburi sau spații verzi — sînt mai organic legate de ansamblul arhitectonic. Considerînd ca date obligatorii însăși concepția arhitectonică a clădirilor și a ansamblului compozițional, simplificarea liniilor, armonizarea lor, soluțiile de echilibru ale

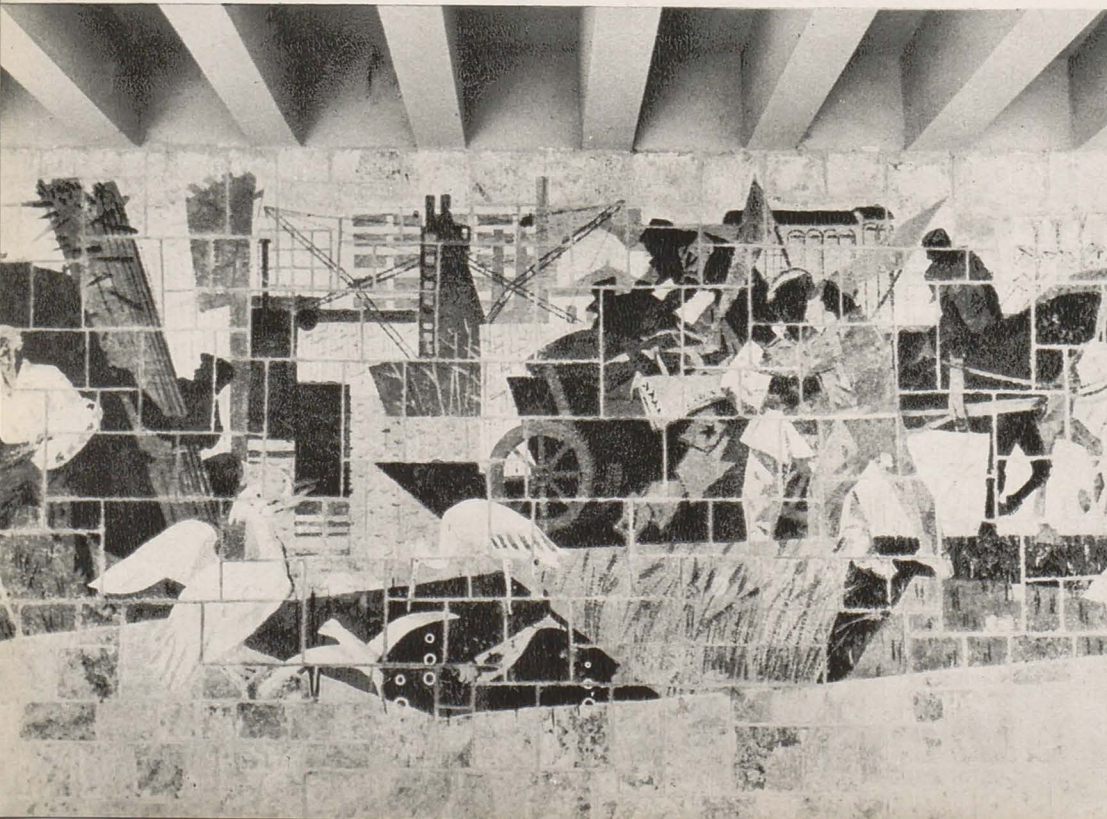
formelor, ale plinurilor și golurilor, artiștii plastici s-au străduit să compună spațiile decorate în același spirit, eliminînd detaliile neesențiale, simplificînd într-un sens de subtilă decorativitate, concentrînd imaginea pe sensurile ei majore. Dacă decorarea de către un număr important de pictori și sculptori a noilor clădiri și cartiere ale litoralului Mării Negre a fost a doua etapă în dezvoltarea artei monumentale, a treia acțiune va marca o etapă esențială: este vorba de angajarea artiștilor noștri plastici în acțiunea de colaborare și mai strînsă cu arhitectii pentru decorarea și soluționarea problemelor de urbanistică a orașelor din țară care trăiesc azi o substanțială dezvoltare economică și de construcții. Arhitectii proiectanți ai acestor orașe au prevăzut importante spații gîndite inițial a fi decorate. Comisii mixte de pictori, sculptori și arhitecți, cercetînd în comun și pe teren planurile urbanistice în curs de rezolvare, studiază ansambluri monumentale, fîntîni, piețe, parcuri, bazine, oglinzi de apă, monumente la întretărirea arterelor principale. Se profilează, în acest fel, o nouă etapă în dezvoltarea artei monumentale. Ea va fi, desigur, bogată în realizări și învățăminte.

GHEORGHE LABIN, « Bogățiile Dobrogei » — pictură dolomit (Cantina Nr. 9 — Eforie)

DORIO LAZĂR, « Știința » (fragment) — piatră (Mamaia)

## ÎNSEMĂRI PENTRU O VIITOARE DISCUȚIE

ION BIȚAN

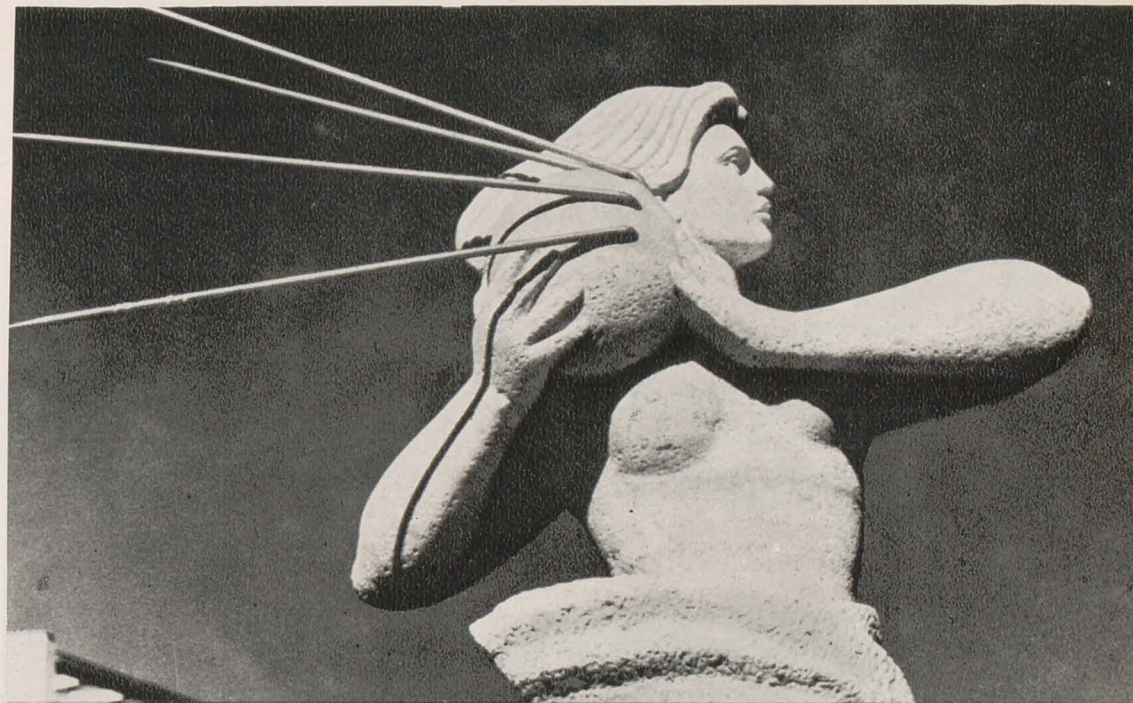


S-a vorbit mult despre utilitatea lucrărilor de decorație, de înfrumusețare artistică, preconizîndu-se pe bună dreptate o intensificare a preocupării unui cît mai larg număr de creatori în realizarea unor astfel de lucrări. Este însă necesar să nu uităm că asemenea decorații sînt destul de costisitoare și deci trebuie bine gîndite, gîndite în forma lor definitivă. În acest sens artiștilor plastici le revine o responsabilitate deosebită. Ei sînt autorii multor opere de artă monumentală care împodobesc unele dintre noile construcții și vor fi tot mai mult solicitați să contribuie la înfrumusețarea ansamblurilor care se proiectează.

A venit momentul să medităm mai îndelung asupra unora dintre problemele pe care le ridică activitatea de creație în domeniul artei monumentale. În această ordine de idei trebuie, înainte de toate, să analizăm unele aspecte ale tematicii acestor lucrări în raport cu cadrul și funcția construcției pe care o ornamează.

Să recunoaștem o realitate, această tematică a avut în genere un caracter șablon. Ne-am rezumat la

# PROBLEME ALE ARTEI MONUMENTALE



teme ca « din activitatea tineretului » sau « colectivizarea agriculturii », fie că lucrările erau destinate unui hotel turistic sau unei case de cultură a tineretului. Viața contemporană din țara noastră, bogată în aspecte, plină de inedit, poate oferi surse de inspirație variate pentru operele de artă, ceea ce nu justifică rutina și timiditatea care se manifestă încă în alegerea subiectelor pentru operele de artă monumentală.

De asemenea, filiera aprobării unui proiect, justificată poate pentru o anumită perioadă a dezvoltării acestui gen de creație, astăzi nu-și mai certifică în totul utilitatea. Ar trebui să se ajungă la o formă de jurizare și aprobare a lucrărilor în așa fel încât să se cultive răspunderea artistului pentru opera ce o execută. Există în prezent destul de multe lucrări de artă monumentală pentru ca îndrumarea artistului creator să se facă printr-o metodă care totdeauna a dat roade: relevarea, prin analize și discuții, a calităților operelor de artă monumentală izbutite, pătrunse de spirit inovator, și criticarea curajoasă a celor ilustrative, banale, inexpresive. Numai asemenea discuții ar lămurii și unele probleme teoretice ale genului,

probleme care au o importanță practică imediată.

Este bine că unii artiști plastici care au dobândit o oarecare experiență de creație în arta monumentală își expun din ce în ce mai des punctul lor de vedere în unele probleme cu caracter teoretic. De pildă, recent, într-un articol publicat în revista «Contemporanul», tânăra pictoriță Lia Szasz, autoarea unor lucrări monumentale cu reale calități, susținea că, după părerea sa, nu mai există granițe evidente între pictura de șevalet și cea monumentală și că ceea ce faci pe o pânză se poate mări pe 100 m<sup>2</sup> de clădire și invers. Lia Szasz are însă dreptate numai în parte. Dacă ne referim la concepție și viziune, într-adevăr, unele granițe dintre cele două ramuri de artă încep să se ștergă și aceasta pentru că viziunea monumentală câștigă teren și în pictura de șevalet. Dacă însă ne referim la scopul pentru care sînt create lucrările de șevalet și cele monumentale, la condițiile de vizionare, apar unele diferențe specifice a căror clarificare are o mare importanță în practică.

Mai întâi de toate, o lucrare de artă monumentală are un caracter definitiv: este greu să hotărâști ca,

la un moment dat, s-o acoperi cu tencuială sau s-o dai jos, cînd evoluția generală a artei noastre a lăsat-o în urmă ca nivel sau cînd evoluția autorului o face mai puțin reprezentativă. Mai mult ca în oricare alt gen, artistul monumentalist este chemat să se gîndească la viitor: el este dator să conceapă o operă pe măsura resurselor sale maxime, pătrunsă de spirit inovator. În plus, lucrarea de artă monumentală mai mult ca cea de șevalet, devine un bun social chiar din momentul în care a fost terminată. Cele mai multe tablouri intră în colecții, și numai cele mai bune, cele deosebite iau calea muzeelor; o operă de artă monumentală este însă totdeauna o lucrare la îndemîna publicului larg. De aici, obligativitatea unor teme și subiecte cu adevărat majore, semnificative pentru epoca noastră, care să mențină nealterat interesul privitorilor.

Unele elemente de diferențiere între cele două ramuri, oricînd viabile, chiar dacă pictura de șevalet se « monumentalizează », izvorăsc din faptul că un tablou este creat pentru un cadru variabil și pentru o lumină variabilă. Nu același este cazul picturii

monumentale. Vrem să insistăm mai puțin asupra factorului «lumină» al cărui rol apare, credem, limpede pentru oricine, ci mai mult asupra unor aspecte particulare ale necesității de a respecta cerințele și comandamentele cadrului arhitectonic și peisagistic.

De cele mai multe ori, vorbindu-se despre aceste cerințe, s-au analizat probleme de compoziție a imaginii, de folosire judicioasă a spațiilor rezervate decorației. Practica arătat însă că tot atât de complexe sînt și problemele legate de materialele folosite în realizarea lucrărilor de artă monumentală.

Astăzi știm, dar după cîte încercări naive, după cîte dibuiri (în care de altfel se mai află antenații unii artiști), că ceea ce se face din pensulă și cărbune nu se poate lesne realiza în ceramică, zgraffito sau dolomit. Pe drept cuvînt au fost criticate unele lucrări de artă monumentală de pe litoral; cauzele unor nereușite constă în faptul că unele picturi de șevalet

au fost supradimensionate și transpuse în materiale străine specificului artei de șevalet, materiale care au o viață și o expresivitate a lor. Este absurd să încerci realizarea siluetei realiste a unei figuri umane în aramă ciocănită și polizată cînd dintr-un asemenea material se pot scoate alte efecte expresive, mai convingătoare, cu condiția să gîndești imaginea ținînd cont de posibilitățile și resursele materialului folosit.

Lucrările și proiectele de artă monumentală realizate mai recent au calitățile unor opere spontane, pline de sentiment, care comunică și fac cunoscute realitățile vieții patriei noastre socialiste în imagini din ce în ce mai expresive. Cred că ar trebui să devină o regulă ca proiectele lucrărilor destinate noilor construcții de interes social să fie expuse și amplu discutate. Aceste discuții vor pregăti și stimula saltul calitativ a cărui necesitate se resimte în creația monumentalistilor din țara noastră.

MARIA PLĂCINTĂ, «Cultura» — plăci de ceramică (Restaurant «Tomis» — Mamaia)

CORNELIA DANET, Întoarcerea de la lucru →





GRAVURĂ

GRAFICĂ DE ȘEVALET

ILUSTRĂȚIE DE CARTE

CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ

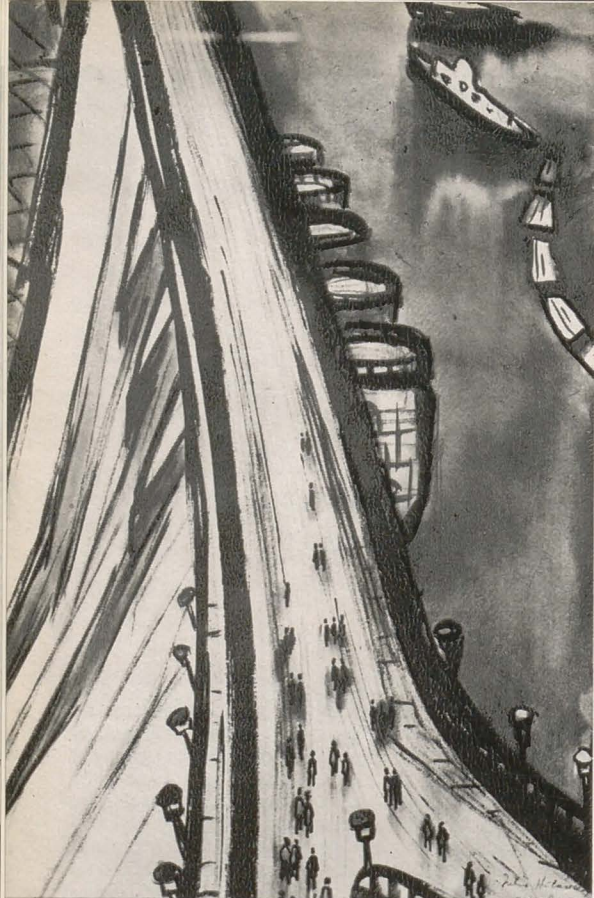
A fost de mai mult timp remarcată diversitatea de stiluri pe care o dovedesc artiștii noștri graficieni. Și acum, cu ocazia expoziției anuale de grafică 1962 — avem prilejul de a constata din nou deosebirile importante în ce privește concepția, compoziția și tehnica în lucrările expuse.

La mare parte din artiști se pot distinge și tendințe noi în preocupări, mai ales în sensul dezvoltării unei linii proprii schițată în trecutele manifestări. Realizările acestea apar ca adevărate jaloane pentru o evoluție viitoare.

Două tendințe mai importante s-au conturat încă de mai multă vreme în manifestările artiștilor graficieni: 1) redarea unui aspect din viață — aspect de muncă, peisaj etc.; 2) exprimarea unei idei concretizate într-o imagine. Desigur, între aceste două concepții sînt nenumărate interferențe, deoarece prin descrierea plastică a unui proces de muncă se poate transmite o idee, iar pe de altă parte o idee nesuștinută printr-o cristalizare a concepției și prin măiestrie în exprimarea grafică, își poate pierde mesajul.

Inclinațiile artiștilor către una din aceste preocupări se pot observa încă și este interesant de urmărit felul în care artiștii evoluează către o artă mai elocventă pe coordonate compoziționale și tehnice proprii.

Anumite temperamente mai sensibile la cromatism se îndreaptă către o gravură colorată, folosind lemnul sau metalul și astfel asistăm la o adevărată desfășurare de forțe în acest sens. Foarte deosebiți în ceea ce privește concepția despre funcția culorii în gravură, acești artiști transmit o bucurie în fața vieții — o încântare pasionată — care ne cucerește. De aceea, fie că este peisaj, figură sau scenă de muncă din viața de toate zilele — opera capătă, prin realizarea de multe ori măiestrită, un sens profund și surprinzător.



1. IULIA HĂLĂUCESCU, Deasupra barajului Bicaz

2. ANA ILIUȚ, Sărbătoare



Tendința cea mai accentuată la gravorii ce folosesc culoarea este aceea de a-și îmbogăți și varia tehnica, ce oferă într-adevăr nesfârșite resurse, în raport cu concepția lucrării.

Astfel, observăm la Dobrian, mai mult decât în ultima sa expoziție, o necesitate de simplificare grafică și de echilibrare a petelor de culoare larg decorative. Un foarte just simț al culorii îi permite să întrebuițeze tonuri tari în deplină armonie, ceea ce ridică peisajul sau interiorul de uzină la un înalt diapazon cromatic.

O mai mare pregnanță în imagine caută și Ana Iliuț printr-o clarificare a compoziției și o folosire judicioasă a culorii în acest sens. Compoziția « Treieriiș » apare ca o exemplificare a acestei tendințe; tonurile de galben ale grâului, purtate într-o grafică simplă, pun acut în valoare silueta în negru și roșu a femeii ce lucrează la batoză cu o mișcare plină de elan.

O dezvoltare în concepția gravurii colorate se poate sesiza și la Eva Cerbu, care, pornind de la un fel de « cloisonism » — de conturare cu negru a unei suprafețe colorate — a evoluat spre o simplificare a petelor de culoare și în care suprapunerile joacă un rol important pentru obținerea tonurilor.

Hortensia Maschievici are o paletă foarte personală, total deosebită de a lui Dobrian ce înclină spre tonurile clamante și pure; în lucrările recente ea este preocupată de a-și îmbogăți paleta, adăugând brunurilor și roșurilor obișnuite tonuri de galben și albastru. Felul irizat în care folosește culoarea constituie de asemenea o trăsătură personală pe care ar putea să o dezvolte încă mai mult.

Lidia Mihăescu urmează o tendință, schițată încă de anul trecut, de a compune în pete largi decorative. O anumită fermitate în concepție, prin care realizează o compoziție clară și susținută de culoare, îi caracterizează lucrările de acum, ceea ce ne îndeamnă să prevedem o evoluție ascensivă.

Este demn de relevat, și aceasta constituie o trăsătură generală a acestor gravori, felul firesc în care caută soluții proprii, fără a adopta altele străine, neasimilate.

Alți graficieni, limitându-se la severitatea graficii în alb și negru, sînt îndemnați a căuta în sensul compozițional și grafismul propriu — acel plus de expresivitate pe care un Dobrian de pildă îl realizează prin culoare.

Astfel, preocupările gravoarei Ethel Lucaci-Băiaș merg spre o monumentalizare a compoziției în scopul potențării sensului muncii, ca în « Zidăria » și « Laboranta », sau al peisajului, ca în « Complexul chimic de la Onești ». Aici este interesantă viziunea unei desfășurări pe verticală a elementelor peisajului industrial.

La Gh. Boțan se poate urmări tendința ca, printr-o ritmare sugestivă a liniei, să redea marea complexitate a industriei chimice mecanizate și legătura ei de dependență cu omul muncii. Cunoașterea și folosirea unei tehnici litografice la un nivel remarcabil îi oferă mijloacele de exprimare potrivit tendințelor înnoitoare compoziționale.

Tot astfel măiestria din ce în ce mai rafinată, cu care Mariana Petrașcu folosește sursele acva-

tintei, are darul de a amplifica, de a da un sens mai larg procesului de muncă din compoziția « Sudorul ».

Pe o linie de căutare tehnică se situează și Feher Ecaterina care utilizează acvatinta pe suprafețe decorative.

Preocuparea lui Fred Micoș de a sugera activitatea complexă a unui oțelar este interesant rezolvată printr-o suprapunere de imagini, ceea ce îi conferă o calitate de simbol.

Tendința de a-și îmbogăți concepția grafică prin variația tehnicilor, prin căutări inedite și expresive, se observă și la artiști care sînt preocupați în special de problema peisajului sau a portretului.

O simplificare a peisajului pînă la reducerea unei grafici de contur găsim la Simona Vasiliu. Șantierul naval de la Turnu Severin este esențializat în acest fel la cele mai simple elemente cu o subtilă colorație lineară.

Pe un sens asemănător își caută rezolvarea peisajului său cu dealuri Gh. Costiurin, însă linia ondulatorie, ritmică, nu este suficient vibrată și variată, ceea ce scade interesul grafic.

Maria Plăcintă-Ioan folosește același grafism pur pentru descrierea caracteristică și esențială a unei figuri.

În schimb, Șetran Vladimir înclină către o grafică ce se apropie de pictural prin mase de griuri vibrante, ceea ce aduce o variație interesantă în concepția graficii de portret.

Tehnica folosită de Ana Bițan în gravura « Turmele pe iamașul gospodăriei » prezintă anumite inovații de îmbinare a petelor de culoare cu linia, funcția lor fiind de natură grafică.

Preocupările de îmbogățire a viziunii se fac observate și la alți graficieni care sînt atrași mai mult de problematica prefacerilor sociale de la noi sau cea, mai larg cuprinzătoare, a umanității.

Tendințele principale aici se îndreaptă în special spre o exprimare densă, simbolică a unei idei. Apare însă cu destulă pregnanță o variație în ceea ce privește concepția reprezentării simbolului, cum și a expresiei tehnice folosite.

Personificarea este poate mai des întîlnită în acest stil de concepție. Totuși, fiecare artist care atacă această temă o realizează într-un fel deosebit, cu mijloace potrivite temperamentului său artistic.

Astfel apare Paul Erdős, personal în imaginile sale pline de poezie simbolică. Această înclinare a fost semnalată de manifestări trecute și se pare că evoluția artistului urmează acest sens (« Femeia cu trandafirul »). Linia sa a căpătat acum un duct ușor, cu inflexiuni largi și îl vedem preocupat de o rafinare a mijloacelor grafice pentru obținerea unor tonuri de gri care să îl ajute în redarea unei atmosfere, de aceea lucrările sale se bucură de un echilibru al elementelor compoziționale și grafice care generează stilul.

Clarette Wachtel încheagă o personificare sobră și concentrată compozițional, a « Colectivizării », în tehnica gravurii pe lemn, ceea ce imprimă o forță lineară plină de vigoare (culoarea aci joacă un rol ajutător, nu are funcție intrinsecă, concepție deosebită de cea a grupului menționat mai sus).



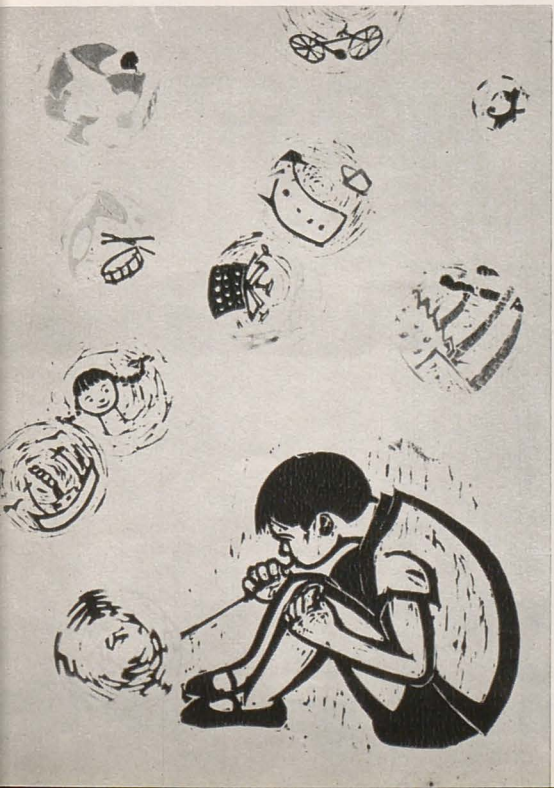


5



3

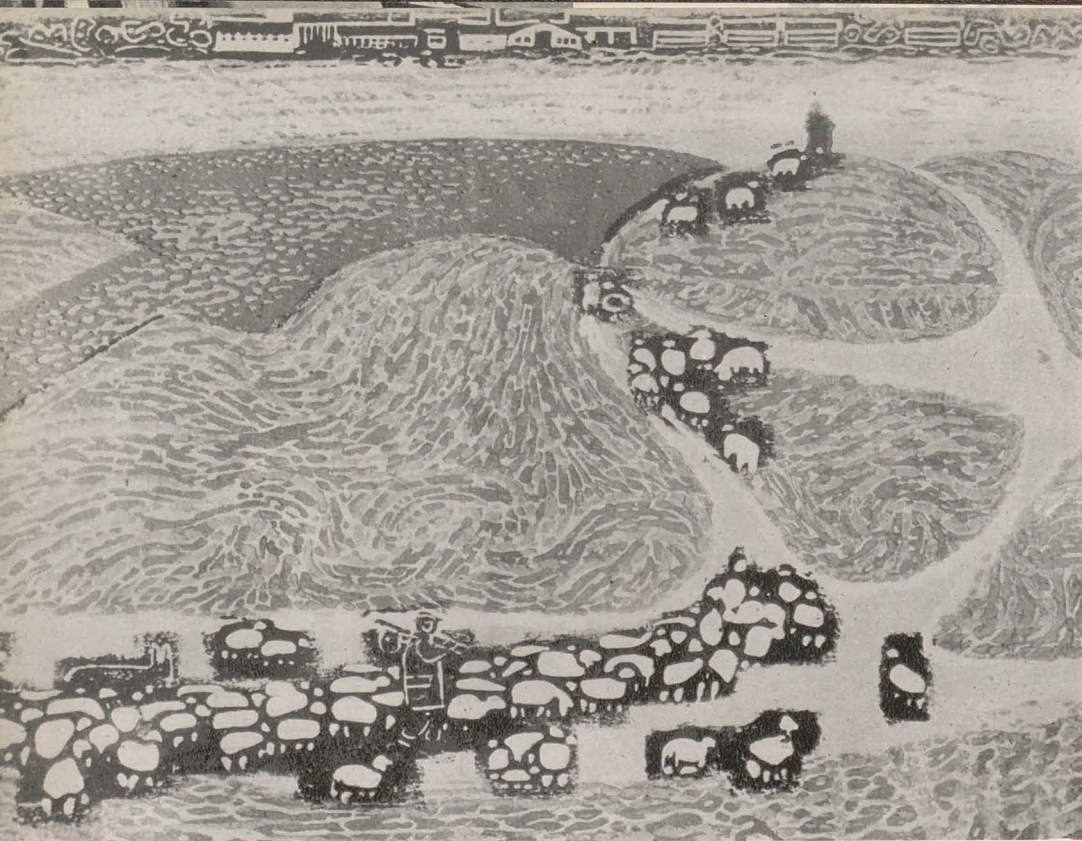
3. AUREL COJAN, Peisaj  
4. EMILIA NICULESCU-PETROVICI, Flăcări  
5. VLADIMIR ŞETRAN, Portret de fată  
6. CLARETTE WACHTEL, Copilărie



6



4



În tehnica litografiei, Cornelia Daneț aduce simbolul stilizat, plin de gingășie reținută, al primăverii înnoitoare.

Szanta Iosif conferă, printr-un desen de un viguros constructivism, o valoare de simbol figurii unui ostaș.

O amplificare a acestei concepții de folosire a simbolului, prin mijloace compoziționale mai complexe, o găsim la alți artiști ca Chirnoagă, Ivenco, Feszt, Kazar, Marcela Cordescu, O. Grigorescu și alții.

Ca și în celelalte cazuri, observăm că dezvoltarea acestor artiști se face pe o linie evolutivă proprie, aceste preocupări fiind deja remarcate în creația lor anterioară. Ceea ce putem releva acum este modul în care și-au îmbogățit într-un fel viziunea.

De pildă, Marcel Chirnoagă merge pe linia unei lucrări mai vechi, « Visuri », în actuala gravură « Rodele » servindu-se însă de o tehnică acum mult mai bine cunoscută în toate posibilitățile ei de exprimare. Tendința de înnoire a viziunii compoziționale apare mai interesantă în « Cireada colectivei », realizată în acvatintă. Problemele majore pe care le-a dezbătut în gravurile sale din expoziția personală nu formează obiectul celor de acum și am putea afirma că artistul se află într-un stadiu de reconsiderare a forțelor sale artistice.

Tendința mai veche a lui Feszt de a simboliza triumful păcii asupra războiului, precum și dorința de pace a popoarelor, nu este susținută de data aceasta printr-o exprimare foarte personală, ceea ce demonstrează că numai o tehnică bine mînuită nu este suficientă pentru a convinge.



Problema pe care o pune Clarette Wachtel în «Ecuatiile» tineretului este de o cuceritoare noutate. Tendința discursivității în compoziție nu este însă pe linia potențării sensului.

La Kazar găsim mereu aceeași grafică plină de idei și este întotdeauna interesant de urmărit felul în care își construiește imaginea, foarte strâns și totuși amplu: amănuntele aduse joacă un rol plin de farmec în economia grafică și în aceea a exprimării ideii. Acum el tinde către un fel mai eliptic de a povesti grafic o foarte complexă prefacere socială, de pildă în «Colectivizarea», ceea ce aduce un plus de expresivitate lucrării. Elemente oarecum dispartate sînt încheiate într-o imagine laconică, dar plină de sensuri.

În lucrările lui Octav Grigorescu descoperim realizări pe linia acelei frumoase imagini inspirate din cîntecul Doftanei. În cele trei lucrări prezente în expoziție se remarcă preocuparea exclusivă de a folosi simbolul în redarea unei idei ca aceea a păcii triumfătoare sau a noilor descoperiri ce deschid o eră nouă în viața omenirii. Imaginile bogate și pline de fantezie, o compoziție interesantă și frumos gândită grafic, mînuirea liniei precise și totodată fine a desenului, subtilitatea execuției în acvaforte și acvatintă reprezintă tot atîtea realizări înnoitoare în grafica noastră. Contemplarea atentă este necesară într-o grafică ce promovează o artă de idei, de aceea este binevenită tendința de a îmbogăți imaginea cu elemente ce ajută sensul inițial și a căror simbolistică invită la reflecție.

În ilustrație, deși prea puțin reprezentată față de ceea ce apare tipărit, se pot de asemenea discerne tendințe noi.

La acei ilustratori care se situează pe linia unei reprezentări grafice, oarecum obiective, a unui text,

se relevă tendința de a-l sublinia și pune în valoare printr-o tehnică foarte atrăgătoare. Astfel, M. Orlovski folosește cu îndrăzneală și mult bun gust resursele culorii în ilustrațiile la «Povestea pescarului și a peștișorului de aur» de A. Pușkin.

O preocupare de a interpreta un text într-un fel personal și expresiv, de a scoate în evidență mesajul intim al acestuia, se evidențiază la mai mulți dintre ilustratori.

Ligia Macovei face să vibreze în imagini pline de forță și lirism poezia densă a unui Quasimodo și Saba. Stilul grafic, concepția compozițională în care apar elemente expresive realizate inedit — ca în «Pletele» — constituie acea viziune perfect unitară, marea caracteristică a acestei artiste.

Pe aceeași linie de interpretare foarte personală a poeziei, folosind un stil deosebit, deși cu aceeași înclinare spre lirism, evoluează și Florica Cordescu. În ilustrațiile sale la volumul de poezii al lui Eug. Jebeleanu, ea oscilează între patetic și gingășie și ne transmite conținutul emoțional al textului, prin intermediul graficii sale sensibile.

Geta Brătescu aduce o viziune plină de fantezie și de spirit, de un haz specific brechtian, în ilustrațiile sale la «Domnul Puntilla și sluga sa Matti». Linia groasă a gravurii pe lemn aduce un plus de înțelegere în caracterizarea materială a eroilor.

Satira tragică a lui Brecht a găsit un interpretator expresiv în Hary Guttman. Desenele sale subliniază figura plină de contradicții a personajului care este Mutter Courage.

Aceeași tendință de caracterizare împinsă pînă la deformare apare și la Eugen Mihăiescu, care folosește cu multă înțelegere și subtilitate resursele tehnicii



4



5

1. ANA BIȚAN, Imașul gospodăriei
2. VASILE DOBRIAN, Lumină pe pod
3. HARY GUTTMAN, Ilustrație la «Mutter Courage»
4. VASILE KAZAR, Primăvara fierbinte
5. CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ, Pentru pace

difficile a monotipului, în cele două ilustrații la Don Quijote.

La fel preocupat de caracterizarea împinsă pînă la șarjă, se dovedește și Cîk Damadian. Figurile sale, ilustrații la H. Baronian, au o pregnantă deosebită și ar putea ele singure genera un text.

În cele trei cicluri de ilustrații, Benedict Gănescu își definește perfect înțelegerea de ilustrator. Variația de interpretare grafică, simplă și de un umor rafinat, la «Alte niște fabule» de M. Breslașu, stufoasă și încărcată în «Aventurile cavalerului Șnapanschi», viguroasă și cu un iz popular în «Păcălă și lumea lui» derivă din însăși concepția la care a ajuns artistul și nu dintr-o virtuozitate stilistică.

Desigur, toate aceste realizări în exprimarea unor tendințe noi reprezintă doar etape în creația unui artist. Linia sa evolutivă trebuie să se desfășoare succesiv de-a lungul întregii sale activități. Viziunea sa nu trebuie să rămînă niciodată limitată, concepția nu trebuie să se închisteze devenind manieră.

Se poate observa în general că artiștii graficieni se caracterizează printr-o anumită rezervă în adoptarea unei viziuni noi, mai moderne. Tendințele de înnoire a modalităților de exprimare, pe care unii artiști le

manifestă în lucrările lor din această expoziție, nu caracterizează întreaga masă de graficieni. Chiar și acei la care aceste tendințe au fost semnalate nu prezintă de multe ori un efort deosebit de a depăși un stadiu.

Într-adevăr, această rezervă în adoptarea superficială a unei expresii moderne, înainte de o schimbare profundă a viziunii, poate constitui o bază solidă în formarea unui stil, acea sinteză unitară și personală, echilibrată plastic. Totuși, ritmul de dezvoltare al graficii apare oarecum lent, iar caracterul său, pe care l-a onorat îndeosebi pînă acum, este o urmărire îndeaproape a evoluției generale.

Prin largile posibilități de difuzare de care se bucură, mai mult decît oricare altă artă, ea se adresează masei și de aceea sarcina artistului grafician este de a trăi în ritm cu însăși desfășurarea vieții noi și a civilizației contemporane. El trebuie să rămînă mereu deschis în fața problemelor noi care apar, să sesizeze orice element nou, progresist, modern și să-l reflecte în arta sa. Necesitatea căutărilor noi, a tuturor tendințelor înnoitoare la un artist decurge din însăși lărgirea și îmbogățirea nivelului estetic al maselor la care a contribuit el însuși prin aportul său de creație în cadrul întregii mișcări artistice de la noi.



## A F I Ș U L

MARCEL CHIRNOAGĂ

Sarcinile actuale ale afișului sînt cunoscute și au fost îndeplinite cu succes de artiștii afișiști, acest gen de grafică căpătînd o pondere marcată în cadrul expozițiilor din ultimii ani.

Și în expoziția de grafică din acest an, afișele prezentate demonstrează multitudinea posibilităților genului, resursele de inventivitate și ingeniozitate ale autorilor, progresul realizat în stăpînirea simbolului și metaforei plastice, cît și a arsenalului de mijloace tehnice, dar fără vigoarea și profunzimea de idei manifestată în anii precedenți.

«Afișul de expoziție», gen hibrid dintre afiș și grafica de șevalet (semnalat și definit în discuții anterioare), lipsit de posibilitatea de a trăi pe stradă, apare aici rupt de funcția sa socială și în mod evident separat de marile probleme ale epocii. Apariția «afișului de expoziție», înțeles separat de afișul de pe stradă, a fost provocată atît de comoditatea artiștilor în munca lor, cît și de dificultățile întîmpinate de aceștia în tipărirea afișelor de reală valoare — condiționate de lipsa de interes, de gust sau de principialitate a unora din «comandatarii». Ca rezultat, problemele afișului s-au împărțit în două grupuri distincte: probleme legate de rezolvarea temelor pe placul «beneficiarului» și probleme de ordin pur plastic care, devenind lipsite de obiect, de utilitate, se situează în domeniul gratuitului.

Este caracteristic și simptomatic în același timp, modul cum apar rezolvate în expoziție temele majore. Din pricina lipsei de profunzime a rezolvărilor, imaginile rămîn în general la suprafața problemelor, avînd în același timp un pronunțat caracter formal.

Privit în ansamblu, afișul politic se prezintă deficitar într-o serie de probleme, afișul cultural este slab reprezentat, iar afișul comercial sau cel turistic nu îmbrățișează prea multe aspecte. Faptul că o serie de artiști cu posibilități dovedite, ca Niki Popescu, Trofim Brînză, Vincențiu Grigorescu, Val Munteanu, Baroi și alții, nu au prezentat lucrări în actuala expoziție, iar alții nu prezintă afișe pe teme majore, poate fi de asemenea considerat semnificativ.

În categoria afișelor politice ce se disting, sînt cele închinete celei de a XV-a Aniversări a proclamării Republicii Populare Romîne. Astfel, Iosif Cova prezintă două afișe: «Republică mîndră floare» — plin de lirism și «R.P.R.» — remarcabil prin rezolvarea grafică. Utilizînd un fond întunecat care dă strălucire culorii și pune în valoare desenul, Petre Grant reprezintă, ca și Cova, un personaj feminin simbolizînd republica și realizările ei.

1. I. COVA, Afiș

2. ION MIȚURCĂ, Afiș

3. DINU MITACHE, Afiș

Afișul «A XV-a Aniversare a Republicii Populare Romîne» semnat de Mișurcă prezintă interes prin rezolvarea ingenioasă, eleganța grafismului, stilizării și luminozitatea culorilor, în timp ce, asociind imaginea stilizată a porumbelului unor schele de construcții, Radu Veluda și Ion Drăgan vorbesc despre construirea socialismului și lupta pentru pace.

Pe tema construirii socialismului, Pavlin Nazarie prezintă un afiș frumos realizat, puternic prin simplitate și echilibru, iar Lipa Alămaru găsește o soluție sugestivă și ingenioasă în lucrarea sa «Cinste muncii socialiste», încadrând în conturul medaliei muncii imagini simultane ale realizărilor din industrie și agricultură.

Luptei pentru pace îi sînt închinată în expoziție un număr însemnat de afișe dintre care rețin atenția cel al lui Radu Dan «Patria atomului pașnic» — interesant prin sugestia poetică a ideii și prin rezolvarea grafică, cel al lui Jean Eugen — cu o construcție compozițională solidă, axată pe ideea solidarității lagărului socialist ca o cheazășie a păcii intitulat «Forța noastră unitatea» precum și cel al lui Traian Vasai — remarcabil prin imaginea realistă cu valoare simbolică, armonios îmbinată cu scrisul. Trebuie totuși remarcat că, abordînd această temă în permanență acută și actuală, tema luptei pentru pace, artiștii (mă refer la marea majoritate a afișelor pe această temă prezentate la juriu) s-au limitat să folosească într-un mod mai mult sau mai puțin ingenios imaginea porumbelului în chip de simbol, fără să caute rezolvări mai interesante, mai noi, mai sugestive.

Desăvîrșirea colectivizării agriculturii este reprezentată doar prin cîteva afișe care consfințesc evenimentul fără să aprofundeze ideea, afișe rezolvate plastic mai mult sau mai puțin formal. Afișe festive sînt numai trei: cel semnat de Pavlin Nazarie pentru Aniversarea Marii Revoluții Socialiste, «7 Noiembrie», prezintă o imagine sobră și dinamică, «1 Mai», semnat de Constantinescu Hainoroc, este plin de optimism, iar lucrarea Sidoniei Popescu «8 Martie» e frumos stilizată.

Este remarcabil, în domeniul afișului cultural, prin frumusețea și ingeniozitatea rezolvării compoziției cu ajutorul fotografiei, cel pentru Festivalul internațional George Enescu semnat de Mitache. Afișul lui Constantinescu Hainoroc, destinat Muzeului satului, atrage prin imaginea naivă, populară. Elegant și sugestiv pe fondul său negru, afișul pentru expoziția artelor plastice semnat de Eugen Jean își realizează scopul pe deplin.

Cele patru afișe de spectacole, respectiv Grebu Devis: «Celebrul 702», D. Ionescu: «Porto Franco», A. M. Smigelski: «Oceanul» și P. Ciocan: «Festivalul internațional al teatrelor de păpuși», constituie prin numărul lor redus un exemplu al neparticipării artiștilor afișisti la expoziții, chiar în acest domeniu care oferă atît de bogate posibilități.

Direcțiile teatrelor, atît în București cît și în provincie, ca și Direcția difuzării filmelor se mențin cu o perseverență demnă de o cauză mai bună pe poziții de minimă rezistență, tipărind în majoritatea cazurilor afișe mediocre sau chiar urite ce n-au nici măcar scuza de a fi «comerciale».

Afișul axat pe probleme economice și comerciale e reprezentat prin cîteva afișe de prestigiu care se evidențiază prin rezolvările plastice ce servesc din plin ideile: cel al lui Mișurcă intitulat «Calitatea», sobru și sugestiv, cel al lui Ciuvetescu «Romînia exportatoare de utilaj petrolifer», cu o compunere ingenioasă a rozei vînturilor formată din sonde și cel al lui Traian Constantinescu intitulat «Cînd tai un copac sădește altul».

De asemenea, unele afișe de turism semnate de P. Grant, I. Molnar, Radu Dan, Titi Popescu sînt inteligent compuse, atractive și luminos colorate. De altfel, sînt afișele cele mai «la subiect», utilizabile și în general utilizate.

Afișul lui Nestorescu pentru păstrarea liniștii orașului în timpul nopții, folosind ca imagine un claxon sugestiv bandajat, are un scop precis și nu lipsit de importanță într-un sector în care se resimte lipsa afișului.

Evitarea unor teme majore sau modul oarecum constatativ în care sînt abordate, neglijarea rolului mobilizator și agitatoric al afișului într-o serie de cazuri pot fi semne de oboseală ale genului «afiș de expoziție» cît și (judecînd mai ales după o serie întreagă de afișe respinse de juriu pentru confuzii și indescifrabilitate) dovezi ale scăzutului nivel politico-ideologic al unor artiști.

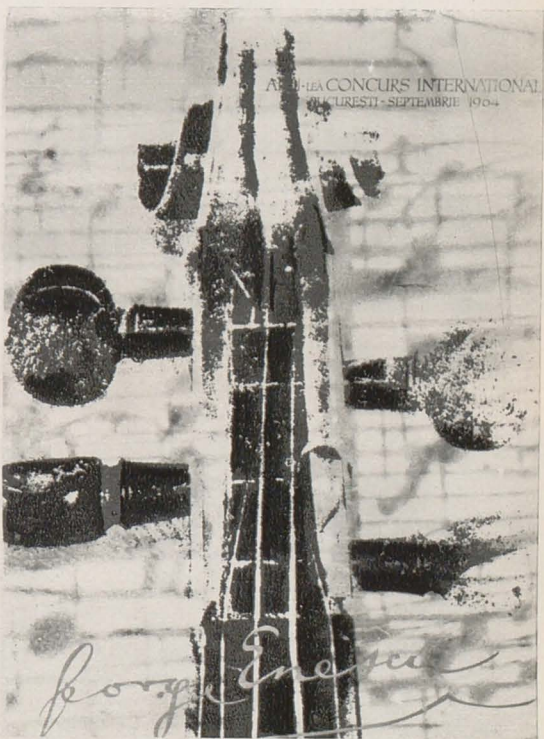
Faptul că la expoziție nu au fost prezentate (cu foarte rare excepții) afișe ce s-au tipărit, este o dovadă evidentă a sciziunii genului în «afiș de expoziție» și «afiș de stradă».

Ultimele realizări în domeniul «afișului de expoziție», îndepărtarea lui tot mai marcată de rolul său agitator și mobilizator, renunțarea la funcția sa educativă — trecerea destinației sale sociale și a conținutului de idei pe un plan secundar, abordarea temelor cu ajutorul unor scheme formale limitează deci progresul la îmbogățirea bagajului de mijloace tehnice.

În mod categoric se impune o înviorare a activității în acest domeniu, măsuri multiple și complexe pentru lichidarea acestei împărțiri artificiale a afișului în «afișe tipărite» și «afișe de expoziție».



2



3

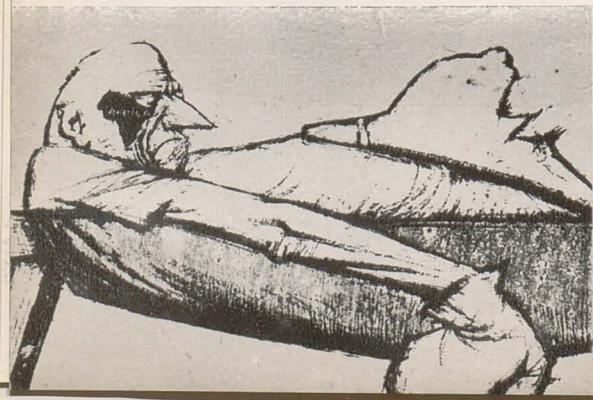
# GEORG WEERTH

## VIAȚA ȘI ISPRĂVILE VESTITULUI CAVALER ȘNAPANSCHI



BENEDICT GĂNESCU, Copertă pentru «Viața și isprăvile vestitului cavaler Șnapanschi»

CIK DAMADIAN, Lovitura de grație



# C A R I C A T U R A

RIK AUERBACH

Chiar atunci când e ridicată la un înalt nivel de măiestrie artistică, caricatura rămîne prin excelență un gen al cărui specific îl constituie prezența în presă și nu în expoziție. Dacă ținem însă seama de faptul că de-a lungul unui an de zile, în paginile cotidienele și revistelor noastre, caricaturii au atacat probleme din cele mai variate, mai ales în domeniul politicii externe; că prin această largă și zilnică răspîndire, caricatura își îndeplinește (și de ce n-am spune-o: cu succes) sarcina ei socială, atunci ne vom putea lipsi de un obișnuit inventar tematic, pentru a ne opri mai ales asupra cîștigurilor calitative ale artiștilor noștri.

Participarea, în timp, la numeroase expoziții a prilejuit caricaturiștilor o stăruitoare muncă pentru ridicarea măiestriei artistice, pentru îmbogățirea și înnoirea mijloacelor lor de expresie. Și e firesc ca la intervale de cîte un an, roadele să apară mai pregnante decît în munca de zi cu zi, a cărei operativitate nu îngăduie întotdeauna o rezolvare plastică care să satisfacă toate exigențele. Dar primul beneficiar al acestor roade, vizibile în ultima expoziție de grafică, este, de fapt, tot modestul desen care în colțul său de ziar atrage zilnic privirea cititorului obișnuit să găsească un scurt comentariu plastic al evenimentelor politice sau o critică cu haz la adresa unui nărav.

Din această pricină, unul din aspectele cele mai pozitive ale prezentei expoziții ni se pare a fi dispariția unei deosebiri accentuate dintre caricatura pentru expoziție și cea destinată tiparului, deosebire flagrantă în urmă de cîțiva ani. Caricaturiști cu o veche și permanentă activitate în presă, ca Nell Cobar, Eugen Taru, Cik Damadian, Adrian Lucaci, Matty Aslan, Gh. Chiriac, A. Poch și alții, sînt prezenți cu lucrări al căror nivel îl regăsim în bună măsură și în desenele lor publicate de-a lungul anului. Unele încercări trecute de a împrumuta caricaturii un stil pictural, greoi, fac astăzi loc unor grafii simple în care linia suplă cuprinde în perimetrul ei un bogat conținut de idei.

Abordarea gravurii de către artiști ca Eugen Taru și Cik Damadian a constituit un ajutor prețios în simplificarea exprimării lor plastice. Păstrîndu-și personalitatea, aceștia au redat caricaturii lor laconismul grafic al genului. Sînt de amintit lucrări ca «Franco pe cărbunii închinși ai Asturiei» sau «Amurgul lui Adenauer», ale lui E. Taru, sau «Knock-out» a lui Cik Damadian.

Alții, ca Nell Cobar sau, mai ales, Adrian Lucaci au subsumat culoarea puterii de expresie a desenului. Lucrate într-o gamă cromatică reținută, se remarcă lucrări ca «Acord» sau «Serenada» din ciclul «Melomaniaci» al lui Adrian Lucaci.

Păcat că ochiul critic al lui Nell Cobar, caricaturist de vervă, se dovedește deficitar atunci cînd se îndreaptă asupra propriei sale creații, ceea ce l-a făcut să nu aleagă pentru expoziție, din mulțimea de caricaturi pline de haz pe care le-a oferit tot timpul anului cititorilor săi, pe cele cu adevărat deosebite. «Piața Comună în versiune S.U.A.», lucrare plină de nerv și inspirație sau, în mai mică măsură, «Integrare economică», dovedind cunoscutele sale calități, pun în umbră celelalte lucrări.

Prins în mrejele prejudecății după care expoziția este singurul mijloc de afirmare a unui artist, Ion Doru a renunțat de mult la obișnuitul contact cu publicul cititor. Or, acest contact nu reprezintă doar o prezență zilnică ci însuși contactul permanent cu viața și problemele ei. Fără această legătură, prezența în expoziție este lipsită de seva care, pînă la urmă, dă autenticitate lucrărilor expuse. Stridența culorilor în lucrările lui Ion Doru deservește linia viguroasă, capabilă să sublinieze idei, nu lipsite de haz.

Un caricaturist tînăr ca A. Poch, dar cu o bogată activitate, nu servește totdeauna ideile printr-o organizare grafică limpede, preferînd un stil ilustrativ, greoi, cu nuanțe care se vor cu tot dinadinsul grave. Din această pricină, multe din desenele sale din presă sînt superioare celor «făcute pentru expoziție».

Unul dintre caricaturiștii activi în presă, cunoscut prin umorul său, dar foarte rar prezent în expoziții, este Matty Aslan. Caricaturile sale, care au meritul de a nu se deosebi de cele pe care le face zilnic decît prin dimensiune, te fac întîi să zîmbești... și aceasta nu e puțin!

D. Negrea, poposit cu succes de o vreme în domeniul caricaturii se dovedește și de această dată spiritual, posesor al unui umor de bună calitate. Lucrările sale se înscriu însă mai degrabă în ceea ce unii numesc fără discernămint, grafică satirică. Aici nu atît linia este mesagerul spiritual al ideii, cît situația imaginată și textul.

V. Vasiliu a fost întotdeauna un caricaturist cu idei al căror haz suplinea de multe ori insuficiența rezolvării plastice. Lucrările sale, dintre care «Curățenia continuă» mi se pare izbutită prin faptul că nu a abuzat de culoare, păstrînd-o în tonuri echilibrate, configurează o etapă nouă în creația sa. Personal, mi se par însă străine spiritului graficii, străine laconismului caricaturii, rezolvările picturale pe care le încearcă V. Vasiliu.

Trebuie să menționăm lucrările lui N. Claudiu, consecvent în viziunea sa plastică, caricaturist cu o frumoasă activitate în paginile «Urzicii», ca și prezențele lui D. Petrică, Spirescu, M. Capătă și Cazacu.

Absența din sectorul caricaturii a unor artiști valoroși ca I. Ross, M. Gion, V. Crivăț și B. Gănescu, ca și prezența cu doar două lucrări a lui Cik Damadian, lipsesc profilul satirei în actuala expoziție de grafică de un conținut complet. Dar prezența lui V. Crivăț, M. Gion, B. Gănescu pe celelalte panouri ale graficii, alături de amintita preocupare pentru gravură a lui Eugen Taru și Cik Damadian, este o elocventă mărturie a străduinței caricaturiștilor noștri de a-și îmbogăți mijloacele de exprimare artistică, de a-și pune noi probleme de măiestrie.



MOMENTE  
DIN  
PLASTICA  
SECOLULUI XX

ALEXANDRU PHOEBUS

PAUL GHERASIM

2



După primul război mondial, expozițiile de pictură ce aveau loc la București, înscrisu în cataloage numele unui artist ale cărui lucrări spuneau ceva aparte. Acel artist, astăzi consacrat și prețuit, a fost pictorul Alexandru Phoebus.

Arta sa, de un profund umanism, reflectă sentimentele și ideile artistului.

Pictorul Phoebus a respins convenția ; viciile acelei mentalități trîndăvite într-o artă academistă burgheză, devenită oficială, au fost condamnate prin arta sa, prin poziția sa.

Revoluția produsă în pictura romînească de geniul umanistului Luchian a dat impuls înclinațiilor lui Phoebus spre o artă cu conținut uman, cu o profundă semnificație socială. Sensibilitatea sa, stabilindu-se în concretizarea umanului, s-a proiectat într-o artă dimensionată pe aceste coordonate. Arta pentru el a fost o necesitate, o necesitate spirituală, umană.

Născut în anul 1899, la București, începe să studieze pictura la Belle Arte, cu prof. Mirea, continuînd după aceea la Academia Liberă, unde erau profesori : Petrașcu, Steriadi și Verona. Între 1927—1928 se află pentru studii la Paris.

Debutul ca expozant și-l face în 1920, cînd era încă elev în anul trei de pictură ; de la acea dată, continuă să expună la toate expozițiile oficiale de artă din București.

3



1. ALEXANDRU PHOEBUS,  
Muncitor

2. ALEXANDRU PHOEBUS,  
Stradă din București

3. ALEXANDRU PHOEBUS,  
Peisaj

4. ALEXANDRU PHOEBUS,  
Vedere din București

5. ALEXANDRU PHOEBUS,  
Muncitori

4





Cele opt expoziții personale — dintre care ultima în 1948 — au reprezentat etapele evoluției sale, precum și rodul unei munci de o exemplară cinste și pasiune profesională.

În căutarea exprimării viziunii sale plastice, și-a găsit drumul fără manifestări facile și zgomotoase.

Pictura sa nu are ca obiect «redarea» naturii, în ordinea ei obiectivă, ci transpunerea unor sentimente, prin figurare și caracterizare în metafora plastică.

Printr-un sentiment deosebit de puternic este atras spre anumite subiecte, ce caracterizează, ca o particularitate a sa, o preocupare constantă. În tablourile cu muncitori pictați de el, se simte mai mult decât un sentiment de simpatie; se simte o identificare cu subiectul.

Unul din primele portrete mai cunoscute din tinerețe este intitulat: «Proletar» (expus la Salonul Oficial din 1926). După un portret făcut tatălui său și un autoportret (studiu), din același an, realizează în 1930 compoziția: «Muncitorul» — una dintre lucrările cele mai semnificative — prin care viziunea sa personală se afirmă aproape conturată. Expresia acestei viziuni răspunde naturii unei sensibilități, unei concepții.

Printr-o tehnică reținută de la tentațiile unor virtuozități formale, concentrată la subiect, construiește o lume încărcată de conținut și sens plastic.

Compoziția laconică, prin figurarea simbolică a elementelor, se bazează pe o construcție de forme decise, ajunse volume, obținute prin degradeuri de tonuri, atingând o mare expresivitate.

După alte două pinze intitulate: «Muncitor» și «Muncitor odihnindu-se», 1930, realizează compoziția: «Agricultura».

În 1946—1948, în noile condiții sociale din țara noastră, pictează compoziția «Pax». Tot din acest an datează și cea mai interesantă și mai reprezentativă lucrare a sa: compoziția «Oamenii muncii», în care omul muncitor, subiectul său preferat, este evocat în noua sa ipostază socială (lucrarea a figurat în Expoziția Flacăra 1948, situându-se printre cele mai bune). Talentul și experiența sînt valorificate acum la maximum.

Ciclul «Grivița Roșie», (1948), cuprinde o serie de portrete de muncitori, precum și scene cu aspecte din atelierele C.F.R. Grivița Roșie. În aceste lucrări, folosind cu succes tehnica pastelului, artistul demonstrează din plin cum sinceritatea celui care are de comunicat ceva prin artă, se substituie oricărei tehnici.





1



2

«Țărani din Făgăraș» reprezintă o scenă, compusă din cinci copii de la țară, împreună cu mama lor, avînd în mîini și la pălării buchete de flori, într-o armonie exaltată pînă la optimism prin roșu, albastru și ocră. O altă compoziție, realizată în 1950, e intitulată «Copii».

În afara acestor portrete și scene ce conțin nota pregnantă a originalității picturii sale, un bogat număr de peisaje îi completează opera. Parte dintre ele au constituit prilej pentru încercarea mai multor tehnici, — ce aveau particularitatea de a răspunde unei exprimări mai spontane — precum: acuarelă, guașă, desen colorat, tuș-guașă și desen în tuș colorat. Unele din aceste peisaje înclină, prin subiectele lor, spre un ușor pitoresc documentar, avînd însă calitatea și valoarea certă a unor lucrări de artă, asigurate de sensibilitatea sa. Dintre peisaje se afirmă, într-un mod deosebit, unele mai vechi, transpuse și construite la nivelul compozițiilor, atingînd același stil. Altele, mai tîrzii, cu accente dramatice, realizate prin puternice contraste de închis și deschis, foarte expresive, se impun prin exigență.

De un deosebit farmec sînt desenele colorate, atestînd valoarea sa de foarte bun desenator.

Dacă discreția și modestia sînt trăsături ce caracterizează pe unii oameni ce nu suferă din cauza anonimatului, preocupările lor confirmă în schimb o mare dorință de a comunica.

Pictorul Phoebus a fost unul dintre aceștia. Arta sa rămîne să transmită tuturor mesajul unei sensibilități umane.

1. ALEXANDRU PHOEBUS, Muncitor odihnindu-se

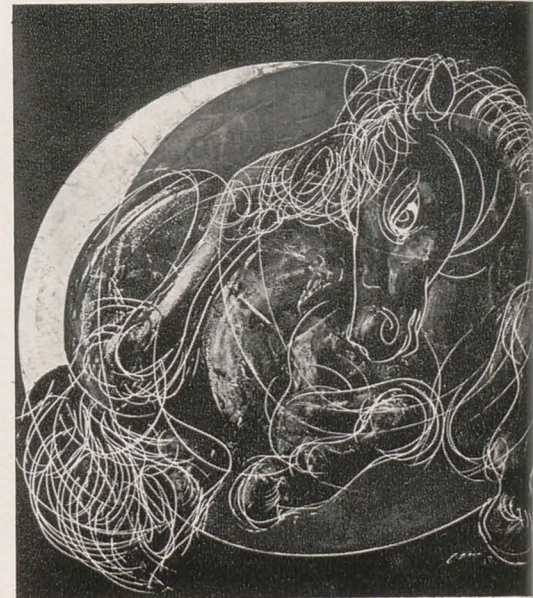
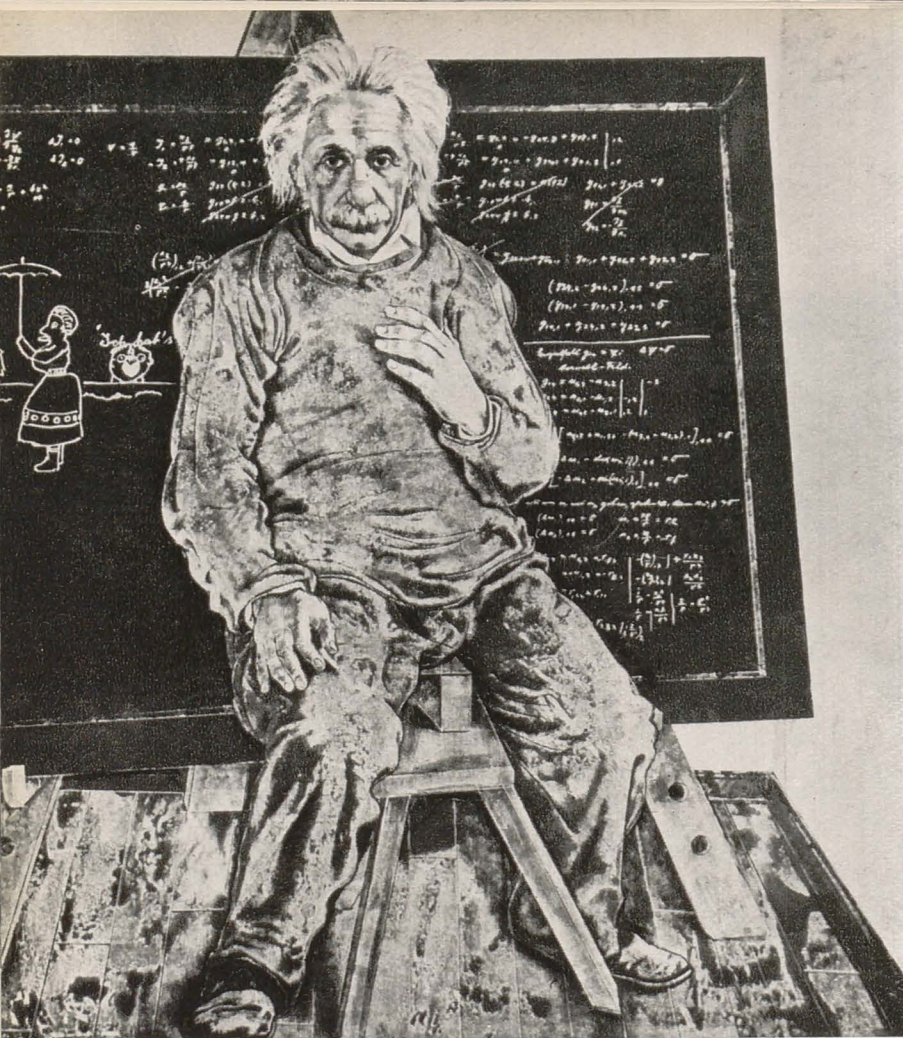
2. ALEXANDRU PHOEBUS, Familie de țărani (detaliu)

# ARTIȘTI DE PESTE HOTARE

UMANISM ȘI POEZIE  
ÎN CREAȚIA  
LUI  
HANS ERNI

SZEKELY GHEORGHE





2

1, HANS ERNI, Din seria « Portretele unei epoci »

2. HANS ERNI, Desen

3. HANS ERNI, Slujnică

Drumul străbătut de artistul elvețian Hans Erni — de la abstracționism și suprarealism la o artă realistă cu profunde accente sociale—capătă puterea unui simbol care demonstrează că artiștii legați prin fire trănice de poporul lor, și preocupați de soarta omenirii devin pînă la urmă adepții și promotorii unei arte progresiste.

Într-un pamflet publicat în 1947, Erni pune o întrebare semnificativă și de stringentă actualitate: «Care este rolul pictorului în zilele noastre?». La această întrebare a răspuns clar și fără echivoc prin litografiile, afișele, picturile murale, ilustrațiile de carte create după război, plasîndu-se astfel în rîndul forțelor care luptă pentru progres, pentru pace, pentru viață.

Apropiat prin familia sa atît de clasa muncitoare cît și de țărînimea elvețiană, această dublă legătură va lăsa amprente adînci și statornice în gîndirea și sensibilitatea viitorului artist care pînă și în etapele cele mai confuze ale activității sale se va apleca cu dragoste și interes asupra vieții și muncii oamenilor simpli. După ce rînd pe rînd lucrează ca ucenic desenator la cadastru, apoi la un birou de construcții și, însfîrșit ajunge să frecventeze școala de arte și meserii din Lucerna, Hans Erni pleacă în 1928 la Paris, unde frecventează Academia Julian.

La Berlin unde îl regăsim în 1929—1930, ca student al Școlii de artă aplicată, se ciocnește pentru prima oară cu forțele întunecate ale fascismului. Se reîntoarce în curînd la Lucerna unde începe să lucreze împărțindu-și timpul între orașul natal și Paris, fiind puternic influențat de pictura lui Picasso, a lui Derain și Braque.

La începutul celui de al patrulea deceniu al secolului nostru, Hans Erni aderă la curentul abstracționist. În haosul lumii capitaliste dintre cele două războaie, în condițiile presiunii exercitate de ideologia burgheză, unii artiști, cinstiți, încearcă să se izoleze de realitatea tristă și amenințătoare, cu dorința de a crea o așa zisă «nouă armonie» a lumii, plămînd noi construcții și noi «concretisme». Erni, care inițial se pregătise pentru o profesiune tehnică, este în continuare atras de lumea tehnicii, de gîndirea matematică și de formele geometrice. Toate acestea, fără îndoială, au contribuit la apropierea tînărului pictor de grupul «Abstraction-Creation» în cadrul căruia expune în 1933 împreună cu Arp, Brîncuși, Calder, Kandinski, Mondrian, Moore. În această perioadă Erni crează tablouri și picturi murale în care formele amintesc de montajul unor desene tehnice sau sînt descompuse în maniera lui Picasso. Artistul este într-o continuă căutare, își pune probleme la care nu găsește răspunsul mulțumitor, tatonează diferite căi. Așa se întîmplă că în același an în care realizează în maniera «abstractă» fresca sectorului elvețian de la Trienala de la Milano, pictează și o frescă realistă de o largă accesibilitate la sediul Sindicatului muncitorilor constructori din Lucerna. După alți cîțiva ani, în pictura murală «Elveția», realizată în 1939 pentru expoziția națională de la Zürich, el înfăptuiește într-o concepție originală o sinteză între abstracționism și realism, sinteză care va caracteriza multă vreme și grafica lui Erni. În friza susamintită, care se desfășoară ca un imens pliant de imagini, artistul prezintă sugestiv scene din viața, istoria și lupta poporului elvețian. Aceasta devine sursa sa de inspirație în creația sa de după cel de al doilea război mondial. Dar pînă atunci va fi nevoit să plătească tribut și suprealismului.

Catastrofa spre care se îndrepta omenirea în anii 1938—1939, ofensiva generală a fascismului, falimentul «democrației» burgheze, spulberarea încrederii în instituțiile și valorile considerate de mulți ca fiind «eterne» și «absolute» au declanșat în conștiința lui Erni un profund pesimism. Zdruncinarea încrederii sale în om, în rațiunea umană se reflectă în creația din această perioadă cu tendințe supra-realiste, cînd realizează tablouri în care domină





ideea singurătății, nimicniciei și dezorientării omului. (« Din jurnalul unui urbanist » — 1941, « Odihna săpătorului » — 1942). Diversele influențe suferite la Paris din partea unor artiști ca Picasso, Arp, Mondrian, Leger și alții, sînt prelucrate într-un stil personal, viguros, de sine stătător. O caracteristică a creației lui Erni din această perioadă rezidă și în faptul că simbolurile sînt traduse în forme întruchipate cu o mare putere de sugestie, ca de exemplu «Urmele timpului» — 1941, în care trecerea timpului este sugerată de urmele tălpilor unui om adîncite în nisip, alături de scheletul unui pește care privește «eternitatea» din orbitele goale.

Se înțelege că, trecînd la o calitate nouă, superioară, pe pozițiile noului realism, Hans Erni nu a abandonat dintr-o dată viziunea, arsenalul formal și căutările abstracționiștilor și suprarealiștilor. Această trecere s-a desfășurat în timp, aproximativ între anii 1944—1950, dar mai continuă și astăzi. Cu dealtfel destule rătăciri și momente discutabile, Hans Erni a căutat întotdeauna noi mijloace de expresie artistică. El nu a abandonat aceste căutări nici astăzi și ecurile unor tendințe suprarealiste sau abstracționiste pot fi deseori sesizate în creația sa, de pildă, prin folosirea foarte vizibilă a unor sisteme lineare geometrice. În același timp, nu putem să nu accentuăm că Erni nu a părăsit niciodată, în nici o perioadă a activității sale, reflectarea lumii reale.

Continuare în pag. 54



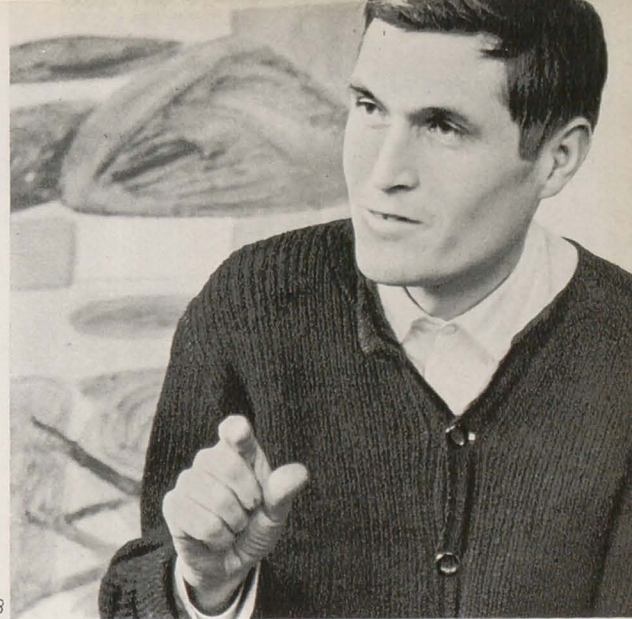
1. HANS ERNI, Foaie din jurnalul unui urbanist
2. HANS ERNI, Ilustrație pentru cartea « Omul fâgăduiește » de André Bonnard
3. HANS ERNI, Afiș pentru Asociația de prietenie « Elveția — U.R.S.S. »
4. HANS ERNI, Cai în cerc





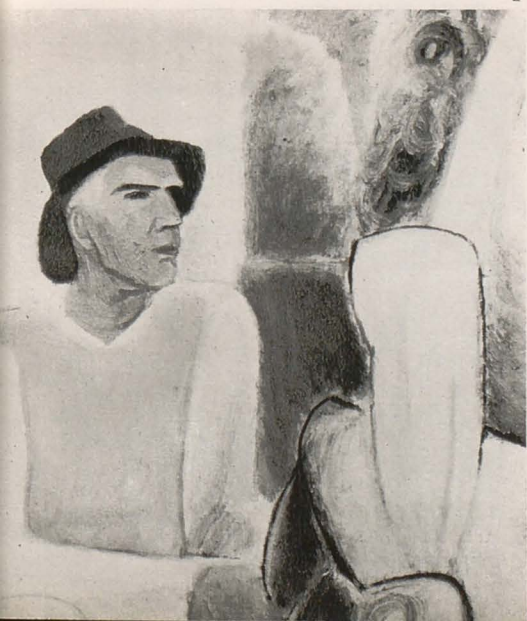
## GHEORGHE IACOB

ILEANA BRATU



1, 2. GH. IACOB, Colectiviști ascultînd o emisiune radiofonică (detaliu)

3. Gh. Iacob în atelier



Biografia unui om se poate descifra în lucrurile care-l înconjoară: cărți, obiecte, culori. Biografia unui atelier poate începe cu ușa lui. Am privit-o în treacăt prima dată cînd am intrat și mi s-au părut ciudate însemnările de pe ea: «Iacobe te-am căutat . . .». «Am trecut pe la tine și nu te-am găsit» sau o notație malițioasă: «Acest Iacob este veșnic absent». N-am înțeles rostul acestor însemnări decît a doua oară, cînd în ciuda nenumăririi mi-am lăsat gravată mărturia prezenței inoportune pe ușa misterioasă a atelierului abandonat. Secretul? Artistul își desfășura viața mai mult în afara atelierului; «călătoriile» sale se prelungesc pînă la a alcătui un fel de a doua viață și lucrările, realizate în cea mai mare parte chiar în locurile care-l inspiră pe artist, sosesc în chip de oaspeți în atelierul care nu le recunoaște paternitatea.

Peisaje, portrete, compoziții — ultima documentare a fost la Orăștie într-o gospodărie colectivă. Pictorul îmi arată cîteva peisaje din jurul Sibiului.

— Nu sînt decît studii. Am încercat să descopăr în formele lucrurilor esența structurii lor. Copacul și dealul se unesc într-o imagine care sugerează măreția spațială. Norul reia în atmosferă forma geometrizată a elementelor de pe sol. Mă preocupă expresia liniei, a volumelor, modulul în care elementele naturii regrupate creează o nouă realitate.

Artistul vorbea parcă fără martor, monologînd pe o temă care-l frămînta.

— Această a doua realitate este determinată de o expresie puternic vizuală sau de o idee care se cere lămurită pe pînză?

— De amîndouă. Realitatea îmi sugerează rezolvări compoziționale pe care singur nu le-aș putea găsi. Pentru că mă preocupă compoziția și legile ei.

— Documentarea este atunci o serioasă școală.

Mi-am aruncat privirea prin atelier și m-a surprins cît de puține erau lucrările care se pot numi definitive. Restul, căutări constante de laborator plastic. În unele, simple armonii cromatice. În altele, grupări mari

Continuare în pag. 53



Geometria ascunsă a unei convorbiri, liniile ei de forță încheagă uneori însuși profilul dinamic al unui artist. Cu această impresie am părăsit într-o dimineață atelierul tînărului pictor Ion Gheorghiu, cu această impresie desprind din meandrele convorbirii noastre momentele ce conturează preocupările statornice ale artistului.

#### PUNCTELE ÎNALTE DE SINTEZĂ

— Ce mai lucrați? — am întrebat de-a dreptul, suspendînd nerăbdătoare convenția introducerii.

Artistul a înșirat, tăcut și prompt, o suită de 6—7 naturi moarte într-o cromatică și o viziune decorativă, amintind întrucîtva spiritul artei populare.

— Naturi moarte, numai?

— Da, fac game, trebuie să învăț meseria pe ceva.

— Bine, dar numai game?

— Nu, în expoziție, ca și în atelier, am și alte lucrări — peisaje, compoziții. Dar la o compoziție trebuie muncit mult și grav. Și eu lucrez încet, și îmi place să alternez o lucrare cu alta. Pentru mine, munca e un lucru esențial: o muncă de zidar care construiește încet, încet. . . Cuvîntul « inspirație », zău că nu-l cunosc. O compoziție, ca să reprezinte într-adevăr o generalizare, o viziune simbolică, trebuie să exprime, după părerea mea, punctele înalte de sinteză la care a ajuns artistul. Mă preocupă, printre altele, elaborarea unui triptic simbolic: « Pacea și războiul ». Doresc să fie o lucrare de respirație mai largă. Contemplînd-o, sper ca privitorul să aleagă și să respingă categoric. Deși lucrarea se va compune din trei pînze, sensul ei unitar se încheagă organic. Primul element al tripticului — « Pacea » — va fi o grupare de femei și copii; elementul median, de legătură, un buchet de flori stilizate — poate una din « gamele » pe care le ai în față, zîmbește poznaș artistul; iar cel de-al treilea panou — « Războiul » — este figurat de o masă de oameni, organizată aidoma unui automat de ființe fără voință, puse în mișcare de interese străine, reacționare.

Privesc schițele. Cele mai finite sînt, în această fază, cele figurînd « Războiul ». Structurarea compozițională, mișcarea de rotație imprimată desenului de liniile lui de forță, îți sugerează imaginea unei mașini care se rostogolește peste înșiși promotorii ei, imaginea războiului care « mănîncă singur din el ».

— Deocamdată acestea sînt doar schițarea unor gînduri, a primului impuls — acela de a lua atitudine față de « ororile războiului ». Îmi dau seama încă de pe acum că lucrarea va parcurge încă multe etape.

## ION GHEORGHIU

OLGA BUȘNEAG

1. ION GHEORGHIU, Compoziție
- 2, 3. ION GHEORGHIU, Schițe pentru tripticul « Pacea și Războiul »
4. ION GHEORGHIU, Piața Chibrit
5. Ion Gheorghiu în atelier

Continuare în pag. 58





1



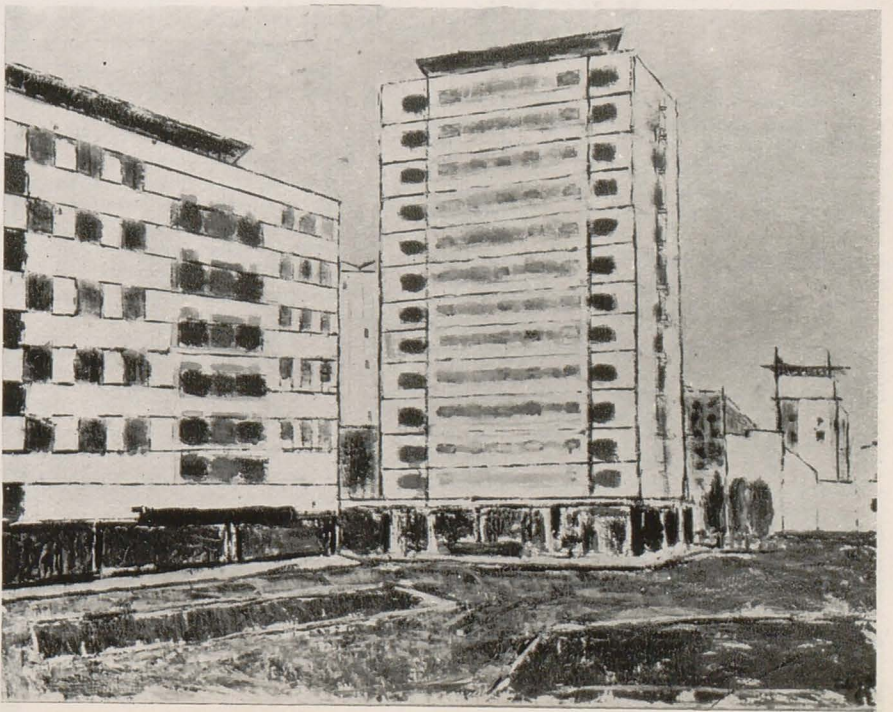
2



3



5



4



1. PAUL ERDÖS, Cosăș



2

2. D. GHIĂȚĂ, Flori și ferigă



3

3. H. CATARGI, Țărani la masă

## D. GHIAȚĂ

În evoluția picturii românești, pe D. Ghiăță nu-l poți alătura nici unui curent, nici unui alt pictor contemporan sau înaintaș. Personalitatea lui puternică și cu totul originală îl situează fără ezitare într-un capitol ce-i aparține în întregime numai lui.

Prin noianul atîtor îndoielnice autenticități plastice, pictura acestui artist s-a strecurat modest la locul ei pe care nu i-l poate lua nimeni, s-a așezat cuminte, așteptînd să te duci singur spre ea, tăcut, fără comentatori gălăgioși: critici care să-ți lămurească de ce este așa și nu altfel sau ghizi care să-ți explice literar subiectul ei.

Pictura lui D. Ghiăță este aceeași de foarte multă vreme și totuși de fiecare dată este o surpriză. Nici un tablou al lui nu seamănă cu celălalt, dar toate se alimentează în mod constant la aceleași resurse, inepuizabile ca un izvor cu apă bună.

Între *naïvi* și *rafinaiți*, între un limbaj plastic *graseiat* al unora și cel intenționat *peltic* al altora, Ghiăță stă surprinzător de bine la locul său, fără să poată fi contestat. Este atît de autentic și stăpîn pe ceea ce este, încît rămîne un caz izolat și singur. Este exemplul cel mai tipic de pictură românească fără ostentație declamatorie *națională*. În opera lui s-a întilnit Valea Jiului cu malul Senei și au dat ceea ce se vede de 40 de ani: o pictură care a asimilat exact cît trebuia, spre a putea contura o personalitate puternică și originală.

Tablourile acestui pictor sînt în general mici ca dimensiuni. Ele nu ocupă spații mari pe panourile muzeelor sau în expoziții, dar se cer întotdeauna așezate în centrul acestor panouri. N-au subiecte mari, declamate teatral cu gesturi și mimică. Sînt, dacă vrei, niște mici ferestre deschise asupra vieții și prin care oamenii și obiectele sînt surprinse înainte de a fi așezate în poze.

În «Tirgurile» lui Ghiăță oamenii stau tăcuți, nemișcați, în grupuri. Nu sînt nici triști, nici veseli. Serioși întotdeauna, ei sînt desenați cu naivitatea florilor zugrăvite pe o oală veche de lut, sau a personajelor unei frînce însemnată pe zid de o mină genială de meșter anonim. Este o pictură ce n-are nevoie de recomandări. În fața ei n-ai ezitări, dacă va place sau nu. Buchetele de flori ale lui Ghiăță sau «naturile moarte», neașezate niciodată cum *se cere*, într-un vas special sau într-o ordine anumită, sînt prinse de obicei cu cea mai inocentă sinceritate ce refuză pregătiri de regie și soluționări complicate. Și totuși această naivitate ascunde o știință a echilibrului, a formelor și a cromaticii, posedată instinctual, fără nime dubite prin lumea întortocheată a teoriilor pictoricești alambicate savant și citeodată inutile.

Pictorul Ghiăță se confundă admirabil cu pictura sa. Îl vezi strecurîndu-se discret, cu o seninătate de țaran filozof și hîtru. N-a supărat niciodată, cred, pe nimeni, fiindcă nu se pricepe să supere, așa după cum pictura lui nu este în stare să-ți violenteze retina sau sufletul.

O nobleță înăscută a omului de la țară pe care nu l-a pervertit nici mahalaua, nici centrul orașului. O țărîe de om al pămîntului, sănătos și tăcut.

Lumea pictorului Ghiăță, plină de lirism și poezie infinită, e simplă ca sunetul unui fluier cioplit cu briceagul și din care degete meștere scot la iveală închipuirii de tainică frumusețe, zămisliri din izvorul neseecat al artei, fără început și fără de sfîrșit.

CORNELIU BABA

## H. H. CATARGI

Este o cinste, dar în același timp te încearcă un sentiment de sfilă, atunci cînd te încumeți să conturezi personalitatea artistică a unui coleg în general. Dar fenomenul se amplifică sensibil, atunci cînd este vorba de maestrul H. H. Catargi.

Pe pictorul Henri Catargi ne-am obișnuit să-l cunoaștem atît pe simezele expozițiilor de stat, unde prezența sa se făcea remarcată prin opere reprezentative nu numai pentru personalitatea lui dar și pentru profilul expozițiilor înseși, cît și pe simezele expozițiilor sale personale, unde completa sa cunoaștere și definire ca artist plastic s-a încheat cu deosebire.

În acest sens, întreaga sa creație a contribuit la statornicirea fenomenului artelor plastice pe linia realismului socialist, stabilind calități de valoare și confirmîndu-i măiestria și personalitatea.

Există în toată opera sa din ultimul timp o anumită notă majoră, un sentiment grav, rezultate ale muncii artistului de fiecare zi cu materia în care caută să transpună ideile și sentimentele sale.

H. H. Catargi vorbește grav și pictează așa cum vorbește, totuși gravitatea lui nu crează distanțe, nu îndepărtează prin răceală, ci atrage și subjugă prin poezia, căldura și adevărul realităților pe care le reflectă.

Nu aș vrea să lunec pe panta unui inventar plastic, să iau pînză cu pînză s-o măsoar, s-o cîntăresc și s-o etichetez. Oamenii de specialitate întru consemnarea istoriei artelor plastice românești sînt convinși că vor face acest lucru cu competența și seriozitatea care-i caracterizează, așa că lucrurile spuse aș vrea să fie ecoul prezenței omului și artistului H. H. Catargi în inima noastră, o pagină sentimentală, dacă-mi permite redacția.

În persoana pictorului H. H. Catargi trăiesc și se manifestă toate calitățile pe care oamenii de specialitate le-au conferit picturii sale.

Una dintre calitățile picturii lui H. H. Catargi este măiestria cu care a știut să abordeze problemele realităților noastre, nu numai cu ajutorul virtuților profesionale, ci cu acel inefabil simț al înțelegerii lor, reușind astfel să transforme cunoașterea în trăire.

Realitatea picturii lui Catargi este simplă, dar tocmai această simplitate, cultivată cu multă știință, imprimă pînzelor sale o anumită monumentalitate, în compoziție și culoare, calitate care emoționează și impune.

Pînzele sale demonstrează această trăire vie, autentică și nefalsificată de obiectivism sau rețete prefabricate.

Dincolo de tot ce s-a subliniat cu superlative personale, există un umanism și o căldură, sau dacă vrei un umanism cald, vibrant și optimist pe care-l provoacă apropierea de omul Catargi, de pictura maestrului Catargi; nimic din artificiile unui om alambicat și nimic din artificiile unei picturi «rafnate», nimic din obiectivismul și fotografismul pozițiilor academico-naturaliste.

Maestrul Henri Catargi este un exemplu tipic al pasiunii pentru pictură și acest lucru îl demonstrează munca sa de zi cu zi și ceas de ceas. Acest lucru nefiind spus de circumstanță, gratuit, ci real și autentic.

În fiecare zi, maestrul Catargi se apleacă cu seriozitate asupra lucrurilor și fenomenelor cotidiene, luptă cu suprafața pînzei și cu materia pentru a ne da opere emoționante, sincere și pline de lirism.

Este pentru noi toți, cei din generația de pictori tineri, un exemplu viu și ne întrebăm cîți dintre noi pot demonstra atîta tinerețe și vigoare creatoare, atîta cinste și seriozitate profesională.

Pentru aportul pe care măiestria și maturitatea lui de artist îl aduc în făurirea unei culturi socialiste, Henri Catargi a fost propus pentru titlul de Laureat al Premiului de Stat. Ceea ce noi toți salutăm cu toată căldura și dragostea.

SPIRU CHINTILĂ

## PAUL ERDŐS

Desenele lui Paul Erdős «Viața nouă în Oaș» au fost propuse pentru «Premiul de Stat».

Ca un modest amator de artă plastică, am răspuns invitației de a scrie cîteva rînduri, de a-mi exprima public bucuria și satisfacția pentru înalta prețuire pe care partidul și statul o vor acorda talentatului artist baimărean.

Pe Paul Erdős l-am cunoscut nu numai în expoziții, dar și acasă, la el în Baia-Mare. E un artist comunist. Comunist în operele sale, comunist în viața sa personală.

Desenul lui Paul Erdős nu e o simplă relatare a unui fapt de viață, nu se oprește numai la formele exterioare ale vieții, ci atacă însăși esența ei, traducînd oamenilor multiplele sensuri ale lumii vizibile.

Paul Erdős gîndește în alb și negru, și totuși gîndurile lui înflorează într-o infinitate de nuanțe.

Desenele lui povestesc oamenilor despre oameni, direct și totuși plin de subtext, inteligent, și cu multă emoție, spontan și totuși solid construit, grațios și totuși cu o mare forță.

Acum, la marea lui sărbătoare, îi urez multe și mari succese.

MIREL ILIEȘU

Dintre lucrările de pictură aparținând maeștrilor cu faimă universală, la Muzeul de artă al R.P.R. se văd în prezent, în sălile flamanzilor din frumoasa galerie cu expunere modernă, recent amenajată în aripa nouă a localului, patru panouri în ulei pe lemn, de dimensiuni relativ mici (fiecare avînd  $0,425 \times 0,575$  m.) constituind o suită a anotimpurilor, expuse ca opere ale lui Peeter al II-lea Brueghel, zis cel Tânăr (1564—1638), fiul lui Peeter I Bruegel Bătrînul, marele creator de stil din secolul de aur neerlandez. Galeria universală a Muzeului R.P.R. și-a înscris în inventar aceste patru opere (care se adăogau la « Uciderea Pruncilor » și la « Iarna » atribuite aceluiași artist) în anul 1956, cu prilejul reîntrării în colecțiile noastre publice a bogatului tezaur artistic restituit țării noastre de U.R.S.S., prin actul memorabil de prietenie și de prețuire a culturii, care a făcut să poată fi reîntregite multe colecții publice ce fuseseră patruzeci de ani văduvite de unele piese capitale. Tablourile făcuseră parte din colecțiile Muzeului Kalinderu înainte de primul război mondial, și nu o dată semnatarului acestor rînduri i-a fost dat să-l audă pe fostul conservator al muzeului, regretatul pictor Jean Al. Steriadi, pomenindu-le cu pietatea de care acest îndrăgostit de frumos dădea dovadă față de tot ce-l emoționase artistic în viață. De la Steriadi se deținea știrea că România dinaintea primului război mondial posedase patru picturi de Peeter Bruegel, — Steriadi părea sigur că autorul lor era Bruegel Bătrînul, — și că nu așteptase unificarea teritoriului, din 1918, ca să se poată mîndri doar cu cei doi Peeter Brueghel cel Tânăr de la Brukenthal. Revenirea în țară a operelor din Tezaur și expunerea lor la Palatul R.P.R., în 1956, a prilejuit constatarea că din aceste patru tablouri, trei sînt semnate: BRVEGEL (fără g h), cu ortografia pentru care optase Bruegel Bătrînul după anul 1558 — din 1559 înainte acel « h » căzînd definitiv, (vezi nota 1), ca să nu mai revină decît la urmașii săi, la care dimpotrivă, forma fără « h » este o excepție. Semnătura, dacă e originală, ar fi deci încă un indiciu, prin ortografia ei, că avem de-a face cu o operă a lui Peeter I Bruegel Bătrînul, zis și Bruegel al Țăranilor (Boerebruegel) sau « le Drôle » (Viezebruegel) — întemeietorul unei adevărate dinastii de pictori (vezi nota 2), și creator de stil, de o originalitate tulburătoare.

Dintr-o prudență explicabilă, — operele originale ale Bătrînului fiind cunoscute, catalogate și limitate ca număr, — și, cum se verifică acum, binevenită,

# M U Z E E

## SÎNT « ANOTIMPURILE » DE PEETER II BRUEGHEL ? (Muzeul de artă al R.P.R.)

ION FRUNZETTI

1, 2, 3, 4. « Cele patru anotimpuri », atribuite lui Peeter II Brueghel (al Infernului). Muzeul de artă al R.P.R. Ulei pe lemn, după gravuri de Peeter van der Heyden, reproducînd desene de Peeter I Bruegel-Bătrînul (« Primăvara » și « Vara ») și de Hans Bol (« Toamna » și « Iarna »)

5. PEETER II BRUEGHEL (al Infernului): Primăvara (după Peeter I Bruegel) Terry Engle Gallery, Londra



deși nu îndestulătoare, — cele patru tablouri din seria « Anotimpurile » au fost trecute de personalul științific al Muzeului de artă al R.P.R. sub numele primului dintre copiii și imitatorii lui P. Bruegel-Bătrînul, fiul său mai mare, Peeter al II-lea Brueghel, zis « al Infernului ». Motivele pentru care personalul muzeului credea că opera se poate considera de Peeter II Brueghel, și nu de alt brueghelian, n-au fost făcute pînă azi cunoscute însă public. Atribuirea aceasta, care necesită o argumentare spre a putea fi omologată, apare constant, totuși, nu numai în fișele Galeriei sau în etichetele din expoziție. Ea este susținută cu consecvență în toate publicațiile unde sînt popularizate sau studiate lucrările din Muzeu. În Albumul « Maeștri ai picturii universale în muzele din România », editat de « Meridiane » (ediția a II-a, 1961), în prefața academicianului G. Oprescu se spune despre ele: « Pieter Bruegel cel Tânăr, crescut în tradiția artei tatălui său, și care a știut să-i înțeleagă și să-i copieze tablourile în adevăratul lor sens, cu o rară perfecțiune, s e m n e a z ă cîteva din aceste copii, printre care „Masacrul inocenților”, după celebrul panou de la Viena. Ne-au rămas t o t d e e l o serie de tablouri „cele patru anotimpuri”, care nu sînt copii propriu-zise, ci picturi inspirate din desenele și gravurile tatălui său. » (vezi nota 3).

Se ridică aici o problemă teoretică: ce însemnează « o copie » și care este delimitarea acestei noțiuni?



5



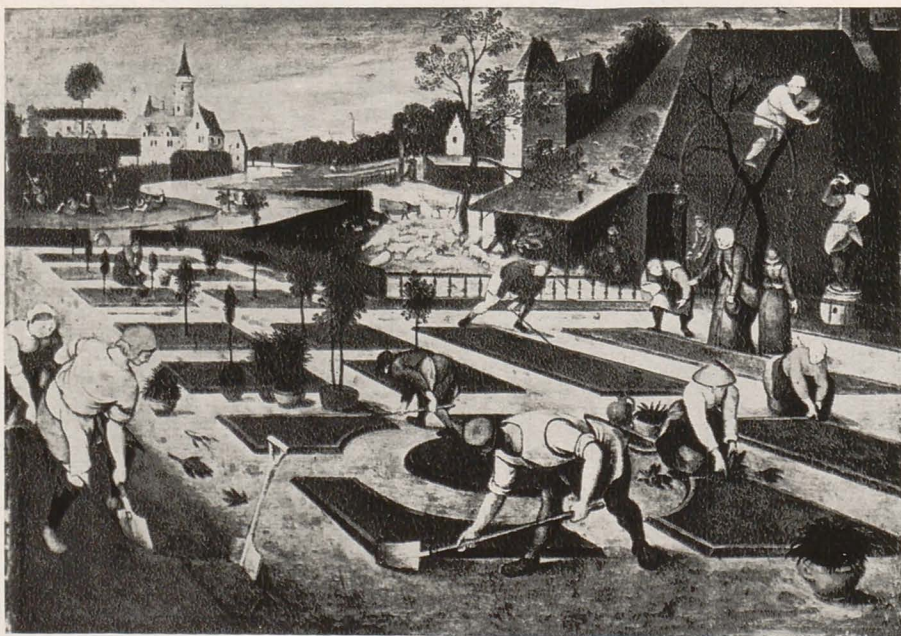
4



3



1, 2. ABEL GRIMMER: «Primăvara» și «Vara», Muzeul regal de Arte Frumoase, Anvers. Ulei pe lemn, după gravuri de Peeter van der Heyden, reproducind desene de Peeter I Bruegel-Bătrînul («Primăvara» și «Vara») și de Hans Bol («Toamna» și «Iarna»)



Poate fi considerată «pictură inspirată din desene și gravuri», o simplă reproducere fidelă, în culori de ulei, a unei scene desenate, care, atât sub raportul invenției elementelor cât și sub raportul dispoziției lor compoziționale, merge servil pe urmele modelului imitat? Singurul sector în care fanteziei reproducătorului i se lasă un oarecare joc, o oarecare libertate, fiind cel al culorii, evident inexistentă în opera de grafică ce stă la baza panoului pictat, s-ar părea că «pictură» ar fi doar culoarea.

Atunci, dar numai atunci, e drept, se poate spune în chip legitim că un panou, pictat după o gravură, este «inspirat» de această gravură. Dar, dacă acceptăm acest criteriu, doi pictori diferiți care «se inspiră» din aceeași gravură, punând culoarea așa cum vrea și știe fiecare, fac două picturi diferite, două diferite originale.

Acesta să fie oare cazul cu ciclurile «Anotimpurilor» cel din Muzeul de artă al R.P.R., atribuit lui Peeter al II-lea Brueghel, și cel din Muzeul regal de Arte Frumoase din Bruxelles, semnat de Abel Grimmer? De existența ciclului lui Grimmer ne-am sesizat văzînd reproduce două din «Cele patru Anotimpuri», Vara și Primăvara (aceasta din urmă cu indicația greșită de titlu «l'Automne»), într-o carte recent apărută, și anume «La peintures flamandes de Jérôme Bosch à Rubens» de Jacques Lassaing și Robert L. Delevoy (Genève, Skira, 1958, paginile 104 și 105). Controlînd cu un catalog al muzeelor din Belgia (vezi nota 4), am constatat că, într-adevăr, acest imitator al lui Peeter Bruegel Bătrînul, care moștenise deprinderea ocupației acesteia bănoase de la tatăl său, Jakob Grimmer, cunoscut de asemenea ca epigon bruegelian, semnează ciclul complet al celor patru anotimpuri, pe care le-a executat «inspirîndu-se» (de fapt copiîndu-le) din gravurile lui Peeter van der Heyden zis à Meriga, gravuri care la rîndul lor reproduceau desene de Peeter Bruegel cel Bătrîn și Hans Bol (sublinierea noastră). Faptul, adus la cunoștința Direcției Muzeului de artă al R.P.R., și șefului de atunci al secției de artă universală, acad. prof. Oprescu, a prilejuit chiar o corespondență, imediat după sezizarea noastră din 1959, cu Belgia, primindu-se confirmarea expresă. Totuși, nici una din concluziile ce s-ar fi impus, sau măcar deschiderea unei probleme în publicația Muzeului de artă al R.P.R., în care acad. prof. Oprescu discută aceste lucrări, nu s-a produs. În

3, 6. PEETER van der HEYDEN, după desene de Peeter I Bruegel: «Primăvara» și «Vara», gravuri din ciclul «Celor patru anotimpuri» publicat de Jérôme Cock



3



5



4



6

4, 5. PEETER I BRUEGEL-BĂTRÎNUL: «Primăvara» și «Vara», desenele originale pentru ciclul neterminat al «Anotimpurilor» din care «Toamna» și «Iarna» au fost desenate de Hans Bol

## B'ARG

VASILE FLOREA

Deși se numără printre artiștii noștri în vîrstă, ale căror nume au figurat mulți ani de-a rîndul în presă și în expoziții, B'Arg nu era cunoscut pînă acum în măsura cuvenită de către generațiile mai tinere. Cele peste o sută de lucrări alese din munca și creația de-o viață, cîte au adăpostit Galerile din strada Kirov, au avut darul să înfățișeze o imagine cuprinzătoare asupra operei unuia dintre graficienii noștri cu o lungă activitate.

În lucrările sale de gen, străbătute de un vehement protest social (executate în tuș, în cărbune, în pastel, mai rar în acuarelă), el a revenit la acele probleme pe care i le-a ridicat în față realitatea burghezo-moșierească din România de altădată. Demagogia, șarlatania, parvenitismul proprii putredelor moravuri ale politicianismului burghez, parazitismul și venalitatea monarhiei, farsa alegerilor de altădată au fost în nenumărate rînduri ținta spre care s-au îndreptat, pline de usturătoare ironie, de sarcasm, dar și de amărăciune, săgețile ascuțite ale caricaturilor și desenelor satirice publicate de B'Arg în ziarele progresiste ale vremii.

Condamnarea războiului («Bejenie»), «Kaiserul va fi judecat: Acuzarea»), demascarea fascismului («Am onoarea a vă saluta»), atitudinea promptă luată de artist față de actele agresive ale fascismului în țări ca Abisinia sau Spania, denotă caracterul cetățenesc al unei activități creatoare puse, cu curaj, în slujba luptei pentru drepturile și demnitatea omului.

Dar activitatea lui B'Arg, de cronicar al timpului său, nu se limitează la aceste aspecte. Profund uman, artistul și-a îndreptat, cu înțelegere și compasiune, atenția și către viața grea a desmoșteniților de la periferia orașului, nescăpînd din vedere nici unele aspecte din lupta proletariatului organizat. Scenele de stradă («Demobilizații»), «Copii») sau chipurile văzute sintetic ale unor tipuri umane ca «Flașnetar», «Pensionar», «Vinzător de ziare» vădesc din partea artistului o fină sensibilitate.

*Continuare în pag. 58*



1



2



3



Un mănunchi de circa 30 de caricaturi, expuse în sălile Fondului Plastic (Bd. Magheru), au relevat preocupările actuale ale unui grafician cunoscut publicului larg din susținuta sa activitate în grafica publicistică.

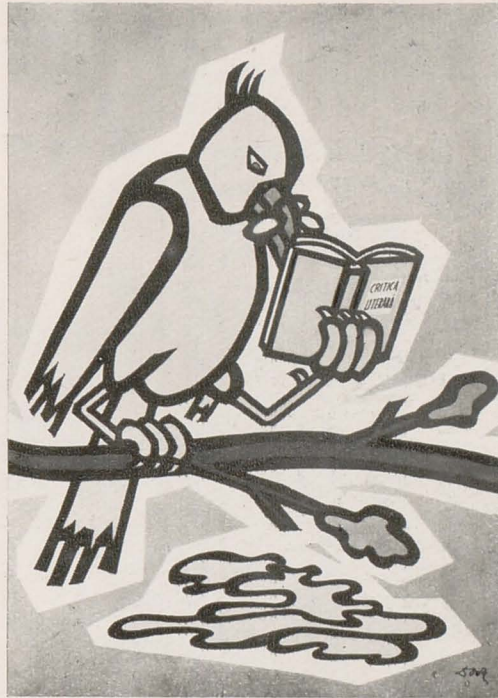
În suta sa de lucrări, artistul vizează diverse forme de manifestare a rămășițelor unor vechi mentalități, ce contravin cu concepția nouă despre muncă și viață a constructorilor socialismului. Relevant este faptul că Ion Doru, de data aceasta și-a concentrat atenția asupra unor teme «interne», domeniu insuficient investigat de caricaturiștii noștri, artiști combativi, deseori remarcați, mai ales, cu lucrări inspirate din probleme de politică internațională.

Expoziția I. Doru aduce o împlinire, în acest sens, contribuind la sporirea volumului de caricaturi pe teme politico-sociale, legate de complexe aspecte ale luptei dintre nou și vechi în vasta și intensă muncă de construcție socialistă.

Ideea la Ion Doru este tradusă, de obicei, într-o imagine ce reflectă simplu intenția autorului. Mai reușite sînt portretele, tipuri luate din viața curentă, rezolvate simplu, prin cîteva linii, relevante în contextul situației, ce rămîn întipărite ca trăsături, gesturi, atitudini. De data aceasta recurge, însă, și la elemente simbolice sau alegorice, inspirate din înțelepciunea populară («Țapul ispășitor», «Consultație»).

Această tendință, de a interpreta situații de moment, folosindu-se de tradiționala vervă satirică și umoristică populară, actualizînd proverbe sau zicale, se vedește a avea unele rezultate pozitive pentru creația sa. În general, inepuizabilele resurse ale glumei și satirei populare, «vorbe de duh» cu multă ascuțime de spirit, ce ating fără greș ținta, sînt însă destul de puțin preluate în creația caricaturiștilor noștri.

I. Doru perseverează în folosirea culorii. În încercările din expozițiile anterioare i se reproșau stridențele cromatice, sau folosirea nejustificată a multor culori, ceea ce nu avantaja forța de sugestie a imaginii. În ultimele sale lucrări se vede că artistul a încercat să înlăture, într-o măsură oarecare, aceste deficiențe. Ion Doru s-a orientat către rezolvări într-o linie mai sintetică, într-un colorit pe suprafețe mari, mai aproape de specificitatea genului. Însă nu putem afirma că reușita e deplină, că nu mai face abuz de prea multe culori, din tendința de a epata optic, ceea ce îl duce uneori la ilustrativ; e necesară, după părerea noastră, mai ales în genul caricaturii, o mai cumpănită folosire a culorii. De asemenea, nu ni se pare justificată abandonarea totală a liniei alb-negru, tehnică în care I. Doru are o experiență ce merită a fi dezvoltată.



4

## LUPTA PENTRU FRUMOS ȘI BUNURILE DE LARG CONSUM

PAUL PETRESCU

Din an în an producția bunurilor de uz cotidian înregistrează o creștere calitativă ce se cere apreciată. Anul 1962 a consemnat numeroasele succese obținute de industria noastră ușoară pe frontul producerii unui larg sortiment de bunuri de consum. Înzestrarea cu utilaje moderne a unităților producătoare, folosirea unor materii prime noi și a unor procedee tehnice avansate, au permis Ministerului Industriei Ușoare să se prezinte cu un important bilanț de realizări. De aceea socotim justificată mîndria cu care sutele de mii de cumpărători au privit nenumăratele produse, dintre care unele ne vor reprezenta și peste hotare, purtînd mențiunea « fabricat în România ». De multe ori, poate, ele ne vor reprezenta pentru prima oară, marcînd succesele unei rapide industrializării, la nivelul tehnicii mondiale, în condițiile desăvîrșirii construirii socialismului.

Miile de lucruri frumoase care sînt expuse în sutele de vitrine moderne ale noilor blocuri trebuie însă prezentate într-un mod adecuat. Uneori ochiul este incapabil să mai selecteze ce este frumos între sutele de baloturi de pînzeturi puse unul peste altul ca în vechile rafturi, între zecile de vase, farfurii, cuțite, poșete, flori, cratiți etc., care se mai observă în unele vitrine. Se produce o nivelare între obiectele reușite și între cele mai puțin reușite sau uneori chiar urîte. Prezența noului și frumosului, care trebuie pus în valoare, subliniat, prezentat avantajos, suferă înfrîngerii din partea masivelor coloane ale obiectelor de nivel, să spunem, mediu.

Educația estetică a maselor de oameni ai muncii trebuie făcută în mod activ, demonstrativ și indicativ, nu prin alăturare de valori foarte diferite și foarte discutabile în care să opereze alegerea mai mult sau mai puțin întîmplătoare a unui om nu totdeauna la curent cu ce este modern și frumos și care nu are timp să reflecteze și să se pronunțe în cele cîteva secunde cît trece prin fața fiecărui obiect. Rolul nu numai al artiștilor, ci și al lucrătorilor din comerțul socialist

1. B'ARG, «Alegerile e garantate» (1933)

2. ION DORU, Apă chioară

3. B'ARG, Sosesc primele rezultate (1933)

4. ION DORU, Bravo ! Cartea asta e scrisă pe limba mea.

este să recomande și să propage valorile estetice concretizate în obiectele de uz zilnic. Este fals pusă problema: să etalăm tot ce producem și să alegem cumpărătorii. Forurile de resort, creatorii competenți și cu gust, știu deja că anumite modele, forme și culori sînt perimate și că reprezintă rămășițe ale gustului mic-burghez. Ei au făcut deja o selectare principală și prealabilă; atunci de ce se expun și obiecte evident marcate cu un prost gust? Servește educației estetice a cumpărătorilor, expunerea, și prin aceasta, recomandarea împodobirii interiorului cu flori de material plastic parfumate, cu vase imitînd cristalul la modă acum 40—60 de ani, cu amorași, amazoane și ogari din alabastru în mare vogă la 1880, cu covoare mohorîte, zise orientale, cu garnituri de mobilier evident aparținînd anilor 1920—1930, cu crățiți și mașini de tocat carne pe care le-au mînuit bunicile noastre și cu servicii de cutii de piper, sare și cuișoare din aceleași vremuri? Sau servește cumpărătorilor recomandarea să se îmbrace cu stoffe ce par țesute în 1940—1950, să poarte poșete și pălării la modă acum 10 ani? De aceea credem că operarea unei selecții prealabile de către comisii speciale, din care să nu lipsească artiștii plastici, precum și expunerea gradată ca pondere, a obiectelor mai frumoase, ar duce la aerisirea și des-îmbîcsirea multor din vitrinele magazinelor.

Presa noastră din 1962 a consemnat și dezbătut pe larg genurile și categoriile de obiecte oferite publicului spre vînzare. În toate articolele s-au indicat, cu un consens ce arată existența unei largi opinii publice hotărîtă să promoveze frumosul, cele mai reușite mobile, țesături, obiecte de porțelan, faianță și sticlă etc. S-a remarcat folosirea pe scară largă a materiilor prime noi, cum ar fi masele plastice și fibrele sintetice, utilizate într-o gamă largă de produse de mobilier, la servicii și textile. S-au subliniat și procedeele tehnice noi care conferă obiectelor însușiri prețioase tehnologice ce nu puteau fi obținute în tehnicile tradiționale. S-a subliniat, pe de altă parte, și împrejurarea paradoxală că întreprinderi cu utilaj ultramodern, cum sînt cele de prelucrarea lemnului și cele de mase plastice, produc obiecte de aspect demodat. De această dezbateră în presă, făcută de oameni pricepuți în domeniile lor de activitate și care reprezintă curentele opiniei noastre publice, exprimată prin ziarele și revistele noastre, trebuie să țină seamă Ministerul Industriei Ușoare și Ministerul Comerțului. Să se alcătuiască

*Continuare în pag. 54*



## ZLATIU BOIADJIEV, BENCIO OBREȘCOV, GHEORGHI BAEV (R. P. Bulgaria)

JACK BRUTARU

Pictura lui Zlatiu Boiadjiev, una dintre cele trei personalități ale artei plastice bulgare prezentate în sala Dalles, cucerește de la prima vedere printr-o serie de calități personale, evidente. Artistul apare ca un povestitor inspirat al scenelor populare, din majoritatea lucrărilor nelipsind un ton umoristic. Pictorul evocă un mediu caracteristic, în special locurile natale din Brezovo, din Bacicovo sau din orașul său de adopție, Plovdivul cu vechile sale cartiere ale cărui construcții s-au păstrat în stilul arhitecturii tradiționale bulgărești.

Epică, prin concepția sa, pictura lui Boiadjiev aduce imagini vii, pline de prospețime, cu o mare putere de evocare a realităților contemporane bulgare atît din mediul sătesc cît și din cel orășenesc. Boiadjiev pornește în pictura sa de la mai multe izvoare tradiționale. Cunoscător profund al formelor vechi de artă specific bulgare, el a știut să selecteze formele și sensurile care l-au dus la o artă personală, bogată prin mesajul uman și estetic. Pictura lui se alătură altor artiști bulgari antrenați cu succes pe același drum, începînd cu Tzanko Lavrenov, Vladimir Dimitrov-Maistora, Kotzev și gravorul Vasil Zahariev. Renașterea culturală bulgară din prima jumătate a secolului trecut i-a servit de asemenea numeroase elemente, prin arhitectura bogat decorată specifică, din Koprivșica, Triavna sau din vechiul Plovdiv. Boiadjiev a fost atras să realizeze o sinteză între viziunea artei bulgare tradiționale și pictura primitivilor flamanzi, chiar cu unele elemente din pictura primitivă germană. Desfășurările compoziționale cu multe scene simultane în care evoluează oameni numeroși, într-o ambianță completată cu multe detalii care dau savoare momentelor de viață autentică construite prin succesiunea planurilor suprapuse, perspectiva nefiind folosită de obicei pentru adîncimi, îl apropie într-o măsură și de maestrul acestor viziuni, de Bruegel.

Boiadjiev merge însă mai aproape de noi în preluarea unor cîștiguri ale picturii în verva pensulației, și uneori chiar coloritul lui Van Gogh. Cu toate aceste incursiuni în formele artistice din diferite momente și țări, Boiadjiev rămîne la o pictură foarte personală și originală, cu un puternic specific național, prelucrînd, într-adevăr în mod creator, experiențele vechi și contemporane. Toate aceste legături și contacte i-au îmbogățit pictorului limbajul artistic, dîndu-i contur și expresivitate.

Compozițiile sale cu scene din viața satelor, în special «Stînă din Brezovo», «Stația de tractoare din Brezovo» sau cele reprezentînd animația străzilor pitorești din orașele bulgărești ca Bacicovo («Seara la Bacicovo», «Bacicovo — iarna»), ilustrează măies-

tria compozițională a pictorului ca și capacitatea sa de a releva farmecul atmosferei caracteristice unor locuri pe care le-a îndrăgit. Plină de fantezie este viziunea muncilor agricole în «Peisaj cu tractoare». Oamenii sînt prezenți în toate imaginile. În «Păstor» sau «Prînzul tractoriștilor» preocuparea artistului se concentrează spre redarea fizionomiilor tipice muncitorilor agricoli.

Pictura lui Zlatiu Boiadjiev reprezintă una dintre cele mai originale tendințe ale artei actuale realist-socialiste din R. P. Bulgaria prin sensurile sale umane și populare, prin ancorarea sa profundă în actualitate.

Bencio Obreșcov reia elemente ale picturii iconografice vechi bulgărești, care a dat adevărate opere de artă, ca cele din biserica Boiana din secolul XIII, cît și ale școlii de la Samakov, într-o sintetică unitate cu ceea ce a asimilat în urma contactului cu pictura franceză, în special cu cea a lui Picasso și a lui Braque. Modern în concepția estetică și în metoda de creație, Obreșcov reflectă viața actuală a poporului bulgar.

Tablourile prezentate cu titlul simplu de «Compoziție» înfățișează grupuri de femei la tîrg, pe malul mării la împletitul plaselor sau în alte momente de muncă. Peisajul marin apare în compoziții complexe, fie cu grupuri de oameni, fie cu elemente de «natură moartă», cu predilecție coșuri cu pește.

Personajele au monumentalitate. Aceasta este obținută printr-o anume înscriere a formelor în spațiu, prin tendința de geometrizare a suprafețelor de culoare, delimitate prin contururi care reliefează volumele. Tipurile și îmbrăcămintea, culoarea și atmosfera locală reconstituie un specific bulgar, mai ales atunci cînd sînt amplasate într-un peisaj caracteristic.

Pictura lui Obreșcov este puternic susținută de construcția interioară și de desenul perfect studiat. Culoarea determinată de jocurile de lumină și umbră care îmbracă formele este densă și vie. Gama cromatică largă cuprinde culori și tonuri diferite, bine acordate.

Gheorghe Baev, al treilea expozant de la «Dalles», prin excelență un liric, reprezintă o altă tendință. Este un sensibil, care reconstituie atmosfera, în special cea vibrantă și rafinat colorată din locurile pitorești ale țărmlui maritim.

Deși a prezentat numai trei artiști, această expoziție a dat publicului nostru posibilitatea cunoașterii unor importante tendințe reprezentative pentru pictura contemporană bulgară.

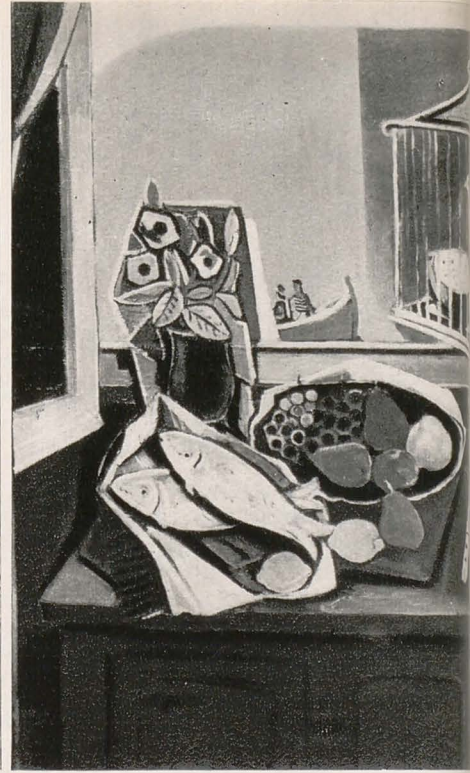




1



2



3

## ARTA PLASTICĂ CONTEMPORANĂ DIN GRECIA

ANTONIS STRATIGOPOULOS

În sala Dalles din București întâlnim lucrări a 46 de artiști greci contemporani, pictori, sculptori și gravori; această expoziție contribuie la strângerea relațiilor culturale, pentru prietenie și pace între ele, între toate popoarele lumii.

Chiar de la începutul ei, arta neogreacă, în strânsă legătură cu viața, a exprimat năzuințele și visurile poporului grec pentru independență națională și dreptate socială.

Pe la mijlocul secolului XIX, artiști ca N. Lytras, N. Ghizis, Gh. Jakovidis, N. Volonakis, sculptorii V. Tyaris, L. Sohos, G. Vrutos, D. Filippotis și alții au constituit nucleul artei neogrecești.

*Continuare în pag. 55*

1. ZLATIU BOIADJIEV, Tăiatul porcilor

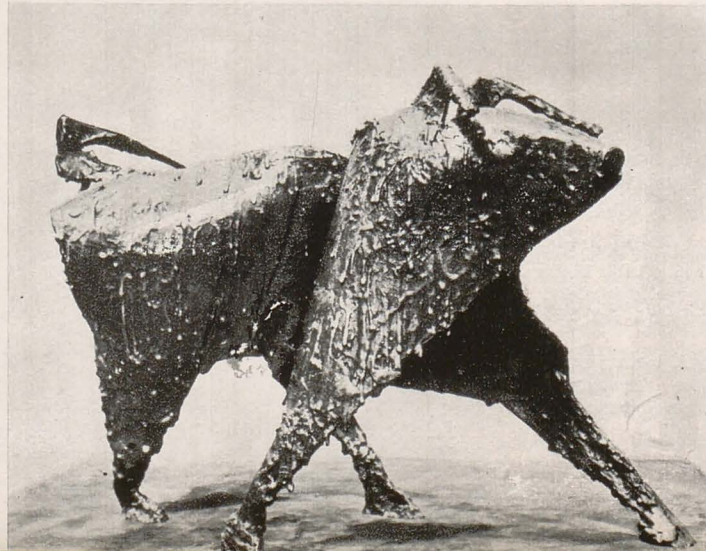
2. VENCIO IORDANOV OBREȘCOV, Femei împletind plase

3. VENCIO IORDANOV OBREȘCOV, Natură moartă

4. NATALIA CONSTANTINIDIS, Taur

5. VASSO KATRAKI, Pescari

4



5



# GRAFICA SÎRBĂ DIN SECOLELE XVI—XVIII

CORINA NICOLESCU

Expoziția «Grafică sîrbă din secolele XVI—XVIII», cuprinzînd peste cincizeci de exponate, riguros selecționate, dintre cele mai reprezentative pentru fiecare epocă, urmărește să înfățișeze sintetic evoluția unui gen de artă mai puțin cunoscut. Domeniul este destul de nou, cu atît mai interesant cu cît ne descoperă în genere o epocă mai puțin cercetată pînă acum în Iugoslavia ca și la noi, a dezvoltării artistice în timpul stăpînirii otomane. Tema expoziției este limitată doar la prezentarea gravurii sîrbești care trăiește independent de textul tipărit al cărților.

Lucrările expuse ne solicită atenția sub două aspecte. În primul rînd, vizitatorul poate cuprinde aci, datorită modului științific de prezentare istorică a lucrărilor, principalele etape și direcții de dezvoltare ale graficii medievale sîrbești. Pe de altă parte, unele opere expuse prezintă interes direct pentru legăturile

*Continuare în pag. 57*



1

1. Vederea mănăstirii lui Grigorie și Dionisie — xilografură

2. Maica Domnului ocrotitoare, cu vederea mănăstirilor Protaton, Iviron, Kutlumuz — xilografură (detaliu)

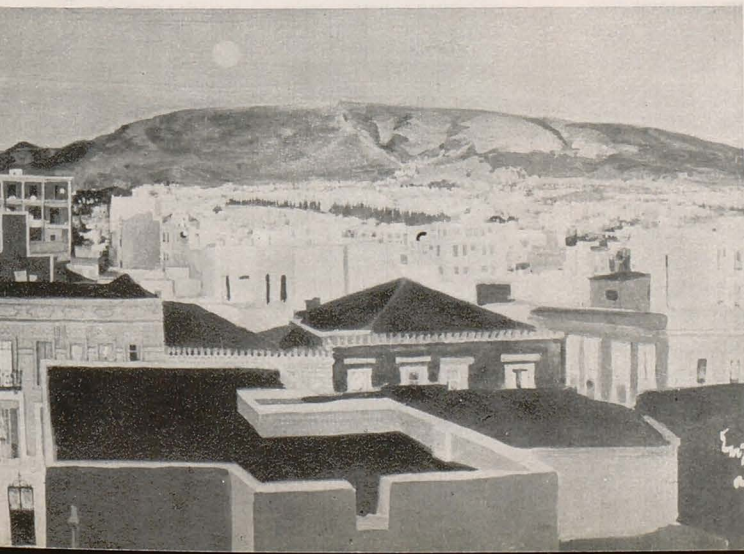


2

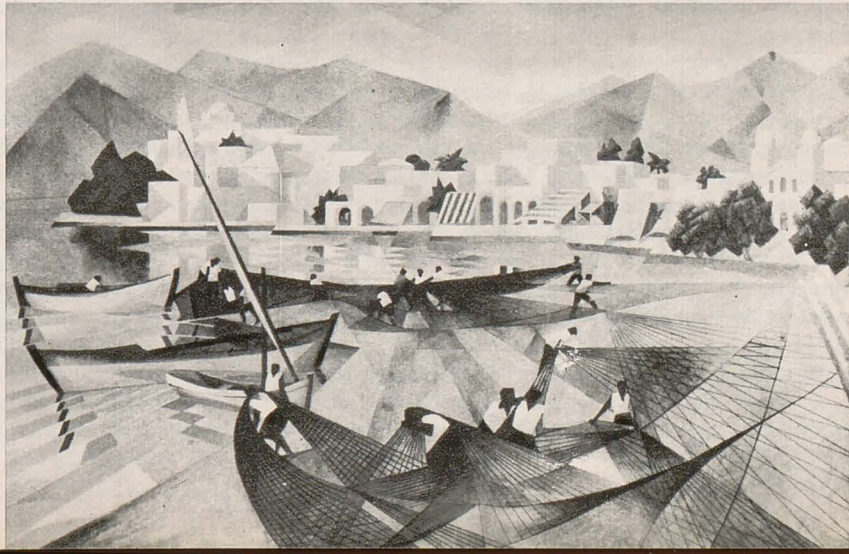
3. SPIROS VASSILIU, Atena

4. COSTAS PLACOTARIS, Pescari din Paris

3



4

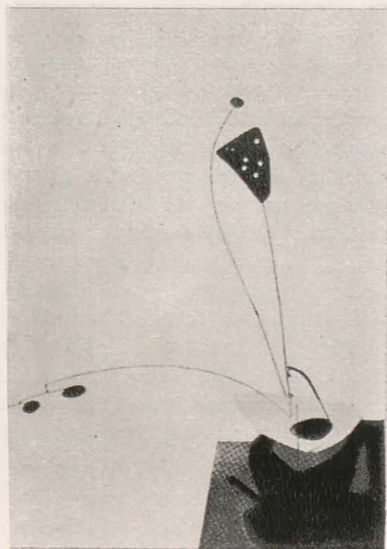


Există, de la o vreme, o seamă de «inovații» în arta apuseană, a căror justificare, căutată de autorii lor în «conformitatea cu epoca noastră», n-are de fapt nimic de-a face, la artiștii respectivi, cu adevăratele mobiluri ale stimulării căutărilor inovatoare. Fără să-ți trebuiască vreo capacitate analitică ieșită din comun, poți foarte bine înțelege, din ce declară «inovatorii» și cei ce le comentează năstrușnicile, că mai curînd decît dorința de a fi în pas cu vremurile (ale căror caracteristici, definite de ei, vădesc mai adeseori starea de confuzie în care se zbat artiștii decît o cunoaștere adecuată și activă), funcționează ca imbold, în această privință, dorința lor de a fi mai altfel, mai originali decît lor înșiși le-ar veni să fie, dacă s-ar încumeta să lucreze în conformitate cu ceea ce gîndesc și simt, în conformitate cu eul lor adevărat și nu cu cel contrafăcut de mode și ambiții.

În revistele de artă din occident pe care le citesc, aflui din cînd în cînd mostre flagrante ale acestei boale. A devenit pentru apuseni, de pildă, un «pompiu», un depășit, chiar americanul Calder (născut în 1898), care, prin anii 1926—30, a conceput, drept inovație în sculptură, asamblarea ștofei cu sîrma pentru realizarea unei curioase «menajerii nefigurative», care era universul «mobilelor» sale, de un caraghioslic irezistibil. Ingeniozitatea lui Calder consta în faptul că transpunea în «sculptură» (adică în 3 dimensiuni de fapt, căci dacă e vorba cu adevărat de sculptură, mai rămîne să fim convinși de aci înainte!), picturi abstracte ca acelea ale lui Juan Miró și Piet Mondrian. Era ca și cum, luînd de pe pereți pătrățelele lui Mondrian sau straniile leucocite și vibronii lui Miró, Calder le-ar fi dat relief, formă tridimensională, și un fel de autonomie, prin faptul că elementele compoziției se mișcă, nu numai o dată cu întregul, ci și fiecare în parte. Comparația de rigoare: arborele în vînt, mișcîndu-și fiecare ramură altfel, dar rămînînd, global, același. Obiectele expuse de Calder drept sculptură sînt făcute din tije de metal care se mișcă o dată cu suflul aerului. «Calder salvează sculptura de greutate», s-a spus atunci, anunțîndu-se acest «triumf». Ce-ar spune criticii din 1926 despre «sculpturile» de azi ale unui artist ce se năștea pe vremea patriarhalelor experiențe ale lui Calder, și anume despre grecul T a k i s (n. 1925), ale cărui avataruri artistice, publicate într-o carte cu titlul «Estafilades», au țintit să-l facă pînă în cele din urmă inovator prin introducerea . . . electromagnetice în sculptură. «Asamblarea» unor piese de mecanică sub titlul de sculptură s-a tot încercat, prin sudură de buloane, chei franceze, roți dințate și tot arsenalul modern: covălia unui Ieronim Bosch obsedat de demonul mașinii cu explozie sau cu aburi. Dar să compui o «sculptură» din piese neunite unele cu altele, din obiecte metalice care se mențin la distanță datorită electromagnetice, iată ce înseamnă cu adevărat să «înfrîngi gravitatea» în sculptură. Calder rămîne un fel de Montgolfier al sculpturii bazîndu-se pe ușurătatea obiectelor asamblate. Takis își calculează spațiile la care se țin unele față de altele piesele compoziției sale, și le adecuează bobinele în consecință. Efectul e de «ucenic vrăjitor»: levitația măturii e nimic pe lîngă sculpturile lui în stare de . . . imponderabilitate. Și unde mai pui că această stare, «l'apesanteur», e una din obsesiile epocii noastre! Dar problema e mai adîncă și rădăcinile ei multiple.

În genere, teoreticienii «noutăților» acestora în sculptură declară că epoca noastră nu mai e compatibilă cu o sculptură «convexă». În perioada arhaică predomină monolitul: membrele nu se detașează din trunchiuri, statuia umană e bloc de stîncă. Clasicii introduc spații goale între plinuri: brațele se îndoiesc, gesticulează, picioarele fac mișcări, se destind . . . Forme de triunghiuri, trapeze, rectangle, se desemnează prin golurile dintre masele corporale. Urmașii clasicilor, din Renaștere și pînă în secolul XX, au păstrat în sculptură obiceiul de a alterna plinurile cu golurile, din compunerea lor specifică așteptînd efecte. Modernii, chipurile, n-ar mai putea permite această monotonie. Unii din ei au suprimat, deci, plinurile: sculptura nouă are tendința, cîteodată, să fie un simplu desen linear, în trei dimensiuni. Premiul Bienalei ultime de la Veneția, A l b e r t o G i a c o m e t t i, reduce toate volumele la linii, pentru el caracterul predominant al siluetei umane rămînînd cel de a avea o înălțime. Comportînd în majoritate goluri, aceste sculpturi se pot lăuda că ar fi . . . «transparente».

«După ce a imitat multă vreme trunchiurile arborilor, sculptura evocă acum ansamblul transparent al ramurilor»—scrie unul din apologeții noii «sculpturi caligrafice», adică a acelei sculpturi care se dezinteresează



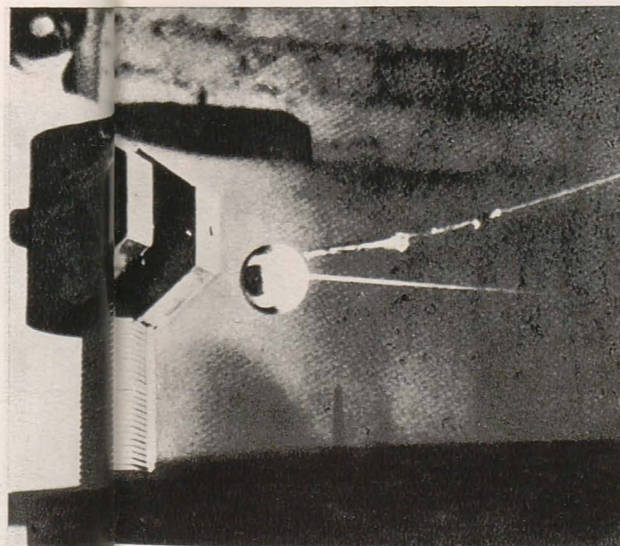
1

1. CALDER, Frunză albă mobilă



2

2. TINGUELY, Sculptură metamecanică și metamorfoză



3

3. TAKIS, Sculptură electromagnetă

de suprafețe, de volume și de mase, și se preocupă doar de linii. Aceste linii, la unii evocă de fapt conture, la alții însă indică doar axe; și iarăși, justificări prin «climatul epocii» . . . «Se poate spune că azi toate podurile metalice, pilonii și chiar firele de telegraf țin de domeniul sculpturii caligrafice, al cărei cap-de-operă ar putea fi de altfel turnul Eiffel» — scrie Yvon Taillandier («Connaissance des arts», Nr. 125, iulie 1962).

Se teoretizează de asemenea «lupta dintre sculptură și spațiul care o înconjoară». Dramatismul mișcător al unei sculpturi necompacte constă în faptul că, văzută din unele unghiuri, — o bună sculptură trebuie să te lase s-o înconjuri și să-și păstreze din toate părțile calitățile plastice — nu numai că imaginea inițială dispare, dar spațiul înconjurător pare chiar s-o anuleze: un desen realizat cu conture de sîrmă, dacă e văzut din profil, e redus la o linie dreaptă și nimic altceva. Pentru a remedia acest neajuns, unii sculptori caligrafi, ca Norbert Koicke, încep să facă, în oțel inoxidabil, snopi de sîrme zburlete, răsucite inegal în toate direcțiile. Asta se cheamă că, asemeni gravorului care-și mobilează spațiul paginii albe și recurge la repetarea liniei, la hașuri, pentru a da substanță conturului, «sculptorul spațial» exploatează metafora involuntară a ierburilor încalcite pentru a aduce în sărăcia invenției lui un plus de valoare emoțională. Marta Pan și Boileau își lucrează caligramele sculpturale într-un bronz ca jupuiturile de scoarță de copac.

S-ar zice că nu mai e greu de fel să faci sculptură cu mijloacele acestea. Totuși, Giacometti, se spune, își reface ani în șir aceleași figuri filiforme.

Dar lucrurile nu se opresc aici: negarea gravitației, negarea suprafețelor, negarea volumelor, caligramele de axe, lupta cu spațiul, sculptura cu goluri, sînt doar trepte, pe care se poate ajunge la niveluri nebanuite de «înălțime a expresiei». Un stadiu înalt al acestor tendințe este marcat prin observația că un corp, în mișcare, pare transparent. Ramurile foarte apropiate de fereastra trenului în viteză par a se topi în aer. Este ceea ce cere sculptura spațio-dinamică sau cybernetică, inventată de Nicolas Schöffer, de la obiectele pe care le crează. Mașinăriile lui se numesc «Chronos 1» sau «Chronos 2, 3, 4» etc. și tendința lor e de a crea iluzia transparenței volumelor prin mișcare. Acest pasionat al dinamicii și luminozității și pictează: însă cu electricitate. Dar asta e cu totul altă istorie, de care vom vorbi în curînd: procedeele cinematice sînt o gogoriță care trebuie demontată dinaintea ochilor atenți ai cititorilor de bună credință. Nicolas Schöffer nu e chiar inovatorul care a creat și veritabila sculptură robot, neacționată cu fir electric, reacționînd la sunete și culori și avînd puțința să se deplaseze singură? În mai 1956, la Paris, pe scena teatrului Sarah Bernhardt, această sculptură-robot a și dansat, singură, și o lună mai tîrziu, în duet cu Béjart la un festival marsilies de artă avangardistă. Creerul electronic al mașinării care s-a numit C y s p 1, a excitat, prin invențiile sale coregrafice, talentul balerinului cunoscut.

Cel puțin, în asemenea «sculptură» (care n-are cu sculptura, regretăm, nici un punct de contingență, după părerea noastră), confuzia unor minți neîndeajuns de statornic prionite de realitate, a făcut să se combine, în chip derizoriu e drept, dar să se combine niște descoperiri tehnice ale veacului nostru. Tinguely, cu sculpturile lui rotative, Marta Pan cu sculpturile în polyester, în echilibru, Robert Jacobsen cu tijele lui în vibrație, Vasarely cu reliefurile lui de plexiglas, Soto cu reliefurile lui cinetice în plexiglas rotativ și vibratil, reprezintă toate rezultate ale angoasei dinamice în care viteza i-a pus pe unii din oamenii secolului puțin echilibrați și vulnerabili din punctul de vedere al artistului. Diagnosticul lor, odată adus în conștiință, ei se pot înzdrăveni.

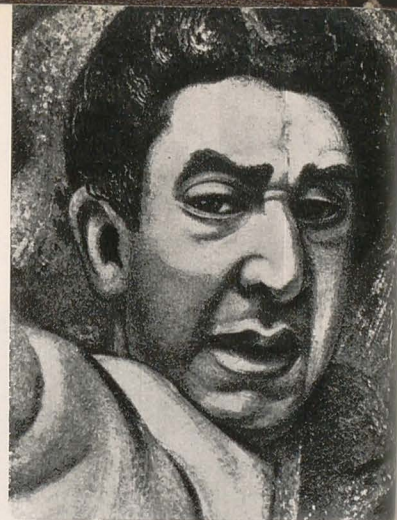
Dar în istoria «cinetismului» intră și escrocheria umoristică de tipul celei realizate de «lettristul» Isidore Isou care numea «mobil cu mișcare perpetuă» o . . . colivie atîrnată sub rama unui tablou, înlăuntrul căreia se mișcă mereu un șoarece alb sau o păsărică.

E latura clownescă a «artistului»! Inovațiile nu se sfîrșesc însă aici, și hazul unora din ele merită să le trecem cîndva mai departe în revistă.



SCRISOARE DESCHISĂ  
ADRESATĂ  
CRITICILOR DE ARTĂ  
REUNIȚI LA MEXICO

SIQUEIROS



Semnată de către cunoscutul pictor mexican David Alfaró Siqueiros, scrisoarea pe care o publicăm mai jos, trimisă din închisoarea districtului federal unde artistul se află întemnițat de mai bine de 2 ani, este adresată Adunării Generale a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, care a avut loc cu puțină vreme în urmă la Mexico, în legătură cu creațiile artei mexicane moderne.

Scrisoarea, în care autorul ei propune un program de discuții interesant și fecund, a venit să înlocuiască schimburile de idei și discuțiile de ordin artistic care au lipsit la acest congres cu desăvârșire, neexistând astfel nici o concluzie asupra problemelor la ordinea de zi.



SIQUEIROS, Frescă pentru Palatul Chapultepec (fragment)

SIQUEIROS, Autoportret

SIQUEIROS, Frescă pentru Palatul Chapultepec (fragment)

Din închisoarea preventivă a Districtului federal, unde sînt întemnițat de doi ani și o lună sub învinuirea de «tulburare a ordinii sociale» (delict de opinie), luptînd pe cale judiciară împotriva unei sentințe cu caracter politic care m-a condamnat la opt ani de închisoare pentru vina, printre altele, de a fi mărturisit «că pictura mea reprezintă obiectivarea și simbolizarea ideologiei mele» (formulare textuală a Ministerului treburilor publice și a tribunalului interesat), mă adresez dvs., solicitîndu-vă pentru un act de colaborare intelectuală.

Din motive istorico-politice bine cunoscute (revoluția mexicană din 1910), arta murală și stampa populară au reinviat în Mexic din 1922, deci de 40 de ani.

Această mișcare muralistă a apărut în Mexic aproape în același timp cu primele semne, în Europa, ale revenirii la un anumit figurativism, revenire care s-a produs la sfîrșitul etapei cubismului purist și la începutul perioadei «monștrilor» lui Picasso. Dar, drumul artei mexicane nu era numai diferit de acesta, ci fundamental opus lui.

În nici o altă țară a lumii contemporane, este evident, nu se produsese ceva asemănător. În anumite regiuni, existau sau apăruseră pictori muraliști izolați care se interesau sporadic de această tehnică și de acest mod de exprimare, de acest gen de artă plastică. Dar, operele lor nu au fost, niciodată, rezultatul unei acțiuni colective și deci nu au fost create în acest spirit.

Mexicul a fost singura țară, în vremea noastră, unde se impunea necesitatea de a reconstrui, plecînd de la bazele esențiale, teoria și practica picturii murale, înțelegînd prin aceasta din urmă problemele compoziției, ale materialelor și ale instrumentelor.

(...) În Mexic s-a realizat unica experiență murală importantă a timpului nostru, de fapt unica experiență de acest gen care a avut un ecou internațional și ale cărei principii și teorii vor influența nu numai arta plastică de azi, ci și pe cea de mîine.

Consider că analiza critică a mișcării picturale muraliste mexicane, atît în general cît și în amănunt — privind efortul fiecăruia, — nu se poate face pe baza regulilor picturii de șevalet, ale picturii transportabile, ale picturii destinate, prin funcția sa, proprietății unui particular, desfătării acestuia. Noi vorbim despre o artă publică prin natura sa, destinată maselor, cu un mesaj social exprimat într-o formă și într-un stil total deosebite de cele ale picturii de șevalet, particulare. Este vorba, de fapt, despre o altă disciplină, a cărei creație cere o altă structură mintală. Căutarea modurilor ei de exprimare cere o bază științifică atît în ceea ce privește colectivul, cît și în ceea ce privește individualul.

(...) În sensul unui aport personal, vă propun următoarele întrebări :

1. Pictura mexicană contemporană, în fond pictura murală, este, așa cum consideră unii, doar o ramură, mai mult sau mai puțin interesantă, a curentelor formaliste moderne ale artei occidentale?

2. Luați dvs., oare, în considerație faptul că pictorii muraliști mexicani contemporani au adoptat esențialmente genul picturii murale, în timp ce pictorii lumii întregi păseau pe drumul opus, adică pe acela al picturii de șevalet, al picturii transportabile?

3. Trebuie oare să considerăm ca o particularitate semnificativă a picturii mexicane contemporane adoptarea categorică a unui conținut ideologic, uneori cu caracter net politic, în contrast cu apolitismul manifestat și susținut teoretic cu vehemență de pictura europeană și, în general, de cultura occidentală contemporană?

4. Deosebiri care există între genurile picturii decurg din deosebirile, și chiar opozițiile, din teorie sau practică?

5. Faptul că diferențele curente picturale contemporane au apărut și s-au dezvoltat în țări-metropole, adică în țări imperialiste din punct de vedere economic, în timp ce mișcarea mexicană a luat naștere într-o țară cu o economie semi-colonială și cu o cultură de asemenea semi-colonială, trebuie oare să marcheze o deosebire netă?

6. În întreaga dezvoltare a operei noastre, ne-am limitat noi, muraliștii mexicani, la repetarea principiilor și practicilor maeștrilor Renașterii? Ținînd seama de limitele inevitabile pentru noi, artiști ai unei națiuni tinere, se poate oare judeca aportul nostru numai drept o redescoperire a Renașterii?

Cred că cel mai potrivit, mai practic, mai obiectiv mod de a răspunde la aceste întrebări este de a urmări cronologic desfășurarea mișcării noastre, scăderile, înaintările și pauzele ei, teoria și practicile paralele, pornind de la primele opere murale executate în fosta mănăstire San Pedro și San Pablo, în școala națională pregătitoare (vechea școală de la San Ildefonso), și ajungînd la cele mai recente opere ale noastre care se află în muzeul național de istorie (palatul Chapultepec), fără a uita vestibulul teatrului Jorge Negrete unde, din ordine superioare, pictura murală a fost acoperită în mod rușinos; puteți, totuși, cere să vi se îngăduie să o vedeți.

Sarcina dvs. în Mexic, domnilor critici, nu poate fi, după părerea mea, exclusiv aceea de a aprofunda investigația în arta antică mexicană, artă desigur minunată, dar ale cărei concluzii au putut, pînă acum, fi trase.

Lucrul cel mai important — fiind în același timp și cel mai dificil și cel mai urgent în momentul de față — este ca dvs., într-o formă colegială, să discutați în profunzime problema, cu ajutorul criticilor de artă mexicani, pentru a putea adopta un criteriu atît științific cît și emoțional asupra cazului istoric pe care-l reprezintă muralismul mexican. Este vorba despre arta unei țări care, deși nu are încă o adevărată autonomie națională nici în domeniul economic, nici în cel politic, a reușit să dea lumii o experiență sui generis de mare valoare pe tărîmul artei plastice.

A nu vă exprima concluziile, sub pretextul refugierii în arheologie sau în arta destinată galeriilor comerciale, ar fi un fapt lipsit de orice justificare în fața opiniei publice internaționale, care așteaptă de la dvs. o apreciere asupra artei vii a Mexicului.

Vă salut afectuos





Károly Ferenczy s-a născut în 1862, într-o vreme când arta plastică maghiară pășise pe drumul dezvoltării proprii în căutarea unui limbaj național eliberat de convențiile academiste.

Cu toate limitele ei, în arta lui Ferenczy își vor găsi rezolvarea unele preocupări novatoare, de concepție și practică picturală, ce aveau să-și exercite influența asupra întregii picturi realiste maghiare, promovînd nu numai o nouă cotitură tematică, dar și o înălțare pe plan superior a modalităților expresive ale limbajului formal.

O muncă neobosită și exercițiul continuu au susținut seriozitatea și ponderea creației sale. Ferenczy obișnuia să spună că muzele îl vizitează pe artist numai în timpul lucrului.

Prima etapă a artei lui Ferenczy se leagă de cei cîțiva ani de studii în Italia și Franța (1884—1899). În a doua etapă — care constituie începutul acti-

vității lui de creație și a durat pînă în 1893, — el a locuit lîngă Budapesta, la Szentendre. Urmează Munchenul, pînă în 1896, apoi Baia-Mare și Budapesta pînă în 1917, anul morții sale.

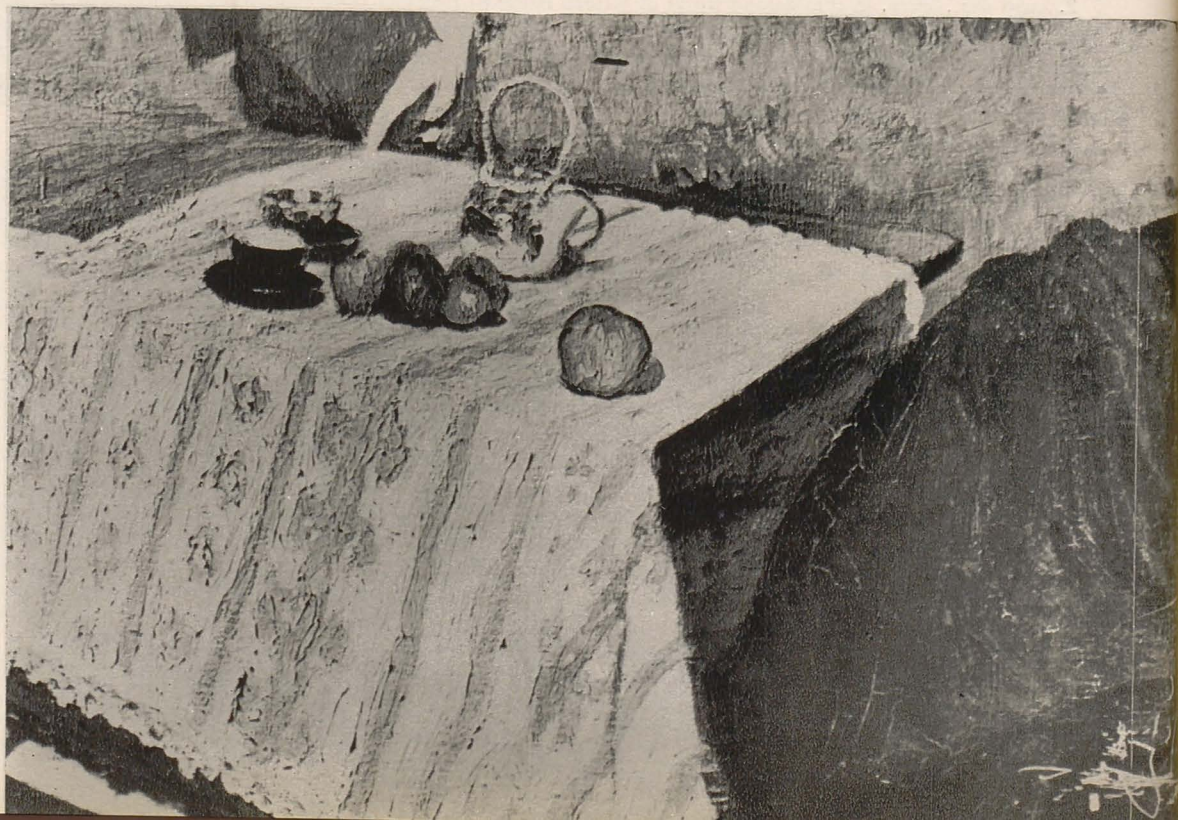
În primele etape de creație influența naturaliștilor, îndeosebi cea a lui Bastien-Lepage este vădită și de pretextul literar prezent în tablouri, pentru realizarea căruia nu dispunea la început de suficiente posibilități de exprimare picturală.

Natura, care se impunea insinuant și constant, va face să pălească amintirile expozițiilor și gale-riilor de pictură din marile orașe europene. Ferenczy va cunoaște profund și nemijlocit, forța acestui puternic izvor de încîntare artistică. Această «reîntoarcere la natură» are o semnificație pe planul metodei de creație. Respingerea artei «muzeelor și expozițiilor» însemna, de fapt, mai întîi, revî-

*Continuare în pag. 58*

KÁROLY FERENCZY, Octombrie

KÁROLY FERENCZY, Octombrie (detaliu)



100 DE ANI  
DE LA NAȘTEREA  
PICTORULUI MAGHIAR  
KÁROLY FERENCZY

RAUL ȘORBAN



ИЗКУСТВО

(R.P. Bulgaria)

CRISTEA MAMALI

În 1961 s-a ținut la Ohrid (Iugoslavia) cel de-al XII-lea Congres internațional de bizantinologie. Dintre referatele care au provocat discuții aprinse și interesante, menționăm: «Satul și orașul în Bizanțul din secolele IV—XII», prezentat de un colectiv de savanți sovietici, «Arhitectura în peninsula balcanică la sfârșitul antichității și începutul evului mediu», susținut de un colectiv de arheologi iugoslavi, și «Pictura în Macedonia din secolele XI—XII», prezentat de cunoscutul bizantinolog sovietic, N. N. Lazarov.

La acest congres, delegația bulgară nu a reușit să lămurească pe deplin unele probleme referitoare la dezvoltarea artei vechi bulgare. Revista bulgară de artă plastică «Arta» a consacrat un spațiu însemnat lămuririi acestor probleme și, în consecință, numerele

4 și 5 ale acestei reviste (apărute împreună) cuprind articole în legătură cu arta veche bulgară din secolul VI pînă în secolul XV. Menționăm articolele:

«Starea culturală a vechilor bulgari în secolele VI—X» de Ivan Snegarov, «Ceramica pictată de la Prelav» de J. Akrapova-Jandova, «Arhitectura bulgară din secolele XIII și XIV» de Milko Bichev, «Miniaturile medievale bulgare» de Ivan Duichev. Primul articol al revistei cu subiectul «Pictura veche bulgară» este semnat de André Grabar, șeful catedrei de arheologie bizantină și slavă de la Collège de France-Paris.

Problemele artei bulgare vechi nu prezintă numai un interes limitat — pentru națiunea bulgară, ci sînt legate de problemele generale de metodologie, de problemele originii și dezvoltării culturilor din Balcani și Europa răsăriteană, care au continuat tradițiile și formele artei bizantine, adaptîndu-le la specificul lor național.

În epoca începutului existenței Bulgariei ca stat, influența bizantină este foarte puternică, apărînd în pictura murală, monumentele arhitectonice etc. Arta bizantină, adaptată la specificul slav, duce ulterior la epoca de înflorire, cunoscută sub numele de «epoca de aur». Cităm din nota redacțională:

«Această dezvoltare a bulgarilor este bogată în învățăminte istorice. Ea arată cu prisosință că orice popor în anumite condiții istorice favorabile este capabil să creeze grandioase monumente culturale și artistice, cum sînt monumentele artei vechi bulgare, pline de frumusețe, demnitate și măreție umană».

Numărul 6 al revistei începe cu o evocare a figurii lui «Gh. Dimitrov, om al culturii». Psiholog și sociolog, om politic și gînditor, Gh. Dimitrov a avut un rol însemnat de stimulator al științei și artei, al întregii culturi bulgare.

Dintre articolele ce tratează problemele artei decorative, semnalăm articolul lui Alex. Obretenov despre «Ceriințele timpului». Autorul arată rolul nou și important al artelor plastice în epoca socialistă. Spre deosebire de epocile anterioare, în societatea socialistă artele se dezvoltă într-o structură de interdependență, din necesitate istorică ia naștere o sinteză între arhitectură și artele plastice, se crează legături noi între arhitectură și artele decorative.

Principiile de bază ale arhitecturii și artelor plastice — arată autorul articolului — s-au schimbat datorită noilor cerințe ale epocii noastre. Necesitatea de a avea la bază un plan general după care se construiește un întreg oraș, un întreg complex de construcții, a impus o restructurare a problemelor arhitecturii. De asemenea, și artele plastice decorative caută teme,

idei, forme și mijloace noi de exprimare. Pentru a putea rezolva aceste probleme este necesară o cunoaștere temeinică a istoriei artelor decorative, monumentale și a exigențelor culturii socialiste.

Articolul despre «Sinteza în arhitectură», de arh. Ivan Tatarov, ridică problema colaborării dintre arhitectură, pictura murală și sculptura, problemă ce prezintă o mare importanță atît din punct de vedere teoretic cît și practic. Momentul istoric în care trăim solicită artelor plastice crearea de forme sintetice pentru ilustrarea ideilor mărețe ale contemporaneității. Ivan Tatarov combate părerea celor ce susțin că fuziunea dintre arhitectură și celelalte arte ar avea o influență defavorabilă asupra arhitecturii. Din contra, colaborarea arhitecturii cu artele decorative îi îmbogățește conținutul de idei, actualizînd pe cele care se aflau doar în stare potențială.

Aceeași teză de îmbogățire a arhitecturii prin colaborarea cu celelalte arte este susținută și de Gh. Bogdanov, în articolul său despre «Arhitectura și pictura murală», iar în articolul «Despre operele monumentale» Liubomir Dalcev face o serie de reflecții asupra operelor monumentale, referitor la: idee, compoziție, adevăr artistic, materiale, tradiție etc.

În continuare, Boris Ivanov semnează un articol consacrat pictorului Ivan Nenov, cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani.

Pictorul Ivan Nenov a jucat un rol însemnat în dezvoltarea artelor plastice din Bulgaria. De la vârsta de 30 de ani, el a fost unul dintre membrii fondatori ai «Noii uniuni a artiștilor plastici».

În afară de munca fără preget, pe tărîm artistic, pe care o depune și în prezent, Ivan Nenov participă intens la viața socială, activînd în cadrul Uniunii artiștilor bulgari.

La rubrica «Tribuna tinerilor artiști», Ivan Krikov tratează problema «Despre nou și vechi — despre formă și conținut».

Autorul consideră că această problemă se poate rezolva prin adoptarea unei metode cuprinzătoare, dialectice. Problema vechiului și noului trebuie privită din punct de vedere istoric, iar problema formei și conținutului formează o unitate organică, indestructibilă, ele nu pot fi separate una de alta.

În articolul «Impresii de la atelierele de pictură din Plovdiv», Vladimir Svintilă ne vorbește despre Plovdiv, orașul pictorilor, orașul în care s-au născut și s-au format Zlatiu Boiadjev, Tanco Lavrenov și Daniel Decev, artiști fără de care arta plastică bulgară contemporană nu poate fi concepută. Autorul a vizitat și atelierele lui Ioni Leviev, Koliu Vitkovski, Petco Abadjiev, Hristo Stefanov și al sculptorului

Victor Todorov, caracterizând acest centru cultural important printr-o atmosferă de entuziasm creator, de muncă perseverentă pentru găsirea unor forme artistice personale.

Articolele numărului 7 al revistei se referă în majoritate la starea actuală a monumentelor istorice bulgare, numai trei articole tratând despre problemele actuale ale artei contemporane.

În articolul «Artistul și contemporaneitatea» Nicola Mircev critică tendințele abstracționiste în artă.

Articolul «Narațiunea în arta scenică decorativă», semnat de Vili Țancov, prezintă un deosebit interes. Evoluția rapidă a teatrului din ultima vreme a ridicat o serie de probleme noi. Dintre acestea cea mai fericit rezolvată a fost cea a scenografiei care a căutat și a reușit de multe ori să redea iluzia artistică a realității, viața în continuă mișcare.

În dramaturgia actuală, piesele în patru acte au devenit o raritate, fragmentarea în mai multe episoade — câteodată pînă la 50—60 — fiind o manifestare curentă. În această situație, schimbarea decorurilor capătă un caracter narativ, devine un fapt artistic.

Autorul consideră că rezolvarea fericită a acestei probleme constituie condiția esențială de reușită a unui spectacol.

Schimbarea rapidă a unui decor cu altul în fața spectatorilor, absența completă a cortinei la unele spectacole necesită din partea pictorului decorator și a regizorului multă imaginație creatoare, originalitate, simț al proporțiilor.

Problema creării unui decor dinamic nu este o problemă tehnică, ci una artistică. Autorul exemplifică ideile sale cu scenografia piesei «Poveste din Irkutsk».

În articolul «Forma în pictura decorativă monumentală» Ioan Leviev arată că pictura decorativă actuală se caracterizează prin tendințele spre monumentalitate. Autorul dă ca exemplu pe Siqueiros cu frescele sale monumentale și pe Diego Rivera ale cărui fresce sugerează cel mai bine a treia dimensiune spațială.

Majoritatea articolelor revistei, consacrate stării monumentelor istorice, fac un apel pentru păstrarea, îngrijirea și restaurarea monumentelor artei vechi bulgare, arătând și principiile după care trebuie să se conducă măsurile de restaurare.

În cadrul rubricii «Expoziții» Ivan Kirkov prezintă expoziția regională de la Burgaz, menționând pe pictorii G. Baev, Nenco Tokmaciev și sculptorul P. Dimitrov.

Revista se încheie cu o notă despre decernarea premiului Dimitrov pictorilor Zlatiu Boiadjev, artist al poporului, și Deciko Uzunov.

După cum am arătat mai sus, din prezentarea revistei bulgare de artă plastică «Arta» pe anul 1962 (nr. 4—5, 6 și 7) se desprind câteva probleme interesante ale artei contemporane.

Preocuparea majoră a revistei a fost însă arta veche bulgară, majoritatea articolelor fiind consacrate problemelor artei vechi bulgare și stării monumentelor vechi.

# R E C E N Z I I

## PETRU COMARNESCU: « ÎNDREPTAR ARTISTIC AL MONUMENTELOR ISTORICE DIN NORDUL MOLDOVEI »

DINU G. GIURESCU

Apariția unui îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei este binevenită, fiind destinată orientării publicului larg în cunoașterea acestor creații ale poporului nostru, rinduite, pe drept, printr valorile artei universale.

Expunerea cuprinde intervalul dintre domnia lui Ștefan cel Mare și finele secolului XVI, când meșterii și artiștii români, prin puterea lor de sinteză și prin găsirea unor soluții originale, au făurit operele reprezentative, clasice, ale artei noastre feudale. Monumentele Moldovei de nord au fost de mai multe decenii cercetate în analize ample, duse pînă la detaliu care, însă, semnalau numai incidental, conținutul uman al operelor.

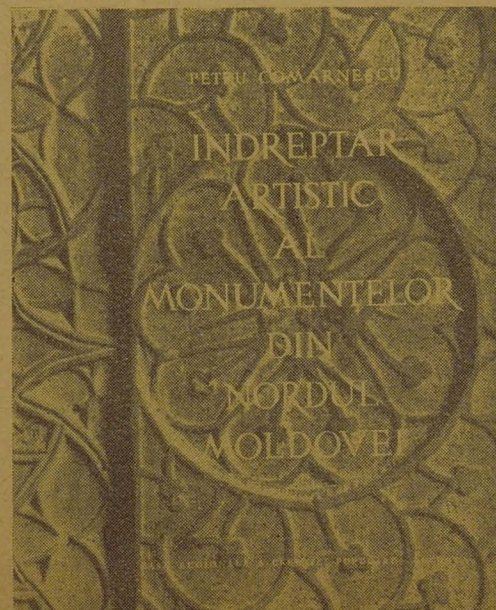
Omul creator al valorilor de artă se pierdea îndărătul aprecierilor și aspectelor tehnice ale tratării, importante și necesare desigur, dar care trebuiau, în final, îndreptate iarăși spre om, într-o imagine mai limpede și mai reliefată a operei analizate.

Aplicarea legilor și metodei materialismului dialectic și istoric la cercetarea domeniului atât de vast al culturii, a fundamentat complexa interdependență a fenomenelor artistice, cu realitățile multiple ale vieții social-economice, ce constituie factorul permanent al manifestărilor de suprastructură, în fiecare epocă. Capacitatea artistului de a reflecta aspectele etern umane sau cele esențiale ale lumii în care trăiește, împreună cu măiestria formei, a mijloacelor de exprimare, formează criteriile principale pentru înțelegerea și aprecierea operei de artă. Pe aceste linii se desfășoară expunerea «Îndreptarului», urmărind «conținuturile de idei și de viață de care sînt indisolubil legate formele artistice ale lucrărilor, desprinzînd din acestea înnoirile ce se datoresc umanizării, legăturilor cu viața din preajmă și cu folclorul» (p. 43). Trebuie relevat și reținut felul nou de luminare a subiectului.

După o nuanțată precuvîntare a scriitorului Eusebiu Camilar, privind renașterea regiunii sucevene în ultimii ani, tratatarea propriu-zisă, rînduită în cinci capitole, începe cu o privire de ansamblu asupra sintezei de artă și de cultură din epoca lui Ștefan cel Mare care își găsește forța și condițiile de desfășurare în dezvoltarea economică și socială, ajunsă, la mijlocul veacului XV, la maturitate. Procesul de acumulare treptată, petrecut în Moldova, din secolul XIV și pînă la jumătatea celui următor, explicînd creația calitativ superioară a epocii marelui Ștefan, este exact enunțat dar insuficient exemplificat. O succintă prezentare a artelor decorative — amintim de epitaful lui Silvan, din 1437 (azi la Muzeul R.P.R.) sau de manuscrisele datorate lui Gavril Uric, prețuite

și cunoscute de întreaga artă europeană —, ar fi redat mai pregnant, în locul actualei expuneri de caracter general, ideea enunțată (p. 58). Tot așa, era necesar a se accentua vechimea scrierilor în limba slavonă și a se preciza că adoptarea ei, ca limbă oficială, încă din secolele X—XIII (s-au găsit și manuscrise din această epocă, întocmite și folosite pe teritoriul țării noastre), a îngăduit societății feudale românești, o asimilare creatoare a culturii bizantino-slave. Așa cum, pe plan politico-militar, Moldova, ca și Țara Românească, intrase, în secolul XIV, în concurența relațiilor europene, tot astfel, ea se manifestă la începutul veacului XV și pe tărîmul culturii, unde ajunge la o deplină cristalizare în epoca lui Ștefan cel Mare.

«Închegarea stilului moldovenesc în arhitectură și rolul lui Ștefan cel Mare» formează al doilea capitol. După o prezentare a monumentelor mai vechi, sînt definite caracteristicile stilului din ultimele decenii ale secolului XV care aduce însumarea și sinteza superioară a elementelor treptat acumulate. Este utilă paralela cu arhitectura Haliciului, dar trebuia spus ceva mai mult despre monumentele bizantine și sud-slave de unde ne vin anume principii esențiale de plan și decorație. Autorul accentuează, cu dreptate, asupra originalității sistemului de boltire moldovenească, neîntîlnit în alte țări, asupra legăturii



INIȚIATIVE

PETRE OPREA

dintre arhitectura populară în lemn și soluțiile noi din structura ctitoriiilor moldovene, asupra meșterilor locali, principalii făuritori ai monumentelor și înfirșit, asupra rolului lui Ștefan cel Mare, ca personalitate culturală dominantă. Sînt apoi descrise lăcașurile din domnia lui Ștefan, cele mai multe înălțate la porunca marelui voevod. Expunerea trebuia să sublinieze că monumentele bizantine, bulgare și ale Țării Românești, au avut, înaintea celor moldovene, fațadele decorate cu discuri și plăci de ceramică colorată: pe această cale, ceramica monumentală a pătruns în Moldova.

Ctitoriile secolului XIV formează cuprinsul capitolului următor. Picturile exterioare, generalizate în vremea lui Petru Rareș, constituie o realizare de o excepțională valoare artistică. Observăm însă că o concentrare a materialului informativ, două-trei planșe cu principalele planuri ale construcțiilor și o hartă a nordului Moldovei cu localizările respective, ar fi făcut expunerea și mai ușor de urmărit, în capitolele privind arhitectura.

În partea a patra, «Observații asupra picturii monumentale din epoca feudală. Stiluri și meșteri», cititorul își fixează date asupra artei bizantine, aria ei de răspîndire, școlile naționale formate din ea. Și aici însă, o restrîngere la tratării și legarea ei mai direct de monumentele Țărilor Românești, ar fi fost necesară. Explicațiile asupra tehnicii picturilor moldovene, realizate în frescă, sînt binevenite, înlăturînd confuziile, destul de frecvente, în terminologie.

Ultimul și cel mai important capitol al volumului (170 pagini) arată «Frescele reprezentative ale bisericilor din nordul Moldovei». Unind cercetările proprii cu informația bibliografică de specialitate, autorul îndrumă pe vizitatorul monumentelor și selectează frescele reprezentative pentru măiestria formei și a culorii, interpretarea mai nouă față de modelele consacrate, pentru elementele folclorice și de viață sau de peisaj local. În aceste picturi, exprimînd dogmele și o simbolică religioasă statornicite într-o iconografie de veche tradiție, zugravii moldoveni au exprimat omenescul, prin fizionomii sau atitudini apropiate de viață, printr-o interiorizare, de diferite amplitudini, a stărilor sufletești. Pe aceste coordonate, autorul urmărește principalele monumente, începînd cu Voronețul și capodoperele sale de pictură murală exterioară și trecînd pe rînd, la celelalte ctitorii, pînă la încheierea secolului XVI. Un subcapitol cuprinde compozițiile votive și portretele istorice, atât de interesante pentru tratarea realistă a personajelor, documente sugestive, în imagini, ale lumii feudale.

În concluzie, alcătuit pentru «masele mai largi ale iubitorilor de artă», «Îndreptarul» dezvăluie și fixează atenția asupra conținutului uman și măiestriei monumentelor și picturilor datorate constructorilor și zugravilor epocii feudale. Scris cu înțelegeră și vădit interes pentru operele analizate, unind informația de specialitate cu sensibilitatea și căldura cunoscătorului de artă, volumul subliniază pregnant contribuția originală a poporului român, la realizările majore ale culturii europene din secolele XV—XVI.

În ultimii ani afluxul publicului către muzeele noastre de artă a atins cifra de ordinul milioanei. Acest interes al oamenilor muncii — rod al politicii de culturalizare dusă de către partid și guvern — stimulează necontenit inițiativele muzeografilor de a valorifica și de a populariza și mai mult patrimoniul instituțiilor muzeale.

Demne de relevat, deși aflate într-un stadiu incipient, sînt încercările de la «Muzeul Corneliu Medrea», unde s-a luat, între altele, inițiativa de a se prezenta fondul de lucrări prin conferințe însoțite de fragmente de muzică simfonică românească și străină.

Ideea a fost promovată pentru ineditul ei și de cîteva muzee ale Sfatului Popular al Capitalei. Același muzeu a trecut și la o nouă prezentare de ansamblu a exponatelor. Astfel, pereții sălilor de la subsol au fost zugrăviți nu de mult în diverse culori. Efectul este surprinzător și plăcut totodată pentru vizitatorul obișnuit cu tradiționalele săli de muzee zugrăvite uniform, cu o singură culoare, îndeobște albă.

La subsolul «Muzeului C. Medrea» pereții sălilor sînt vopsiți în culori de tempera, de diferite tonuri, cu variație de culoare în cadrul aceluiași săli. O sală are astfel doi pereți colorați în verde, altul în galben citrin iar celălalt în roșu pompeian; într-o altă sală, unde și tavanul este colorat, conviețuiesc roșul pompeian, mai multe ocruuri, galbenul citrin, oranjul și brunul.

Prin zugrăvirea în acest fel a pereților, subsolul muzeului a ieșit din atmosfera monotona a sălilor de la parter, în care sculpturile de ghips proiectate pe albul sau cremul pereților nu se pot detașa de fundal și obosesc privirea.

De astă dată, lucrările trăiesc de sine stătătoare fiecare — deși ele sînt destul de aglomerat expuse — și se proiectează totuși aerat în atmosfera ce le învăluie. Nelipsitele umbre negre dispar de pe pereți iar reflexele fundalului valorat reliefează și mai mult finețea modelajului și accentuează masele sculpturilor. Trebuie adăugat că artista Ada Geo, care a executat zugrăveala în tempera, intenționat a folosit culoarea pe unii pereți neomogen, pentru ca efectul ei să nu fie precutindeni de aceeași intensitate.

Inițiativa «Muzeului C. Medrea» este lăudabilă, ea constituînd încercarea de a încetățeni un nou gen de prezentare a exponatelor de artă.

Panourile pentru afișaj și agitație vizuală fac parte integrantă din peisajul urbanistic al unui oraș modern.

Bucureștii, oraș în plină dezvoltare, este lipsit de suporturile de prezentare a afișelor ce ne informează permanent despre manifestările culturale-artistice și apariția noilor produse de larg consum.

Agățate pe garduri sau ele înseși constituind garduri cu un aspect dezolant, aceste panouri executate fără nici o preocupare estetică sînt aruncate prin piețe sau intersecții aglomerate, propagînd ostentativ «uritul».

De asemenea, panourile din tablă suspendate pe calcanuri sau suport special construiți (vezi piețe și bulevarde) au mai curînd rostul de a ne convinge să le predăm la D.A.C. decît să citim reclamele și graficele pictate, care, din punct de vedere artistic, lasă mult de dorit. Culori triste, compoziții stingace, desene naive creează la un loc acel «urit», de data asta monumental.

Este necesar ca Sfatul Popular al Capitalei să preconizeze amplasarea în punctele de mare circulație ale orașului, a panourilor special concepute pentru afișaj, neapărat iluminate, făcînd posibilă funcționarea lor și seara. Calcanurile rămase vizibile pot fi afectate spațiilor de publicitate, provizoriu, eliminînd astfel aspectul neplăcut, pînă la rezolvarea urbanistică a acestor probleme.

Alt suport de prezentare a reclamei și afișului poate fi realizat prin coloane de afișaj, iluminate și eventual rotative.

În ceea ce privește panourile de agitație vizuală, care sub forma actuală nu-și ating scopul propus, întreprinderea ce le execută ar trebui să caute o rezolvare adecvată noilor materiale (aluminium, mase plastice, neon etc.), iar ca realizare plastică aceste panouri trebuie să fie la nivelul cerințelor impuse de arhitectura și grafica contemporană.

Față de această situație, o contribuție din partea arhitecților și artiștilor plastici este imperios necesară pentru a elimina «uritul» ce nu-și mai are loc în viața noastră.



## DIALOG PE MARGINEA BIENALEI ARTIȘTILOR AMATORI

ANCA ARGHIR

Mișcarea artistică de amatori constituie unul dintre mijloacele cele mai eficiente în vederea propagării gustului pentru frumos în rândul maselor largi.

Revista "Arta Plastică" își propune să inițieze în paginile sale un schimb de opinii pentru găsirea celor mai judicioase forme de îndrumare ale acestei mișcări în etapa actuală.

La prima privire, expoziția pictorilor amatori din București mi s-a părut realizată cu talent și elan. Apoi mi-am pus ochelarii de critic, cei care nu te lasă să-ți tihnească admirația, obosind-o cu argumente și contraargumente. Atunci punctul meu de vedere s-a împărțit în două, o fracțiune entuziastă și o fracțiune critică. Între ele s-a încins un dialog. Fracțiunea entuziastă vorbea întâi și impetuos:

— E uimitor câtă « tehnică » au acumulat pictorii amatori ! Uite cu câtă dezinvoltură stilizează și pun culoarea ! Sint înzestrați cu un simț cromatic puternic care îi duce parcă spre feerie: mi se pare admirabilă această compoziție închinată tinereții (« Într-un cămin studentesc », de contabila Livia Panait), cu colorit fluid și translucent care evocă prin lumina materială, lumina unei vieți ferice ! Trec peste anecdotică naivă care aduce în scenă o păpușă abandonată « pe pragul adolescenței » și care așează personajele în atitudini prea « scenice ». E o stângăcie duioasă, nu era nevoie de precizări literare ca să înțelegi tema tabloului. Iată ce formă arhitecturală dă, prin culoare, elevul Horia Bernea în peisaj și în portret ! Iată ce proaspătă e această scenă de gen de eleva Sanda Bammé, în perspectiva luminoasă a unei străzi noi ! Îmi place acest efort spre notația explicită a sentimentului cum e în tabloul inginerului Ion Filot, proiectat și calculat pentru evocarea noului oraș, sau acest peisaj plin de căldură « La monumentul eroilor sovietici », de lăcătușul Gh. Lăiniceanu, sau această compoziție serioasă, temeinic elaborată, cu personaje expresive și tratată cu anume logică a culorii, rece pentru planul doi, caldă pentru planul din față (semnează frezorul Marin Constantin).

— Oprește-te ! Ai dreptate, aici sînt calități înnăscute și cultivate cu o emoționantă dragoste pentru uneltele picturii. Criticul părea că va continua elogiile entuziastului, dar, cu o piruetă, le răsuci în contrariul lor spunînd : Da, amatorii pot cuceri tocmai prin concentrația de afectivitate caracteristică creației lor, cînd aceasta e autentică, adică își urmează (ascendent) legile. Prin asta te-au încîntat piesele pe care le-ai lăudat. Dar ia privește în ansamblu panourile : și se pare că virtuozitatea pe care ai admirat-o este în avantajul artei lor ? Uite-te la lucrările atît de diferite ca tratare, expuse de Pătru Monea și Ana Constantin (vechi cunoștințe din mișcarea de amatori), cum efortul de virtuozitate se substituie emoției. Ansamblul acesta mi se pare un soi de sucursală a expozițiilor pictorilor « de meserie ». Recunosci aici în serie clisee și dogme extrase din galerii, folosite dintr-o lăudabilă

dorință de calificare. Instructorii artistici s-au apucat parcă să abată metodic instinctul artistic al amatorilor de pe făgașul natural al afectivității vii. Iată dogma stilizării sintetice, a « monumentalității » strict dimensionale, a « acordului tonal », dogma aversiunii « moderne » pentru « ton local » și « valorație », dogma « grafismului » în pictură. S-a imprimat în atitudinea amatorilor o anume spaimă (tot « profesionistă ») de a fi demodat. Se ascunde cu jenă, virtutea specifică artei de amatori, grația sincerității.

— Dar crezi oare că arta amatorilor trebuie să se conserve în arhaism, departe de cuceririle moderne ? « Profesioniștilor » le ceri mai multă măiestrie, iar amatorilor parcă le-o interzici. Există oare două măsuri ?

— Precum ar trebui să știi, există măsurile « inerente » ce decurg din condițiile specifice fiecărei categorii. Or, amatorul e îndeobște tratat inadecuat cu criteriile « profesionale » aplicate indulgent. Inventariem tematica, îi comentăm valabilitatea, constatăm mijloacele de expresie și în concluzie îl complimentăm că « poate concura cu profesioniștii ». Adică îl împingem în neșire alături de drum și acest lucru îl facem cu ajutorul instructorilor artistici ! În procesul instruirii și al confruntării cu publicul, amatorul e tratat ca un artist mai mic care trebuie îndopat cu pilule de meșteșug ca să crească artist mai mare. . . Am uitat cu totul, în zelul didactic, că amatorul e altceva decît un profesionist deficient ! Deosebirea dintre el și celălalt, profesionist, nu e cantitativă, de « grad » al talentului, ci calitativă, rezidă în resorturile psihice și în consecințele sociale ale creației lor. Pictorul « de meserie » se comportă ca un factor social responsabil, ca un etalon al cunoașterii estetice din momentul său istoric, prin el își găsește societatea forma sensibilității sale determinate. Amatorul e insul asupra căruia opera produsă de artiști a avut efectul cel mai profund. El e fratele dinamic, înzestrat cu facultățile creatoare, al amatorului-colecționar. E insul care cunoaște bucuria de a-și întrebuița în creație resursele sufleteste. El pictează ca o confesie, mărturia vieții sale interioare ia forma picturii. Pictînd se explică, se confirmă, se întregeste — în timp ce artistul de vocație, pictînd, explică lumea, confirmă necesitatea estetică, obiectivă, întregeste conștiința societății. Amatorul tinde să-și oglindească în artă existența, celălalt tinde să oglindească viața. Cu alte cuvinte, unul realizează necesitatea estetică socială, iar altul realizează individual dar raportat la masă necesitatea estetică.

— Vrei să spui că amatorul e un tip narcisic, răsfațîndu-și chipul în artă ?

— Nu răstălmăci ! Vreau să spun că la amator creația e desfătare, sport sufletesc, funcție secundară, în timp ce la omul cu vocație, creația e răspundere, zbućium, funcție dominantă în alcătuirea sa sufletească, funcție ireductibilă. Asta nu înseamnă că amatorul nu e un factor social. Mișcarea de amatori, dacă nu e chemată să arate cum și cît se dezvoltă arta la noi, arată în schimb un lucru tot atît de edificator pentru modul de viață al societății, și anume : cum și cît s-a eliberat individul de sub « imperiul necesității ».

— Nu crezi că în acest sens veleitatea « profesionistă » în expozițiile de amatori, fie și epigonică, e un indiciu de cultură artistică pe scară largă ? Crezi că un artist, fie și amator, poate găsi forme în afara celor pe care le cunoaște în galeriile contemporane ? Ce ar trebui, după părerea ta, să se învețe la « cercuri » ?

— Doar ți-am mai spus că nu cantitatea de cunoștințe îl deosebește, în primul rînd, pe amator de profesionist. Nici suprafața ariei de inspirație, de altfel. Amîndoi se exprimă pictînd realitatea. Emit însă mesajul pe alte lungimi de undă. Există și amatori provizorii, care au vocație artistică și și-au amînat o vreme realizarea ei. Cînd se hotărăsc să se dedice artei, nu mai sînt amatori și nu mai au ce căuta aici : de pildă numele Genovevei Georgescu îl știi de la expoziția Institutului pedagogic de artă și mi se pare deplasat pe aceste panouri.

Amatorul trebuie în primul rînd învățat să-și respecte condiția, să nu se renege aspirînd la titlul de « profesionist ». Atunci îl paște diletantismul căci diletantul este, în fond, nu un artist ratat, ci un amator ratat. Nu propovăduiesc, cum mă suspectezi, la amatori naivitatea și stîngăcia expresiei. Sînt virtuți anacronice. Stîngăcia era farmecul creatorului analfabet pentru că descoperea instinctiv mirajele expresiei plastice, și-l făcea pe privitor să le redescopere o dată cu el. La nivelul cultural accesibil amatorului de la noi, stîngăcia poate fi doar provizorie sau afectată, adică accidentală. Nu cred că naivitatea e legea intimă a picturii de amatori, ci sinceritatea. Rolul culturii artistice nu e a-l ține pe amator mereu pe urmele pictorului de meserie și, fatal, cu un pas în urma lui. Ci este să-l ajute pe drumul său propriu, al pasiunii modeste și anonime pentru trăirea frumuseții. Naivitate nu, însă sinceritate, asta n-ar strica artei de amatori, o candoare opusă nu științei, ci ambiției, veleității profesioniste.

— Și ce propui pentru recîștigarea sincerității ?

— O revizuire a metodelor de instrucțiune în cercuri. Instructorii să vadă limpede rostul creației la amatori. Să înceteze inflația « procedeeelor », a efectelor, emulația abilității. Tema nr. 1 a lecțiilor practice să fie : privește cu ochii tăi proprii, nu te rușina de sentimentele tale, fă chipul omului de lîngă tine, al străzii tale, al uzinei tale, al iubitei tale, al visului tău ! Ți-ai fûurit răgăzul și confortul artei ca să te bucuri înmugurînd, nu ca să te chinuiești să faci flori artificiale ! De altfel tematica majoră în arta amatorilor e sinceritatea, fiindcă numai ea poate da în vileag ce e nou în omul nou !

Arta amatorului e o mărturisire de viață, o confesie, a unei lumi pe care o trăiește. O lume ce nu seamănă cu cea de ieri. Omul muncii, amatorul de azi, are alte resurse, altă viziune, o viață sufletească bogată — acest adevăr, direct, nealterat tehnic am vrea să-l vedem în expozițiile de amatori.

Cei doi interlocutori, entuziastul și criticul — care e un entuziast al perspectivelor și posibilităților — s-au luat de braț amical și au ieșit din expoziție. În vîlmășagul bulevardului au devenit iarăși unul, care a reprodus, imparțial, convorbirea.

## DAN GRIGORESCU

Expozițiile de artă străină organizate în țara noastră în cadrul schimburilor culturale cu alte țări au devenit tradiționale. Cunoașterea artei altor popoare, a direcțiilor principale în care se dezvoltă creația artistică din alte colțuri ale lumii nu are o simplă semnificație documentară. Ea constituie un prilej binevenit de confruntări și de meditații asupra realităților contemporane sau mai vechi pe care le reflectă operele de artă, oferind o perspectivă largă asupra peisajului artistic universal.

Anul 1962 a fost deosebit de rodnic sub acest raport; expoziții de artă din Uniunea Sovietică, din R. S. Cehoslovacă, din R. P. Bulgaria, din R. P. Polonă, din R. D. Germană, din R. P. F. Jugoslavia, din Cuba, Indonezia, Grecia au vorbit cu elocvență despre mișcarea artistică și ideologică din aceste țări, completând informațiile numeroase pe care ni le-au dat, în ultimii ani, literatura, creația dramatică, filmul. Cele două expoziții sovietice organizate în anul acesta au contribuit la înțelegerea tot mai exactă a sensului superior al artei realist-socialiste. Mesajul ideologic, limpede, exprimat într-un limbaj de o deosebită plasticitate, caracterul contemporan al sentimentului artistic au făcut ca atât expoziția de scenografie de film din U.R.S.S., cât și aceea a artiștilor din R. S. S. Moldovenească să se bucure din a mare succes.

Scenografia de film reprezintă cea mai tânără ramură de activitate a artistului plastic. Departe de a fi o simplă exprimare documentară a elementelor necesare lucrului pe platoul de filmare (deși învățămintele practice nu au lipsit), expoziția sovietică de scenografie a înfățișat numeroase opere finite, cu calități plastice incontestabile. Unitatea organică dintre caracterul funcțional al schiței de decor și de costum și valoarea ei artistică a constituit trăsătura cea mai de preț a expoziției.

Expoziția celor șase artiști din R. S. S. Moldovenească a relevat personalitatea puternică a câtorva creatori de prestigiu, în primul rând a sculptorului L. I. Dubinovski, înzestrat cu o forță remarcabilă de a transcrie în imagini artistice sentimentele profunde ale contemporanilor, munca și visele lor avântate.

Credem că nu greșim considerând expoziția celor trei pictori bulgari, Zlatiu Boiadjiev, Bencio Obreșcov și Gheorghe Baev drept una dintre cele mai interesante manifestări artistice ale anului. Personalitatea celor trei artiști, revelatorie pentru diversitatea soluțiilor plastice ale temelor contemporane, a vorbit deosebit de limpede despre valoarea artei de astăzi din țara prietenă.

Unitară, atât prin teme, cât și prin stilurile artiștilor reprezentanți, expoziția de artă contemporană indoneziană, a constituit un fericit prilej de cunoaștere a unei arte cu o tradiție multimilenară. Fără să fie pînă de primejdia monotoniei, operele artei indoneziane de astăzi își mărturisesc originea folclorică comună, dezvoltată diferit de artiștii contemporani.

Expoziția de pictură cubană a exprimat, cu o deosebită elocvență, cotitura pe care o cunoaște evoluția artei plastice din «Insula Libertății americane», cum o numea cîndva Guillen. Paralelismul dintre avîntul mișcării revoluționare cubane și apropierea de realitate a putut fi urmărit în cuprinsul acestei expoziții atât de contradictorii.

Mult mai greu se desprind din expoziția de artă plastică contemporană din Grecia principalele coordonate pe care evoluează arta din această țară. Poate că organizatorii ar fi făcut o mai bună propagandă pentru arta din țara lor dacă ar fi pus accentul asupra sectorului de grafică, mai consistent și mai interesant după părerea noastră.

Expoziția de artă plastică cehoslovacă (sec. XIX și XX) a prilejuit o cunoaștere mai profundă a istoriei artistice a unui popor de care ne leagă vechi idealuri comune. Interesant sub acest raport, prin relevarea unui contact permanent cu realitatea, cu arta populară, expoziția a scos în evidență evoluția modului de înțelegere a personalității umane, care, în socialism, ajunge la o impresionantă dezvoltare.

Prezentată într-o expoziție de mici proporții, grafica sîrbă din secolele XVI—XVII a dezvăluit o latură mai puțin cunoscută a artei vecinilor noștri.

Credem că expoziția «Mișcarea revoluționară polonă în artă» nu și-a atins scopul decât în parte. O asemenea temă, de un interes major, trebuia susținută prin creații artistice de un nivel deosebit — ceea ce nu s-a întimplat decât în mică măsură. Socotim că o expoziție documentară sau de fotografii ar fi

compoziționale, ori scene analizate minuțios dintr-un simț de datorie profesională. În toate, o pasionantă strădanie de compoziție.

— Culoarea își are echivalențele ei sonore — mi-a spus artistul, și a adăugat — acest principiu mă determină să investesc forțe într-un domeniu care pare secundar: sofelegiu plastic. Dar am ajuns la aceasta din cauză că am simțit nu o dată neconcordanța între idei și sentimentul pe care mi le sugerau datele realității și rezolvarea plastică. Mijloacele de exprimare rămîneau mereu în urma ideii, îi limitau semnificația. Nu exista o concordanță nici între rezolvarea grafică și cea cromatică.

— Bănuiesc că a existat o suită de etape în procesul de maturizare artistică. M-ar interesa cîteva etape.  
— Sînt în general etape firești în evoluția unor pictori: de la culoarea-formă — la culoarea modulată, încercînd o experiență post-impresionistă — apoi impasul firesc datorit neglijării desenului; o altă etapă în care simplificarea liniei m-a împins spre o tratare mai decorativă. Investigații în domeniul echilibrului culorilor, apoi necesitatea de expresivitate a liniei și, înșfîrșit, perioada actuală în care, ajungînd la o anumită stăpînire egală a desenului și culorii, încerc să le pun de acord și să le folosesc pentru a exprima oarecum la același nivel ideea lucrării.

— Lucrarea prezentată în ultima expoziție de pictură este oarecum o concluzie a acestei evoluții?  
— Față de perioada anterioară, da. Am renunțat la o mulțime de lucruri care mi s-au părut neesențiale, încercînd să sugerez o anumită psihologie cu ajutorul unor linii de forță caracteristice. Un gest închide în el o întreagă ascendență emoțională și în măsura în care artistul se oprește la o atitudine cu maximum de expresivitate rezolvă implicit atmosfera compozițională.

— De aici rezultă pasiunea pentru studiul de disecție logică a problemelor care vă preocupă?  
— Evident. Sînt de părere că artistul are datoria de a-și «teoretiza» într-un fel propria lucrare. Adică de a porni la rezolvarea ei pe baze logice. Altfel va fi un simplu cîntăreț după ureche. De altfel cred că nici un domeniu nu este impropriu picturii: nici matematica, nici literatura, nici muzica. Cu o singură condiție: să nu-l folosească în principal, ci să-l subordoneze ideii plastice. Cînd mă preocupă în mod evident omul, nu mi se pare în plus să găsesc un mod de exprimare care să corespundă de pildă unui ritm muzical. Asta pentru că eu gîndesc așa. Alții vor găsi mijloace diferite în funcție de propria lor personalitate. (În fața mea erau cîteva portrete realizate în ultimul timp. Un portret de studentă și un portret al soției artistului. Se degaja din ele o tensiune meditativă care nu rezulta exact din expresia figurii. Compoziția ansamblului, culoarea subtilizată spre galben-verzuiuri, construcția riguroasă în care valorile tonale primesc inflexiuni cromatice ca într-o veche stampă și grafia liniei, oscilînd între cadențe verticale și sinuoase elegante, toate aceste elemente conferă portretelor lui Gh. Iacob o expresivitate marcată).

O ultimă întrebare:  
— Stadiile firești prin care ați trecut v-au condus către o sinteză personală. În ce măsură se integrează aceste căutări în procesul de definire a stilului contemporan al artei noastre noi?  
— În măsura în care temele pe care mi le aleg sînt contemporane și în măsura în care ele mă determină la un nou salt calitativ. Întrebarea dumitale e greu de rezolvat în vorbe. Trebuie rezolvată pe pînă. Drumul meu e deschis, n-am epuizat decât o mică parte din problemele care mă preocupă. Ceea ce pot să spun însă, este că merg să mă documentez și lucrez de cele mai multe ori la fața locului tocmai pentru a mă apropia de realitățile pe care le exprim. Nu sînt convins că nouitatea stă neapărat în originalitatea exprimării. Ci în modul de însușire a mijloacelor de exprimare. Și acesta trebuie să fie neapărat nou.

ilustrat mai pregnant tema, ar fi făcut-o mai convingătoare decît înșurirea de lucrări adesea declamatorii, pe care au prezentat-o organizatorii.

★

Pentru reprezentarea peste hotare a artei noastre plastice, s-a făcut apel în cursul anului trecut, la o formulă, după părerea noastră, deosebit de eficientă. Expozițiile personale care au constituit centrul de greutate al manifestărilor în străinătate au demonstrat cu elocvență prezența unor personalități artistice distincte, a unor stiluri individuale pregnante, în care realitatea nouă din țara noastră și-a găsit o expresie strălucită. Al. Ciucurencu în R. D. Germană, Lucian Grigorescu în R. P. Ungară, Jules Perahim în R. P. F. Jugoslavia, Ligia Macovei în Italia, I. Ross la Berlin, au fost solii de prestigiu ai unei arte noi, viguroase.

O bună selecție a artiștilor și a operelor a determinat succesul Pavilionului românesc de la Biala de la Veneția. Creațiile lui Brăduț Covaliu, de un lirism delicat, împletit pe fundalul tradiției folclorice prelucrate cu mijloace personale, cu luciditate, claritatea mesajului său, au reprezentat cu elocvență pictura tînără a țării noastre. Sculptura lui Vlad mărturisesc frămîn-

tările unui artist înzestrat, tendința de a găsi materialul cel mai apt propriei personalități, comunicării unor sentimente cuprinzătoare. Erős cu linia sa fluidă, plină de poezie și Dobrian incontestabil maestrul al xilogravurii cu mai multe plăci, viguros și poetic în același timp, au completat în mod fericit grupul de artiști romîni de la Veneția.

Grafica noastră a obținut, prin Ethel Lucaci-Băiaș, Gh. Boșan, Eva Cerbu și Hortensia-Puila Maschievici, un frumos succes la tradiționalul Salon de alb-negru de la Lugano.

Anul 1962 a fost un an de afirmare a artei noastre scenografice. Participarea la expoziția organizată cu prilejul Colocviului internațional asupra spectacolului de la Epidaur și la Expoziția A.I.A.P. au făcut cunoscută scenografia romînească pe plan internațional. Ampla expoziție de scenografie romînească organizată în octombrie la Sofia a obținut, de asemenea, un remarcabil succes.

Numeroasele distincții (printre care și o medalie de aur) obținute la Expoziția internațională de ceramică de la Praga au avut darul să reliefeze avîntul unei arte dedicată înfrumusețării vieții de fiecare zi a oamenilor. Succesul de la Praga este succesul unei arte care se adresează prin excelență omului, vieții sale cotidiene.

## UMANISM ȘI POEZIE ÎN CREAȚIA LUI HANS ERNI

Urmare din pag. 28

Cum a ajuns Hans Erni, trecut prin abstracționism și suprarealism, să-și redobândească încrederea în om, să se îndrepte spre arta realistă? Răspunsul ar trebui să vorbească despre aceea că se terminase războiul mondial, că se împrăștiase ceața brună de pe cerul Europei, că artistul descoperise Uniunea Sovietică, acea lume în care omul nu este un individ izolat, ci membrul unei mari colectivități, unde toți sînt egali, acea lume cu cea mai înaintată orînduire de stat. Artistul care pînă atunci mersese singur pe drumul său se alătură milioanei de oameni cinstiți, dedicîndu-și creația unui țel înalt: lupta pentru pace și pentru o lume mai bună.

Noua orientare a lui Erni a început să se facă simțită, cu deosebire în creația sa de afișe. El se impune de la început ca un reprezentant de frunte al afișului elvețian (publicul nostru a putut vedea câteva lucrări de-ale sale, cu prilejul expoziției de afișe elvețiene din 1957), uneori inegal, dar de o neobosită inventivitate. Folosind o linie grafică modernă, — chiar dacă de multe ori imaginea reflectă vizibil atracția pe care o exercită asupra artistului idealul de frumusețe al Greciei antice — o linie vibrantă, sensibilă și nervoasă, Erni reușește să sugereze o lume întregă de subtile asociații. (De pildă, afișele culturale, cele care militază pentru acordarea dreptului de vot femeilor elvețiene sau cel pentru prietenia între popoarele Elveției și Uniunii Sovietice).

Erni este un neobosit căutător în acest domeniu. Afișul realizat în 1947 prin care cheamă la votarea unei legi a pensilor («Oui») constituie o încercare de a găsi soluții plastice atît de elocvente încît textul să devină inutil.

Artistul folosește în mod curent anumite elemente de bază pe care și le-a elaborat și dezvoltat în cursul activității sale. Dar el își pune mereu probleme noi, încercînd o variantă după alta, reconsiderîndu-și în spirit inovator cuceririle, găsind zi de zi noi formule, soluții inedite, căutări ale unui limbaj inteligibil, expresiv, sugestiv, susținute de un neobosit exercițiu în toate tehnicile picturii și graficii.

În acest context nu mai apare atît de surprinzătoare preocuparea îndelungată a lui Erni, în domeniul afișului și graficii de șevalet, de a găsi, de exemplu, cele mai bune soluții compoziționale pentru înscrierea figurii umane într-un cerc. Pornind de la imagini relativ simple, dar realizate cu multă sensibilitate, plasticitate, armonie și eleganță, folosind mijloace specifice genului (de ex. afișul săptămînii muzicale internaționale din Lucerna, 1947) el ajunge la lucrări de o mare complexitate de idei, între care se numără cele trei afișe litografiate, create în 1950 pentru Organizația mondială a sănătății, «Expoziția sahariană» la Muzeul etnografic din Neuchatel, 1957, afișul Tîrgului național din Lausanne (1959), afișul «Salvați apa» (1961) ș.a. Folosirea în domeniul creației de

afiș a simbolului de largă accesibilitate va contribui la conturarea întregii sale opere, fie că este vorba de ilustrația de carte, de grafica de șevalet sau de marile compoziții murale.

În 1953, Hans Erni crează ciclul de ilustrații la poemul «Promesse de l'Homme» al cunoscutului elenist André Bonnard. Litografiile lui Erni nu sînt ilustrații în sensul comun al cuvîntului, ci meditații ale pictorului pe marginea versurilor care cîntă frumusețea omului și a vieții de toate zilele. Artistul tratează chipurile și trupurile omenesci cu o emoționantă cunoaștere a formelor ajunse la plenitudine. Oamenii tineri zburdînd în libertate, perechile de îndrăgostiți, sportivii, mamele cu copiii, din acest ciclu, ca și litografiile create pentru «Mesajul de pace» al cunoscutului savant umanist Dr. Albert Schweitzer, sau multe altele închinată activității pașnice creatoare și fericirii omului; demonstrează o dată mai mult că, în opoziție flagrantă cu concepțiile promovate de burghezie, esența estetică a artei nu numai că nu exclude ci, dimpotrivă, impune o legătură indisolubilă cu natura umanistă a gândirii artistice.

Caracterul progresist al operei lui Hans Erni este evident nu numai în afișe și ilustrații de carte, ci și în pictura sa, îndeosebi în compozițiile murale care împodobesc numeroase clădiri publice din Elveția. Picturile sale murale cuprind cicluri închinată muncii, tinereții, dragostei, familiei. Dovedind o mare dragoste pentru om, aceste compoziții vorbesc limpede despre necesitatea luptei celor mulți pentru cucerirea fericirii.

Lucrarea reprezentativă pentru drumul parcurs de Erni în pictura monumentală rămîne marea frescă creată în 1954 pentru Muzeul etnografic din Neuchatel. Acest «Perete al încrederii în om» cu dimensiunile de 7/27 m. povestește despre dezvoltarea culturii umane din paleolitic pînă în zilele noastre. Pentru a ușura «lectura» conținutului, elementele compoziției sînt dispuse într-o ordine strictă: pe verticală, în cinci registre fixate după considerente geografice, adică pe continente, și pe orizontală, în trei registre conform naturii societății, respectiv societatea primitivă fără clase, societatea împărțită pe clase și societatea care se îndreaptă spre cea fără clase. Din marea număr de elemente se reliefează aci portretele gînditorilor de frunte ai omenirii. Erni reușește să sugereze o clară succesiune și perspectivă istorică printr-un procedeu care-i aparține. Personajele contemporane sau apropiate în timp sînt puternic marcate, înfățișate tridimensional cu un relief pregnant, realizat cu ajutorul clarobscurului. Cum ne îndepărtăm în timp, mergînd spre evul mediu și antichitate, figurile devin tot mai plane, fiind zugrăvite în culori stîșne sau transparente, iar epoca preistorică apare în imagini realizate în zgraffito. Datorită acestui procedeu, folosit de Erni uneori și în pictura de șevalet și grafică, se păstrează claritatea și unitatea compoziției în ciuda numeroaselor elemente disparate.

Frumusețea activității creatoare a omului este pusă în valoare de Erni cu precădere prin compozițiile sale murale. «Îmi propun — spune artistul — să sugerez posibilitățile științei de a progresa în

toate direcțiile unde se ivesc probleme dificile». Printre ultimele mari compoziții murale, realizate de Erni, este și fresca intitulată «Cucerirea timpului» creată de artist pentru Pavilionul Elveției la Expoziția universală de la Bruxelles 1958. Lucrarea, formată din trei panouri și avînd dimensiunile de 14/3 m., a constituit fundalul concav al secției consacrate industriei elvețiene de ceasornice. Compoziția tratează subiectul sub aspect istoric, tehnic și filozofic; dezvoltarea ceasornicării este prezentată de la artizanat și pînă la cuceririle cele mai temerare ale tehnicii moderne, iar aspectele filozofice ale măsurării timpului sînt ilustrate cu descoperirile lui Copernic, Descartes, Einstein.

Prin tot ce are mai bun, opera postbelică a lui Hans Erni este un imn închinat de către artist omului, de către artistul care a văzut și dezvăluit amplu și multilateral tema nobilă și veșnic vie a frumuseții omului, a frumuseții muncii, a frumuseții vieții.

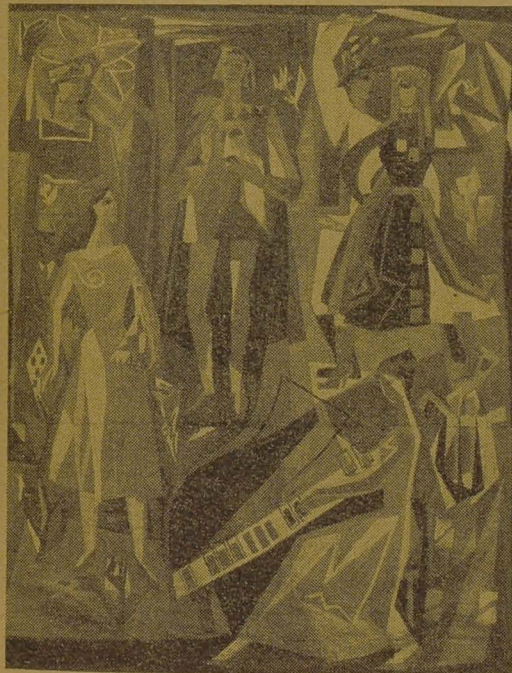
## LUPTA PENTRU FRUMOS ȘI BUNURILE DE LARG CONSUM

Urmare din pag. 40

o listă a produselor ce obțin aprecierea publicului, să se formeze comisii mixte care să recomande intrarea grabnică în producție a obiectelor ce exprimă gustul epocii noastre. Să renunțăm cu curaj la vechiturile ce se perpetuează de la expoziție la expoziție, sub oblăduirea părerilor exprimate de merceologii care impun producția cutărui sau cutărui obiect sub cuvînt că «așa se cere». Evident că publicul va alege o țesătură pentru mobilă cu motive florale din alte zece țesături tot cu motive florale la fel de desuete.

În tradiția artei populare, decorul geometric joacă un rol preponderent, iar cel floral, ca să revenim la o veche discuție, despre care toți merceologii ne asigură că «se cere», nu este decît rezultatul unei nefaste influențe exercitate tocmai de negustorii lipsiți de gust și de cunoștințe care au pervertit gustul public în ultimii 60 de ani din perioada de ascensiune a capitalismului în țara noastră. Acest decor geometric, avînd în țara noastră o străveche tradiție și fiind deci în acord cu gustul populației, este în același timp perfect adaptabil cerințelor decorative moderne în care geometrismul joacă un rol important. Atunci de ce să nu-l folosim din plin la decorarea unor vaste categorii de textile, de interior și de îmbrăcăminte, la decorarea lustrelor, vazelor și altor obiecte? Avem o strălucită tradiție de artă decorativă și aplicată, pe care artiștii noștri decoratori și artiștii plastici în genere o cultivă cu succes. Ea trebuie valorificată și în producția artizanală și în cea industrială. Este sigur că vom putea produce mărfuri originale care vor fi căutate de publicul de pe piața internă și de pe cea externă.

În lupta pentru frumos pe care o ducem și care trebuie extinsă pe toate fronturile vieții cotidiene, un rol extrem de important trebuie să-l joace artiștii plastici. Acest rol nu trebuie să se limiteze la prezența în comisii de avizare care-și spun cuvântul asupra unor produse finite pentru care se cheltuiesc deseori inutil bani, energie și dragoste de muncă. Artiștii plastici trebuie să participe la făurirea bunurilor de larg consum, începând cu proiectarea prototipurilor și terminând cu urmărirea procesului de producție. Ei trebuie să fie prezenți în producție, așa cum se face în U.R.S.S., unde artiștii iau parte la realizarea celor mai diferite produse. Bineînțeles că trebuie să pășim și la formarea de cadre de artiști care să îmbine în munca lor viziunea artistică și cunoștințele tehnice. În stadiul actual al dezvoltării societății noastre, în condițiile creșterii uriașe a forțelor de producție și a modernizării industriei, și în condițiile sporirii exigențelor de confort și de frumos ale maselor de consumatori, este necesară înființarea unui institut de arte decorative și aplicate care să formeze într-un mod adecvat cadrele de artiști trebuitori frontului larg al producției. Un astfel de institut trebuie să fie dotat cu laboratoare și stații-pilot care să asigure reproducerea în condițiile de scară industrială a prototipurilor artistice de toate genurile: ceramică, sticlărie, țesături, imprimeuri, tehnicile metalului, lemnului, pietrei, maselor plastice etc. Tot aici vor primi o



ILEANA VREMIR, Proiect de tapiserie

pregătire corespunzătoare artiștii specializați în decorații murale, din ce în ce mai necesare pentru construcțiile moderne ivite pe tot întinsul țării. Însfîrșit, aici se vor pregăti și lucrătorii din comerț, cu profil artistic, cum ar fi vitrinierii, etalatorii, manechinele, graficienii de reclamă etc. Ne trebuie un institut în pas cu cerințele, care să formeze cadre ce vor duce mai departe bătălia pentru frumos.

## ARTA PLASTICĂ CONTEMPORANĂ DIN GRECIA

*Urmare din pag. 42*

E. A. Thomopoulos (născut la 1878), a cântat și cântă cu paleta sa vie frumusețea naturii din Grecia, ca în cele două tablouri ale sale expuse, « Ianuarie » și « Februarie ».

Andréas Georgiadis, desenator robust, a dat picturii neogrecești elementul monumental și pictura de mare dimensiune. Alături de « Autoportretul » și « Portretul scriitorului Rodokanaki » în care modelajul robust al formelor se împletește cu o subtilă redare a psihologiei, lucrarea intitulată « Mers către necunoscut » — expusă la Dalles — aduce expresia sinceră a sentimentelor artistului.

Pictorul G. Guranopoulos este primul care a adus în pictura neogreacă curente și tendințele școlii moderne franceze din cel de al treilea deceniu al secolului nostru, ca un fel de protest împotriva academismului. Desenator și colorist cu mari resurse, el simplifică figurile și obiectele la maximum, păstrând elementele lor de bază, forma și substanța lor materială.

Personalitate cunoscută, A. Asteriadis este reprezentat în expoziție prin trei lucrări, pline de lumină, și anume « Șantier », « Măslini » și « Drum în câmpie ». Temele sale preferate sînt aspecte din viața oamenilor simpli de la orașe și sate, peisaje sau naturi moarte. Asteriadis a contribuit de asemenea la dezvoltarea ceramicii contemporane din Attica.

S. Vassiliu, autorul lucrărilor « Egeea », « Atena » și « Demolare », este unul din adepții entuziaști ai artei populare din evul mediu din Grecia, avînd ca reprezentanți pe așa-numiții « zugravi » autodidacți ca renumitul Panaiotis sau remarcabilul Teofilos din Valos. S. Vassiliu a ridicat acest gen naiv de pictură la un înalt nivel estetic.

Format în Franța, la școala impresionismului, după mulți ani petrecuți la Paris, vîrstnicul S. Miliadis s-a întors în patria sa, fiind considerat azi unul dintre cei mai valoroși peisagiști din Grecia. Linia delicată, simțul deosebit al luminii pot fi remarcate și în lucrările din această expoziție, « La țară », « Peisaj », « Peisaj ».

Interesante lucrări prezintă și pictorițele T. L. Arghiru, P. Iconomidu și R. Leontaritu.

În expoziție mai figurează și alți pictori valoroși, caracterizați printr-un limbaj realist, fiecare avînd stilul său: N. Sanatorineos, G. Cosmadopoulos,

A. Polycandriotis, A. Vassilikiotis, C. Placotaros, C. Thettalos, A. Vurlumis, G. Eklides, D. Daniel și pictorița K. Marangopolo.

În expoziție prezintă lucrări și pictorii A. Contopoulos, T. Marthas, E. Fertis ca și pictorițele M. Hadjikaki și E. Zerva, adepți ai abstracționismului. Fără îndoială că între acești artiști și lumea înconjurătoare specifică Greciei, nu poate să existe nici o legătură.

Sectorul de sculptură din expoziție cuprinde 26 de lucrări aparținînd unor artiști de diferite vârste și concepții artistice, lucrări care dau o idee despre curente și tendințele din sculptura contemporană a Greciei.

Sculptorul Anton Sohos expune trei sculpturi, respectiv un « Nud », « O fetiță » și bustul lui Rîgas Ferreos, lucrările sale exaltînd un dinamism calm.

A. Sohos s-a oprit în creația sa, de asemenea, la învățămintele ce decurg din sculpturile în lemn ale meșteșugarilor autodidacți, din secolul XVIII care împodobeau mai ales corăbiile grecești, și care se deosebesc printr-o expresie dinamică, puternică.

Athanase Apartis — format în atelierul sculptorului Bourdelle — expune trei lucrări de sculptură, dintre care două « Capete de femeie », remarcabile prin redarea reală a caracterului și a psihologiei modelului. Cu aceeași reușită exprimă psihologia și caracterul modelelor sale cunoscutul sculptor V. Falireas, personalitate multilaterală, în lucrările intitulate « Cap de bărbat », « Bustul organistului André Marchal » și « Cap de femeie ».

D. Ferentinos expune trei medalii, avînd teme inspirate de probleme arzătoare ale contemporaneității: « Pace », « Să nu se mai repete Auschwitzul » și « Celui dintîi astronaut ».

Sculptorul G. Georgiu se dovedește un pasionat iubitor al artei arhaice, așa cum demonstrează cele trei capete de femeie expuse: « Yanna », « Maria » și « Tsisiana », cărora caută să le insuflă un spirit contemporan.

Un artist sensibil care posedă bine meșteșugul său este și sculptorul Th. Vasiliu, reprezentat în expoziție cu trei lucrări, două « Trunchiuri de femeie » și un « Cap de țărancă ».

Sculptorul G. Zongolopoulos prezintă trei lucrări prelucrate în plăci de aramă, iar sculptorița N. Constantinidis — trei sculpturi într-o viziune decorativă, lucrate tot în aramă bătută, printre care remarcăm « Taur ».

Artistă valoroasă, V. Katraki, tratează în litografiile sale tema protestului mamelor împotriva războiului și cea a optimismului cu care oamenii simpli privesc viitorul.

Lucrările lui A. Tassos au ca trăsătură proprie un sentiment de adînc umanism.

L. Orphanos este un observator sensibil al oamenilor, iar C. Varlamos posedă un profund simț al plenerului, interesîndu-l mai mult sentimentele ce provoacă decît pitorescul peisajului.

Tînărul gravor J. Papadakis ne prezintă două litografii colorate și o acvaforte, demonstrînd un desen solid și culoare bogată.

Prima expoziție de artă plastică contemporană din Grecia deschisă la București contribuie la o mai bună cunoaștere între poporul român și poporul grec.



articolul din publicația de studii muzeale « Culegeri și studii de muzeografie », 1959—1960, apărut în febr. 1961, pag. 47—50: « Pieter Brueghel cel Tânăr: cele patru anotimpuri », academicianul G. Opreșcu spune despre toate aceste lucrări: « Cele patru panouri simbolizând anotimpurile... au fost lucrate probabil în aceeași vreme. Ele nu sînt copii, căci în opera bătrînului nu le întîlnim, și nici o menționare că ar fi existat nu se cunoaște. În opera bătrînului au existat însă desene, reprezentînd scene particulare fiecărui anotimp, și gravuri după aceste desene. »

Mai departe autorul articolului precizează că picturile « dintre care trei poartă semnătura P. Brueghel, deci a fiului, n-au fost executate direct după desene, ci după gravuri. » Aceasta, pe baza faptului că imaginea este inversată. Autorul nu citează decît o gravură, cea reprodușă în 1921 de Friedländer (« Vara »), lucrată după desenul de la Hamburg, a cărui reproducere articolul o citează de asemenea (Robert Genaille, în « Brueghel l'Ancien », pl. 81). Izvorul acesta a furnizat și fotografia, citată de asemenea, a desenului « Primăvara », aflat la Albertina. Este, prin urmare, clar că, pe baza faptului că pentru Primăvara și Vara există desenele ce au stat la baza gravurilor din care și-au extras imaginile autorii picturilor respective de la Anvers și București, personalul științific al Muzeului de artă al R.P.R. se socotește îndreptățit să considere că toate imaginile sînt invenția lui Bruegel-Bătrînul. Faptele stau însă, istoricește, altfel.

În opera bătrînului nu există toate patru anotimpurile; seria n-a fost terminată pentru a fi gravată. Există numai două: « Primăvara » și « Vara » (desenele de la Albertina și Hamburg, citate), iar ciclul de gravuri pentru care se angajase Bruegel n-a fost terminat de el, pentru că între timp a murit. Opera a fost continuată de un epigon al său care avea velleitatea să rivalizeze cu maestrul, Hans Bol. Deci, cel care a copiat după gravuri ciclul anotimpurilor, chiar dacă semnează Brueghel, copiază și imagini care sînt invenția unui alt artist decît Bătrînul. În plus: nici una dintre lucrările lui P. Bruegel I n-a fost gravată de el însuși, cu excepția « Vinătoarei de iepuri » de la 1566, din care însuși inventatorul imaginii a executat o acvaforte, singura sa gravură pe metal cunoscută, transpunînd-o totodată și în lemn. (Xilogravura are o compoziție modificată față de acvaforte și față de grupul vînașilor, integrat și în « Lupta dintre Post și Carnaval. ») Ce este însă cu legenda « gravurilor reprezentînd scene proprii fiecărui anotimp », din opera lui Bruegel?

Despre gravurile lui Bruegel sub titlul « Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien » a scris René van Bastelaer, fostul conservator al Cabinetului de stampe de la Biblioteca regală a Belgiei. Lucrarea este editată de G. van Oest la Bruxelles, 1908, și nedepășită pînă în prezent. Ea cataloghează doar

primele două din « Anotimpurile » seriei editată la Anvers, de Hieronymus Cock, în 1570 și de J. C. Vischer, la Amsterdam, mai tîrziu. No. 200, « Primăvara » (1.:0,225 × 1.:0,290 m), este descrisă astfel:

În imagine un cartuș central conține, pe două șiruri, cuvintele: Ver, Pueritiae (sic!) Compar. De o parte și de alta a cartușului, pe un șir: Martius... aurea sertis. În colțul inferior stîng, în micul cartuș, Bruegel invent. Monograma lui P van der Heyden în colțul inferior drept; spre mijloc: H. Cock exc. 1570 (Stadiul I) și J. C. Visscher excude (Stadiul II).

Se indică tot acolo că desenul original de Peeter Bruegel cel Bătrîn există: e un desen în peniță, cu cerneala îngălbinită, avînd la dreapta jos, semnătura și data MDLXV, BRUEGEL, dînd colecțiile prin care a trecut: Böhm, Dr. Max Strauss, și Gottfried Eisler din Viena, care-l deținea la epoca tipării cărții.

Acest desen preliminar gravurii, publicat pentru întia dată de K. Tolnay, sub No. 48 în « Die Zeichnungen Pieter Bruegels » (München, 1925), este reproduș în lucrarea aceluiași din 1952, apărută la New York, « The Drawings of Pieter Bruegel the Elder, with a critical catalogue », planșa 46, pagina 67, ca existent la Albertina, Viena. De mîna lui Bruegel, pe lîngă dată și semnătura din colțul drept, este și inscripția explicativă « De lent en Mert (nu Meert cum transcrie Tolnay), April, Meij ». Tolnay și el specifică în catalogul aferent (nr. 67) că desenul este făcut în vederea unui ciclul al Anotimpurilor, dintre care numai primăvara și vara au fost făcute de Bruegel, toamna și iarna fiind lucrate de Hans Bol. Același desen se găsește de curînd publicat din nou de Ludwig Münz în « Bruegel, The Drawings, Complete edition » (London, Phaidon Press, 1961), figura 148, catalog 151, — unde lecțiunea inscripției este cea corectă. Al doilea desen, V a r a, tot peniță cu cerneală, îngălbinită, aflat la Hamburg, la Kunsthalle, a fost publicat pentru prima dată în « Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg », Niederländer, N. F. 1927, Prestelgesellschaft no. 8, după ce fusese menționat de Bastelaer la 1908, în explicația gravurii care, de dimensiunile precedentei, pare să fi respectat aproape cu totul proporțiile desenului. Azi, puțin deteriorat, desenul de la Kunsthalle (de 0,220 × 0,285 m.) pare să fi fost puțin tăiat, cum reiese și din semnătura din colțul stîng, devenită « RVEGEL » (prima literă căzută). Este datat MDLXVIII, deci un an înaintea morții artistului.

Gravura corespunzătoare, purtînd în trei linii cuvintele în cartuș, A E S T A S, A d o l e n c e n t i e (sic) i m a g s (sic, — ceea ce dovedește că gravorul reproducător nu știa latinește), mai are și explicația la fel de macaronică: Julius, Augustus, ... torrida mensesis, și e semnată în colțul de jos dreapta: Cock excu, Bruegel inuent. Desenul e aici indicat ca datînd din 1558 (lecțiunea greșită: MDLXVIII vizibil) și un asterisc indică: « Celelalte două anotimpuri, toamna și iarna au fost compuse de Hans Bol, Bruegel murînd

fără să fi terminat seria. » Se știe că după moartea socrului și maestrului său Pierre Cock d'Alost, (desenator de tapiserie care la 1550 și-a lăsat fără protector tînărul asociat, pe ginerele său), la 22 de ani, Peeter Bruegel I s-a văzut nevoit să intre în slujba lui Jérôme Cock, proprietarul firmei « La cele patru vînturi », care, după ce studiasse la Roma, de la stabilirea sa la Anvers, în 1546, și pînă la moarte, în 1572, va îmbogăți Țările de Jos cu imagini gravate reproducînd picturile italiene celebre, cu peisaje, portrete, suite didactice și scene de moravuri, cu imagerie populară și ornamente clasice. Peeter Bruegel și-a asumat la început sarcina modestă de intermediar anonim între alți pictori și gravorii lor, desenînd, în vederea gravării de către alți meșteri, sigur, opera întregă a lui Hieronymus Bosch, și altele, probabile.

Preocupat din ce în ce mai mult de pictură, Bruegel își va lăsa pe planul al doilea meșteșugul de desenator în vederea gravurii. Ultima sa epocă, întunecată de tristețea distrugerii operelor de artă de către iconoclaști, care a culminat în timpul guvernării spanole a ducelui de Alba cu teroarea și dezordinile din 1566, este o perioadă foarte puțin prolifică. Dacă pictează în ultimii săi doi ani un singur tablou, Bruegel își reamintește atunci de gravură și încearcă chiar să atace singur placa, gravînd în acvaforte singura sa gravură pe metal cunoscută, « Vinătoarea de iepuri » citată.

Cum el n-a apucat să și realizeze decît pe jumătate ciclul anotimpurilor în desenele pentru gravură datorate lui Jérôme Cock, este sigur că, mai cu seamă în acești ultimi ani, de marasm, n-avea să se apuce să și realizeze compozițiile în pictură. De altfel, ideea că ar fi de Peeter Bruegel I, Bătrînul, a fost exclusă chiar de muzeu, deși, dacă e vorba să ne luăm după iscalitură, iscalitura îl indică pe el. Iscalitura este totuși argumentul pentru care cele patru picturi de la București sînt atribuite tot unui membru al familiei Brueghel, și este cel puțin curios ca un Brueghel, urmaș al protestantului convins care a fost Peeter I, într-o epocă în care lupta împotriva catolicismului echivala cu lupta pentru independență națională a Flandrei oprimate de Spania inchiziției, să accepte a picta un ciclul ale cărui ultime două compoziții sînt invenția lui Hans Bol. Artistul acesta, rival oarecum al Bătrînului Bruegel, deși mult mai puțin maestru ca el, devenise pictor oficial al spaniolilor ocupanți și reprezenta facțiunea flamandă catolică, conformistă și obedientă. Cu un termen de azi, Hans Bol era un « colaboraționist », și e greu de presupus ca vreun Brueghel, membru al acestui clan care ținea la tradițiile poporului, să-l fi acceptat.

Nu avem puțința, în țară, să vedem « Toamna » și « Iarna » editate de Jérôme Cock după desene de Bol, în aceeași suită, a cărei întregire, după moartea lui Bruegel, editorul o datora publicului său, totdeauna interesat de subiectele de acest tip. Din ceea ce ne prezintă picturile « inspirate » de gravurile acestea, pricepem că Hans Bol, care s-a străduit să fie cît mai aproape de spiritul lui Peeter Bruegel-Bătrînul, n-a reușit să dea imagini pe de-a

întregul similitudine celor ale emulului și modelului său. Mai întâi, Bruegel al țăranilor pictează țărani și de data aceasta, în vreme ce la Bol, în scenele de toamnă și de iarnă, mai mult a țirgoveți, dacă nu și a nobili, aduc majoritatea personajelor. Mișcarea figurilor, de asemenea, e mult mai puțin firească, mult mai rigidă. Compoziția, mai puțin aerisită, mai meschină. Dacă în « Primăvara », Tolnay găsea țăranului care sapă asemănări cu Noe al lui Michelangelo de pe plafonul capelei sextine, iar în « Vara » același mare istoric de artă asemuia țăranul șezând din prim plan cu un Laocoon grotesc, la Hans Bol nici o figură nu are amplexarea gestului simbolic, desfășurării de forțe pe care Bruegel o dă celui mai neînsemnat dintre țăranii săi. La Bol, totul e corect, în limitele unui primitivism voit, măsurat, timid, meschin. De ce să se fi adresat un membru al familiei Brueghel și mai cu seamă Peeter al II-lea, care era mai talentat ca Bol, tocmai unor compoziții ale acestuia? Dacă vroia să transpună în pictură pe tatăl său, n-ar fi știut să-l deosebească de un imitator? El putea copia cel mult primele două imagini « Primăvara » și « Vara », pentru care tatăl său inventase scenele.

Că Abel Grimmer a putut copia toată seria, nu ne miră. El comercializa totul, și imitarea manierei lui Bruegel-Bătrînul era un punct de program al familiei de industriași ai imitațiilor din care făcea parte. De altfel, picturile lui de la Anvers, mai slabe ca pictură decât cele de la București, sînt mai pe drept și mai cinstit semnate « Abel Grimmer », căci Grimmer a introdus în ele nu numai modificări de perspectivă, proporții, viziune a ansamblului, și amănunte etc., ci și un anume fel, al său, de a concepe decorativ suprafețele, ca în vitrouri sau în anluminuri medievale. Copistul ciclului de la București, pe care nu-l cunoaștem, dar care poate fi la un moment dat stabilit, a ținut să dea lucrărilor sale un stil breugelian urmărit mai îndeaproape. De asta probabil a și semnat Bruegel: pentru ca lucrările să aibă preț de vînzare, ca fiind ale Bătrînului, cu coloritul căruia imitatorul e familiarizat, ca și cu maniera modelajului prin valori de tranziție ușoară. Și mai aeriană pictura de la București, mai fluidă și mai armonizată, mai puțin « imagerie populară ». Dar avem vreun temei să credem că e vorba de Peeter al II-lea Brueghel? Semnătura îl indică pe tatăl lui, ceea ce, cum am văzut, e exclus. Iar Brueghel sînt destui alții.

De Peeter al II-lea Brueghel, în mod sigur, se cunoaște doar una din aceste patru scene, Primăvara, după aceeași gravură, reproducind desenul tatălui său, puțin modificat. Ea a fost în noiembrie-decembrie 1962 la Terry-Engel Gallery la Londra, și provenea din vechea colecție pariziană Victor Decock (vezi nota 5). Asemănarea cu lucrarea de la București, în afară de faptul că au avut la bază aceeași imagine gravată, stă mai ales în arierfondul peisajului, în stînga, unde cuplurile de țărani dansînd înlocuiesc, și la noi ca și la Londra, perechile de îndrăgostiți dintr-un parc cu bărci împodobite cu frunziș pe canale, așa cum le concepe Bătrînul și cum le respectase Grimmer la Anvers. Altfel,

e destul de greu să se spună, dintr-o simplă fotografie, care din cele două lucrări e mai de calitate. În orice caz, de la faptul că există una din scene, atribuită, cu temeieri desigur certe, lui Peeter al II-lea Brueghel (al Infernului), se poate porni la stabilirea comparației necesare validării sau invalidării unei paternități pentru cele patru scene de la noi. Lucrarea are 43,8 × 58,4 cm. (17 × 23 inches), deci e cu foarte puțin mai mare decît cele de la noi, și mult mai mare decît lucrările semnate de Grimmer de la Anvers (33 × 46 cm.).

Aceste prime elemente, care n-au de ce mai fi de aci înainte nesocotite, fiind acum precizate, cercetările trebuiesc continuate metodic în direcțiile ce se desprind, vizibil, din enunțarea lor.

#### Note explicative :

##### Nota 1)

cf. RENE VAN BASTELAER, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, p. 4:.. « într-o cronologie pe care o desemneză și evoluția iscăliturii sale, de-a lungul căreia evoluții se suprimă definitiv și h-ul din Brueghel... » Ibidem, catalogul (pp. 31-70) demonstrează că pragul între cele două etape caracterizate de prezența « h »-ului în semnătură ar fi anul 1558. E drept că acest prag se stabilește doar statistic.

##### Nota 2)

De fiul cel mai mare al Bătrînului Bruegel, Peter al II-lea, zis « al Infernului » (« Höhlenbrueghel ») după frecvența acestei teme în opera sa originală — destul de redusă, căci în majoritatea lucrărilor sale revin temele și tipurile tatălui său, chiar cînd nu copiază direct lucrările acestuia, — dicționarul Wurzbach (*Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wien und Leipzig 1906, vol. I. — p.120) notează că a semnat fără h o singură dată, dintre lucrările cunoscute, și anume în copia de la Harlem după « Proverbele flamande » ale tatălui său. Dar aici, tocmai pentru că e vorba de o copie, poate că acest fel de a iscali să nu fi fost decît semn ca o respect și iscalitura bătrînului ca o dovadă în plus că nu-și revendică paternitatea operei.

Al doilea fiu, Jan I Brueghel, zis « al Cățelelor » (Fluweelen Brueghel, de Velours, Santsbrueghel), a semnat, ca și urmașii săi, fiii Ambrosius Brueghel și Jan al II-lea Brueghel, sau fiii acestuia din urmă, Ferdinand, Jan Baptist, Jan Peeter și Philipps Brueghel (pictori toți) totdeauna cu h, ca de altfel și Peeter al III-lea Brueghel, fiul lui Höhlenbrueghel.

##### Nota 3)

Reproducind două din această serie, « Vara » și « Iarna » (prima fără indicație de semnătură, a doua semnată jos dreapta, nu ni se spune cum: de fapt, doar BRUEGEL), albumul le trece drept opere de « Pieter Bruegel (Brueghel) Le Jeune » (1564—1638) ambele cu indicația: « Peinture d'après la gravure de Pieter Bruegel le Vieux ». Această afirmație, în ediția din 1961 a albumului tipărit de editura Meridiane, vine după ce Direcția Muzeului, sezisată de noi în 1959 de existența a patru lucrări aproape identice la Muzeul Regal de Arte Frumoase din Anvers, care apar acolo sub semnătura Abel Grimmer, și sînt trecute în catalog ca fiind lucrate după gravuri de Pieter van der Heyden reproducind desene de P. Bruegel cel Bătrîn și de Hans Bol, a purtat corespondență cu Belgia și și-a precizat aceste fapte, pentru arhivă. În publicațiile muzeului, ulterioare acestei date, atribuția și explicațiile date ciclului sînt aceleași ca și în albumul citat.

##### Nota 4)

« Guide des Musees belges » par A. J. Delen et René Leclercq, Anvers, f.d., p. 141, la no 831 din Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers, sala C, indică expuse sub numele lui Abel Grimmer « Cele patru anotimpuri » (« Les quatre Saisons », — cu specificarea: « după gravurile lui Pieter van der Heyden zis à Meriga, urmînd desenele lui Pieter Bruegel cel Bătrîn și Hans Bol »).

##### Nota 5)

Vezi reproducerea cu descriere în revista « The Connoisseur », noiembrie 1962, p. 181.

## GRAFICA SÎRBA

### DIN

### SECOLELE XVI—XVIII

Urmare din pag. 43

culturale mai vechi, dintre țara noastră și Serbia. Primele două gravuri, din veacul al XVI-lea, care deschid de altfel expunerea, sînt operele cunoscutului tipograf Macarie. Acest artist al graficii a lucrat între 1508—1512 în Țara Românească, tipărend la Mînaștirea Dealu cele dintîi cărți românești în limba slavonă. Frontispiciile și chenarele care le înfrumusețează vădesc o legătură directă între aceste lucrări executate în Țara Românească și gravurile sîrbești. Motivele decorative, avînd la bază « entrelac »-ul, sînt similare cu acelea din decorația sculptată a monumentelor vechi sîrbești, și cu acelea ale manuscriselor; ele constituie de altfel un bun artistic comun graficii Țărilor Românești și Țărilor Balcanice.

Gravura sîrbă a veacului al XVII-lea este încă legată de concepția artistică mai veche, dar reprezintă un regres față de aceea a veacului precedent.

Operele expuse din prima jumătate a sec. XVIII, dintre care unele semnate de meșterul Ștefan Likici, poartă pecetea unei etape de tranziție, prin stilul eterogen și amestecul de soluții grafice și picturale. Desenul este încă stîngaci, amintind de operele meșterilor zugravi, care împodobesc cu pictură murală monumentele din aceeași vreme.

Lucrările semnate sau atribuite lui Hristofor Jefarovici, sînt desigur cele mai reprezentative. Rolul acestui artist în veacul al XVIII-lea este tot atît de important în evoluția graficii sîrbești, ca și al lui Macarie pentru început. În primul rînd Hristofor Jefarovici inovează sub raport tehnic, lucrînd în aramă. Apoi, în concepția sa artistică se desprinde clar ruperea cu trecutul tradițional și încadrarea în arta vremii sale, barocul. Operele expuse ilustrează toate, în realizarea compozițiilor luxuriante, în tratarea peisajului și a figurilor, noua concepție a artistului.

De altfel, ca și Macarie, acest mare artist al Serbiei veacului al XVIII-lea a fost cunoscut și în Țara Românească, realizînd cele mai frumoase și mai valoroase opere baroce în domeniul broderiei. Lucrările sale într-un ansamblu bogat, se păstrează în colecția Secției de artă feudală a Muzeului de artă al R.P.R., constituind o dovadă în plus a legăturilor culturale și artistice în evul mediu între Țările Românești și Țările Balcanice.

Ultimul gravor de seamă, cu care se încheie de fapt și epoca de maximă dezvoltare a graficii sîrbești medievale, este Zaharie Orfelin (1726—1785).

Expoziția consacrată gravurii sîrbești în secolele XVI—XVIII este o manifestare importantă, prilejuind cunoașterea reciprocă a tezaurului cultural și artistic al celor două țări.

*Urmare din pag. 48*

zuirea, apoi condamnarea metodelor convențional scolastice de construire a imaginii.

Pentru această perioadă sînt semnificative două tablouri: « Octombrie » și « Pictorița », ambele datînd din 1903.

Pictura lui Ferenczy încearcă, dibuind, să deslușească noi atitudini și raporturi estetice, nevoind să capituleze spontan și necondiționat în fața primelor impresii. El caută o conectare între noile impulsuri și soluțiile anterioare din arta lui, fiind mereu preocupat de ideea că profunzimea unei opere depinde de intensitatea emoțională a faptului trăit, de autenticitatea realistă a viziunii.

În timp ce peisajul și compoziția care se încheagă într-o ambianță oferită de natură evoluau în acest sens, în arta lui Ferenczy începe să se manifeste un nou interes și o nouă preocupare picturală.

Interesul nou se îndreaptă spre efectele de culoare în plin soare, iar noua preocupare era cea a « picturalității pure ».

Soluționarea acestei probleme picturale l-a absorbit în așa măsură, încît adîncirea elementelor cu tematică contemporană, umane și sociale, nu a putut-o înfăptui.

Refuzînd arta oficială și totodată anecdotismul facil al sentimentalității mic-burgeze, Ferenczy refuza, în general, și dreptul la imaginea artistică a mesajului și nu întrezărea vreo altă soluție cinstită de a face artă în capitalism, decît afirmarea absolută a încîntărilor lirice subiective.

Dar respectul față de natură — ceea ce în anumite împrejurări poate fi considerat drept una din sursele realismului — l-a împiedecat, totuși, să se clautreze în speculațiile sterile, dezumanizate, ale autonomiei formale. Căutările lui de a găsi suporturile și corespondențele culorii picturale de proveniență chimică în culorile naturii, de a găsi echivalente cromatice entuziasmului liric în fața fenomenului luminos și obiectiv, au facilitat întruchiparea viguroasă a viziunilor lui, pentru formularea cărora, chiar și atunci cînd ele au apărut pe

ecranul trăirii subiective, el a solicitat totdeauna ecranul realității.

Pictorul Ferenczy a fost numit în 1905 profesor la Școala superioară de belle arte din Budapesta. Temele desprinse în ambianța capitalei au fost, îndeosebi, nudul, teatrul sau cirul și portretul.

Dar creația lui are, cu toate limitele ei, o mare importanță în dezvoltarea viitoare a artei maghiare. Opera lui Ferenczy a contribuit nu numai la depășirea naturalismului și la înfrîngerea definitivă a academismului, ci, prin ea, au putut pătrunde în pictură un conținut emoțional de mare tensiune, cultul pentru autenticitatea artistică și o profundă omenie.

## B'ARG

*Urmare din pag. 38*

În caracterizarea eroilor săi, B'Arg nu tinde de fiecare dată spre o analiză psihologică adîncă a individualității lor. De asemenea, nu putem considera imaginile create de el nici complexe, nici multilaterale. Artistul nu precupețește, însă, mijloacele de expresie pentru a fixa cîteva trăsături determinante, ridicîndu-se uneori la generalizări ample, cu însușiri de simbol (« Petiție »).

Generos în detalii, descriind în amănunt, B'Arg cultivă un desen minuțios, mergînd pe tonuri pe care face însă sublinieri de contur, îngroșări, pune accente, obținînd contraste care imprimă unora dintre lucrările de gen o notă de dramatism.

Înlesnind cunoașterea mai aprofundată și de ansamblu a creației artistului, expoziția B'Arg reduce sub ochii noștri opera unui artist onest și pasionat, axată pe o realitate pe care a surprins-o cu un ochi sigur.

## ION GHEORGHIU

*Urmare din pag. 30*

*Decorativul — doar o formă de exprimare*

Apoi, au intrat „în scenă“ peisaje, un portret de țărancă, o nouă schiță de compoziție. Căutînd ritmica unui peisaj, artistul a dat plopilor înlănțuirea și elansarea coloanelor brîncușiene. În toate lucrările străbate o tendință netă de a merge la carcasa compozițională, de a simplifica sintetizînd, cum și un simț al unui decorativ de mare expresivitate.

— Trăsătura decorativă devine din ce în ce mai evident un timbru specific al picturii dvs.

— Într-adevăr, dar aș vrea să precizez că eu nu consider decorativul ca o trăsătură formală sau minoră, ci ca o preluare a uneia din trăsăturile străvechii noastre arte populare. Oare astăzi, preocuparea intensă pentru arta monumentală nu stimulează și preocuparea pentru decorativ? Arhitectura modernă nu cere, prin însăși factura ei, accente decorative? Cred că există o căutare decorativă, bineînțeles nu o căutare în sine, ci ca un element ajutător, ca o formă de exprimare. În artă, esențialul constă în sarcina emoțională, în capacitatea ei de a-ți comunica o idee. Simplul joc nu mulțumește, nu spune nimic. Spun asta, gîndindu-mă la experiențele sterile ale abstracționiștilor. Tradiția noastră de pictură nu ne îndeamnă la așa ceva. La noi, geometria și ritmul sînt milenare; ele nu sărăcesc, ci îmbogățesc modalitățile de exprimare a conținutului.

*Nu « citez » din folclor, dar mă inspir din el*

Alături de celelalte lucrări, artistul așează un nud auriu pictat într-o factură de frescă. Vibrația culorilor creează atmosfera și volumele.

— Unele tonuri, în special olivul, ocrul, roșul, îmi evocă frescele monumentelor din Bucovina.

— Chiar așa. Nudul l-am făcut în toamna asta, după ce-am văzut nordul Moldovei. Nu « citez » din folclor, dar mă inspir din el. Pentru mine, acesta nu-i un sfînt, ci un ton — și-mi indică o superbă icoană pe sticlă. Nu iau un motiv ornamental sau un fundal de covor, ci o anume cromatică, un ritm, o anume organizare a elementelor plastice. Nu-i frumos negrul și roșul de pe acest covor oltenesc? — se înflăcărează artistul, arătîndu-mi un chilim oltenesc, suspendat de o balustradă. Nu-i frumos galbenul ăsta, și griul, și albul, care altfel răsună aici, și altfel dincolo? Și ce admirabilă geometrie în osatura compozițională !

*Meseria noastră este o profesiune de credință*

Tradiție, interpretare, inovație, în mod firesc am ajuns la problema contemporaneității.

— Ce înțelegeți printr-o artă contemporană?

— O artă directă, purtătoare a unui mesaj umanist, o artă pe care s-o simți organic, o artă care să se inspire din realitatea noastră socialistă. Evoluția spre o artă de o mai mare expresivitate trebuie să se facă firesc: nu se pot arde etapele. O problemă importantă, legată de contemporaneitatea artei, mi se pare a fi aceea a influențelor. Influențele sînt firești, în genere. Dar una-i să fii influențat de arta unui maestru, și alta-i să faci plagiat. Una este înțelegerea unui maestru, și alta-i calcul pus deasupra. « Calchierea » nu înseamnă artă contemporană. Este în fond o problemă de etică, în final de estetică. Cred că e mai autentic un artist care tinde cu tenacitate spre clarificarea propriei viziuni, decît unul care mimează facil și chiar cu succes pe Mondrian. Meseria noastră este o profesiune de credință. Ai datoria să fii sincer, modest, cinstit, să nu te minți pe tine și nici pe alții. Drumul ni-l poate deschide numai munca, ordinea, măsura, o disciplină gravă pe care să ne-o impunem cu luciditate fiecare.

ПОДПИСИ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

К. МЕДРЯ, Материнство — (Мамая) . . . . .	2	АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС, Вид Бухареста . . . . .	22	с гравюр Питера ван дер Гейдена, воспроизводящих рисунки Питера I Брейгеля-старшего (Весна и Лето) и Ганса Боля (Осень и Зима) . . . . .	36
Г. СПИРИДОН, Сбор фруктов — мозаика, натуральный камень (Ресторан «Альбатрос» — Мамая) . . . . .	4	АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС, Рабочие . . . . .	23	ПИТЕР ВАН ДЕР ГЕЙДЕН, по рисункам Питера I Брейгеля, Весна и Лето, гравюры из цикла «Четыре времени года», изданные Жеромом Коком . . . . .	37
ИОН БИЦАН, «Искусства» — мозаичная керамика (Отель «Централ» — Мамая) . . . . .	6	АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС, Крестьянская семья . . . . .	24	ПИТЕР I БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ, Весна и Лето, оригинальные рисунки для незавершенного цикла «Времена года», из которого Осень и Зима работы Ганса Боля . . . . .	37
Г. ПОПЕСКУ, «Медицина» — мозаичная керамика (Отель «Томис» — Мамая) . . . . .	6	АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС, Отдыхающий рабочий . . . . .	24	Б'АРГ, Выборы обеспечены . . . . .	38
ИОН ЖАЛЯ, Лучник — камень (Констанца) . . . . .	7	ГАНС ЭРНИ, Коммерческий плакат . . . . .	25	ИОН ДОРУ, Муль . . . . .	38
ЮЛИЯ ОНИЦА, Юность — камень (Эфорие) . . . . .	6	ГАНС ЭРНИ, Из серии «Портреты одной эпохи» . . . . .	26	Б'АРГ, Выборы. Прибывают первые результаты (1933) . . . . .	38
МАК КОНСТАНТИНЕСКУ и ВКАТЕРИНА ДОЛИНЕСКУ, Плоды — граффито (Отель «Модерн» — Мамая) . . . . .	9	ГАНС ЭРНИ, Рисунок . . . . .	26	ИОН ДОРУ, Bravo! Книга написана на моем языке . . . . .	39
ПЕТРЕ БАЛОГ, Рабочие на пляже — камень (Эфорие) . . . . .	9	ГАНС ЭРНИ, Служанка . . . . .	27	Экспонаты . . . . .	40
ГЕОРГЕ ЛАБИН, «Богатства Добруджи» — роспись доломит (Столовая № 9, Эфория) . . . . .	9	ГАНС ЭРНИ, Листок из дневника урбаниста . . . . .	28	ЗЛАТИУ БОЯДЖЕВ, Пастух . . . . .	41
ДОРИО ЛАЗЭР, Наука (фрагмент) — камень (Мамая) . . . . .	10	ГАНС ЭРНИ, Иллюстрация к книге «Человек обещает» Андрэ Боннара . . . . .	28	ЗЛАТИУ БОЯДЖЕВ, Овца . . . . .	41
МАРИЯ ПЛЭЧИНТА, Культура — керамические плиты (Ресторан «Томис» — Мамая) . . . . .	11	ГАНС ЭРНИ, Лошадь в кругу . . . . .	28	ЗЛАТИУ БОЯДЖЕВ, Резка свиной . . . . .	42
КОРНЕЛИЯ ДАНЕЦ, Возвращение с работы . . . . .	12	ГАНС ЭРНИ, Плакат для «Общества швейцарско-советской дружбы» . . . . .	28	ВЕНЧИО ИОРДАНОВ ОБРЕШКОВ, Женщины, плетущие сети . . . . .	42
ЮЛИЯ ХЭЛУЭЧЕСКУ, Над плотинной Биказа . . . . .	13	Г. ЯКОВ, Коллективисты, слушающие радиопередачу (деталь) . . . . .	29	ВЕНЧИО ИОРДАНОВ ОБРЕШКОВ, Натюрморт . . . . .	42
АНА ИЛИУЦ, Праздник . . . . .	14	Г. ЯКОВ, В ателье . . . . .	29	НАТАЛИЯ КОНСТАНТИНИДИС, Бык . . . . .	42
АУРЕЛ КОЖАН, Пейзаж . . . . .	15	Г. ЯКОВ, Пейзаж . . . . .	30	ВАССО КАТРАКИ, Рыбаки . . . . .	42
ЭМИЛИЯ НИКУЛЕСКУ-ПЕТРОВИЧ, Парни . . . . .	15	ИОН ГЕОРГИУ, В ателье . . . . .	31	СПИРОС ВАССИЛИУ, Афины . . . . .	43
ВЛАДИМИР ШЕТРАН, Портрет девушки . . . . .	15	ИОН ГЕОРГИУ, Композиция . . . . .	31	КОСТАС ПЛАКОТАРИС, Рыбаки . . . . .	43
КЛАРЕТТЕ ВАХТЕЛ, Детство . . . . .	15	ИОН ГЕОРГИУ, Плотность Кибрит . . . . .	31	Вид Григорие-Дионисиевского монастыря — ксилографюра Богоматерь-покровительница с видом Протатонского, Ивирского и Културмошского монастырей, ксилографюра (деталь) . . . . .	43
АНА БИЦАН, Выпас . . . . .	16	ИОН ГЕОРГИУ, Эскиз . . . . .	31	КАЛЬДЕР, Визжущий белый лист . . . . .	44
ВАСИЛЕ ДОБРИАН, Свет на мосту . . . . .	16	ИОН ГЕОРГИУ, Эскиз . . . . .	31	ТИНГЕЛИ, Метамеханическая и метаморфическая скульптура . . . . .	45
ГАРИ ГУТТМАН, Иллюстрация к «Муттер Кураж» . . . . .	16	ПАУЛ ЭРДЕШ, Косарь . . . . .	32	ТАКИС, Электромагнетическая скульптура . . . . .	45
КОРИНА БЕЮ-АНГЕЛУЦО, За мир . . . . .	17	Д. ГИАЦО, Цветы и папоротник . . . . .	32	СИКВИРОС, Фреска двора Шапультек (фрагмент) . . . . .	46
ВАСИЛЕ КАЗАР, Горячая весна . . . . .	17	Г. КАТАРЖИ, Крестьяне за столом . . . . .	32	СИКВИРОС, Автопортрет . . . . .	46
И. КОВА, Плакат . . . . .	18	Четыре времени года, приспосабливаемые Питеру II Брейгелю (прозванному адским) Музей искусств РНР, масло по дереву с гравюр Питера ван дер Гейдена, воспроизводящих рисунки Питера I Брейгеля старшего (Весна и Лето) и Ганса Боля (Осень и Зима) . . . . .	34-35	СИКВИРОС, Фреска двора Шапультек (фрагмент) . . . . .	46
ИОН МИЦУРКЭ, Плакат . . . . .	19	ПИТЕР II БРЕЙГЕЛЬ (по прозвищу адский), Весна (по Питеру I Брейгелю) Терри-Энгель Галлери — Лондон . . . . .	35	СИКВИРОС, Автопортрет . . . . .	46
ДИНУ МИТАКЕ, Плакат . . . . .	19	АБЕЛЬ ГРИММЕР, Весна и Лето. Королевский музей изящных искусств в Антверпене. Масло по дереву, . . . . .	35	КАРОЛИ ФЕРЕНЦИ, Октябрь . . . . .	48
БЕНЕДИКТ ГЭНСКУ, Обложка к «Жизнь и приключения пресловутого кавалера Шнапанского» . . . . .	20			КАРОЛИ ФЕРЕНЦИ, Октябрь (деталь) . . . . .	48
ЧИК ДАМАДИАН, Приковчили! . . . . .	20			ИЛИАНА ВРЕМИР, Проект стенового ковра . . . . .	55
АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС, Рабочий . . . . .	21				
АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС, Улица в Бухаресте . . . . .	21				
АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС, Пейзаж . . . . .	22				

EXPLICATION DES IMAGES

C. MEDREA, «Maternité» — (Mamaia) . . . . .	2	ALEXANDRU PHOEBUS, Rue de Bucarest . . . . .	21	ABEL GRIMMER: «Printemps» et «Été», Musée royal des Beaux Arts, Anvers, huile sur bois, s'après des gravures de Peeter van der Heyden, reproduisant des dessins de Peeter I Bruegel — l'ainé («Printemps» et «Été») et de Hans Bol («Automne» et «Hiver»), . . . . .	36
GH. SPIRIDON, «Cueillette des fruits — mosaïque, pierre naturelle (le Restaurant «Albatros» — Mamaia) . . . . .	4	ALEXANDRU PHOEBUS, Paysage . . . . .	22	PEETER van der HEYDEN, d'après des dessins de Peeter I Bruegel: «Printemps» et «Été», gravures du cycle «Les quatre saisons», publié par Jérôme Cock . . . . .	37
ION BIȚAN, «Les Arts» — mosaïque céramique (l'Hotel «Central» — Mamaia) . . . . .	6	ALEXANDRU PHOEBUS, Vue de Bucarest . . . . .	22	PEETER I. BRUEGEL — L'AINÉ: «Printemps» et «Été», dessins originaux pour le cycle nonterminé des «Saisons» dont «Automne» et «Hiver» ont été dessinés par Hans Bol . . . . .	37
GH. POPESCO, «La Médecine» — mosaïque céramique (l'Hotel «Tomis» — Mamaia) . . . . .	6	ALEXANDRU PHOEBUS, Ouvriers . . . . .	23	B'ARG, «Les élections sont garanties» . . . . .	38
ION JALEA, «L'archer» — pierre (Constanța) . . . . .	7	ALEXANDRU PHOEBUS, Famille de paysans . . . . .	24	ION DORU, «Rien que de l'eau «fade»» . . . . .	38
JULIA ONIȚA, «Jeunesse» — pierre (Eforie) . . . . .	8	ALEXANDRU PHOEBUS, Famille de paysans . . . . .	24	ION DORU, Bravo! Ce livre est écrit selon mon goût . . . . .	39
MAC CONSTANTINESCO et ECATERINA DOLINESCO «Les Fruits» — zgraffito (l'Hotel «Modern») — Mamaia . . . . .	9	ALEXANDRU PHOEBUS, Ouvrier se reposant . . . . .	24	Objets . . . . .	40
PETRE BALOGH, «Ouvriers à la Plage» — pierre (Eforie) . . . . .	9	HANS ERNI, Affiche commercial . . . . .	25	ZLATIU BOIADJEV, Berger . . . . .	41
GHEORGHE LABIN, «Les richesses de la Dobrogea» — peinture dolomite (La Cantine no. 9 — Eforie) . . . . .	9	HANS ERNI, De la série «Les portraits d'une époque» . . . . .	26	ZLATIU BOIADJEV, Bergerie . . . . .	41
DORIO LAZĂR, «La Science» (fragment) — pierre (Mamaia) . . . . .	10	HANS ERNI, Dessin . . . . .	26	ZLATIU BOIADJEV, On coupe les porcs . . . . .	42
MARIA PLĂCINTĂ, «La Culture» — plaques de céramique (Le Restaurant «Tomis» — Mamaia) . . . . .	11	HANS ERNI, Femme de chambre . . . . .	27	VENCIO IORDANOV OBREȘCOV, Femmes tressant des filets . . . . .	42
CORNELIA DANET, Retour du travail . . . . .	13	HANS ERNI, File du journal d'un urbaniste . . . . .	28	VENCIO IORDANOV OBREȘCOV, Nature morte . . . . .	42
JULIA HĂLĂUCESCO, Au-dessus du barrage Bicaz . . . . .	14	HANS ERNI, Illustration du livre «L'homme promet» par André Bonnard . . . . .	28	NATALIA CONSTANTINIDIS, Taureau . . . . .	42
ANA ILIUȚ, Jour de fête . . . . .	14	HANS ERNI, Des chevaux en cercle . . . . .	28	VASSO KATRAKI, Pêcheurs . . . . .	42
AUREL COJAN, Paysage . . . . .	15	HANS ERNI, Affiche pour l'Association de l'amitié «Suisse — U.R.S.S.» . . . . .	28	SPIROUS VASSILIU, Athènes . . . . .	43
EMILIA NICULESCU-PETROVICI, Jeunes hommes . . . . .	15	GH. JACOB, Collectivistes écoutant une émission radiophonique (détail) . . . . .	29	COSTAS PLACOTARIS, Pêcheurs de Paris . . . . .	43
VLADIMIR ȘETRAN, Portrait de jeune fille . . . . .	15	GH. JACOB, Collectivistes écoutant une émission radiophonique (détail) . . . . .	29	Vue du monastère de Grigorie et Dionisié — xylogravure. La Mère de Dieu protectrice avec la vue des monastères Protaton, Yviron, Kutlumuz — xylogravure (détail) . . . . .	43
CLARETTE WACHTEL, Enfance . . . . .	15	GH. JACOB dans l'atelier . . . . .	29	CALDER, Feuille blanche mobile . . . . .	44
ANA BIȚAN, Le pâturage de la ferme collective . . . . .	16	GH. JACOB, Paysage . . . . .	29	TINGUELY, La sculpture métamécanique et métamorphose TAKIS, Sculpture électromagnétique . . . . .	45
VASILE DOBRIAN, Lumière sur le pont . . . . .	16	ION GHEORGHIU, Paysage . . . . .	30	SIQUEIROS, Fresque du Palais Chapultepec (fragment) . . . . .	46
HARY GUTTMAN, Illustration à «Mutter Courage» . . . . .	16	ION GHEORGHIU dans l'atelier . . . . .	31	SIQUEIROS, Autoportrait . . . . .	46
CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ, Pour la Paix . . . . .	17	ION GHEORGHIU, Composition . . . . .	31	SIQUEIROS, Fresque du Palais Chapultepec (fragment) . . . . .	46
VASILE KAZAR, Printemps ardent . . . . .	17	ION GHEORGHIU, Le Marché Chibrit . . . . .	31	KAROLY FERENCZY, Octobre . . . . .	48
I. KOVA, Affiche . . . . .	18	ION GHEORGHIU, Esquisse . . . . .	31	KAROLY FERENCZY, Octobre, (détail) . . . . .	48
ION MITURCA, Affiche . . . . .	19	ION GHEORGHIU, Esquisse . . . . .	31	ILEANA VREMIR, Projet de tapisserie . . . . .	55
DIU MITACHE, Affiche . . . . .	19	PAUL ERDŐS, Le Faucheur . . . . .	32		
BENEDICT GĂNESCO, Couverture à «La vie et les aventures du célèbre chevalier Șnapanschi» . . . . .	20	D. GHIATĂ, Fleurs et fougère . . . . .	32		
CIK DAMADIAN, Le coup de grâce . . . . .	20	H. CATARGI, Paysans à table . . . . .	32		
ALEXANDRU PHOEBUS, Ouvrier . . . . .	21	(«Les quatre saisons», attribués à Peeter II Brueghel) (de l'Enfer) Musée d'Art de la R.P.R., huile sur bois, d'après des gravures de Peeter van der Heyden reproduisant des dessins de Peeter I. Bruegel — l'ainé («Printemps» et «Été») et de Hans Bol («Automne» et «Hiver») . . . . .	34-35		
		PEETER II BRUEGHEL (de l'Enfer): «Printemps» (d'après Peeter I Bruegel) Terry — Engel Gallery — Londres . . . . .	35		

FONDUL  
PLASTIC

*Galeriile de Artă*

GALERIA  
DE  
ARTĂ  
DECORATIVĂ

JUCĂRII  
IMPRIMEURI  
ȚESĂTURI  
ARTICOLE DE PODOABĂ  
CERAMICĂ

B-DUL MAGHERU 22

GALERIA  
DE  
GRAFICĂ

GRAVURI  
ACUARELE  
DESENE  
c. p. ILUSTRATE

B-DUL N. BĂLCESCU 23  
(colț cu str. Kirov)

