

arta plastica 2

ANUL XI
1964



arta plastică

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

cuprinsul

2

- Probleme actuale ale picturii și sculpturii în dezbaterile creatorilor 55

Însemnări pe marginea expozițiilor regionale

- ION SĂLIȘTEANU: Considerații pe marginea expoziției pictorilor bucureșteni 56
- ION FRUNZETTI: Actualitatea unor probleme în creația sculptorilor 66
- IULIAN SÎRBU: Un contact mai profund cu realitatea 77
- JACK BRUTARU: Deplina valorificare a resurselor creatoare 80
- SPIRU CHINTILĂ: O sporită exigență artistică 83
- O. BARBOSA: Raționalitatea imaginii artistice 86
- MIRCEA DEAC: Bienala de la Sao Paolo 88
- ADRIANA STOICA: Poezia lucrurilor obișnuite 95

În sprijinul artei de amatori

- PAVEL CODIȚĂ: Evoluția materialelor în pictură (I) 99

Meridiane

- O expoziție Samuel Mütznier la Caracas 100
- I. S.: Prezențe plastice românești peste hotare 101

Recenzii

- D. DANCU: Mici studii despre artiști contemporani (Jean Effel, Frans Masereel, Rockwell Kent, Hans Erni) 103

Cronica

107

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

Fotografii: FLORIN DRAGU • Prezentarea artistică: RADU VELLUDA

Coperta I: ERNEST KAZNOVSCHI; Maternitate Coperta IV: ETHEL LUCACI BĂIAȘ; Fată de pe Vitava





GH. ILIESCU : Tărăncă din Muscel
(detaliu) — lemn

PROBLEME ACTUALE ALE PICTURII ȘI SCULPTURII ÎN DEZBATEREA CREATORILOR

În luna martie a anului curent au avut loc la Uniunea artiștilor plastici ședințele plenare ale secțiilor de pictură și sculptură, prilejuate de Expoziția de artă plastică a orașului București. Plenarele au fost animate de discuții care oglindesc o serie de probleme actuale ale picturii și sculpturii românești. În cadrul acestor ședințe s-a trecut în revistă bilanțul unui an de creație în domeniul picturii și sculpturii, în concluzii punându-se un accent deosebit asupra sarcinilor activității viitoare, în întâmpinarea aniversării a două decenii de la eliberarea patriei de sub jugul fascist.

Discuțiile au urmat referatelor birourilor celor două secții, prezentate de criticii Eugen Schileru (cu privire la portret și compoziție în pictură, precum și despre unele probleme teoretice), Petru Comarnescu (despre peisaj și natură moartă), Amelia Pavel (o trecere în revistă a expozițiilor personale de pictură din cursul anului 1963) și Ion Frunzetti (despre sculptură).

Dezbaterea problemelor actuale ale plasticii în cadrul Uniunii, a pus în discuție o multitudine de aspecte ale vieții plastice contemporane, unele deosebit de importante, altele de o importanță mai redusă, fără însă a se efectua de către vorbitori o riguroasă selecție și, totodată, fără a se epuiza toate problemele abordate.

După cum s-a menționat de altfel și în concluziile ședințelor, referatele au reușit să cuprindă o analiză a expoziției, discuțiile purtate pe marginea lor concretizând observații critice și aducând, de multe ori, completări utile.

Referatul prezentat de Eugen Schileru, pornind de la principii de bază ale esteticii marxist-leniniste cu privire la creație — partinitate, caracter popular, umanism-socialist — a cuprins, în partea sa teoretică, o expunere a criteriilor după care s-a efectuat analiza expoziției, subliniind totodată însemnătatea combaterii atât a academismului și naturalismului, cât și a diferitelor variante ale formalismului și decadentismului. Analiza expoziției (în ceea ce privește portretul și compoziția) a fost făcută pe autori și lucrări, caracterizările succinte dând posibilitate referentului să epuizeze întregul material cercetat, dar neducând cu necesitate la formularea unor concluzii de sinteză.

Atât calitățile, cât și unele scăderi au fost remarcate la referatele prezentate de ceilalți critici. Obiecțiuni au fost aduse fie pentru prea

lungi incursiuni în istoria artei, fie pentru unele omisiuni în analiza expozițiilor personale sau, de pildă, pentru aprecierea lucrărilor de sculptură, de cele mai multe ori, mai ales în funcție de destinația lor în raport cu arhitectura.

Important este faptul că referatele au scos în evidență însemnătatea conținutului de idei, caracterul socialist, angajat, al artei noastre, corelația justă a noțiunilor formă-conținut etc., probleme de căpătîi ale creatorilor în strădaniile lor de a înnoi pictura și sculptura noastră, de a crea o artă contemporană modernă afirmată pe plan național și internațional.

În sensul acesta, luările de cuvînt au arătat însemnătatea tradițiilor realiste ale artei noastre, necesitatea aprofundării cunoașterii vieții, a promovării ideilor înaintate în artă, a studierii specificului național. Dezvoltînd în continuare preocuparea pentru găsirea unor forme noi în exprimarea conținutului complex al epocii noastre, o deosebită atenție trebuie acordată încercărilor de înnoire a limbajului artistic. Utile sînt în acest scop informațiile bogate cu privire la realizările artei de pretutindeni și analiza lor științifică de pe pozițiile estetice marxist-leniniste, dar deosebit de importantă rămîne munca permanentă a creatorului care numai prin contactul permanent cu viața, prin studiu îndelungat și neîntrerupt poate să ajungă la realizarea unor lucrări cu adevărat noi, originale, bogate în semnificații, purtătoare de idei, mesaj, sentiment.

Maeștrii și tinerii, diferitele generații de artiști formînd un front unit al personalităților creatoare, vor izbuti astfel să dea poporului arta corespunzătoare realităților noastre. Prilejul cel mai prielnic pentru demonstrarea practică a împlinirii acestui deziderat îl va constitui expoziția consacrată aniversării a două decenii de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist. « Sîntem convinși — se spune în concluziile biroului secției de pictură, pe marginea referatelor și a discuțiilor purtate — că exprimăm dorința unanimă de a face din expoziția acestui an o manifestare de înalt prestigiu, prin care să dovedim cu succes și la nivelul unei înalte exigențe, după cum ne îndeamnă partidul nostru, capacitatea creatorilor plastici de a proiecta pe fundalul marilor realizări ale țării noastre opere care să exprime bogăția spirituală, frumusețea morală a contemporanilor noștri, făuritori ai socialismului ».

CONSIDERAȚII PE MARGINEA EXPOZIȚIEI PICTORILOR BUCUREȘTENI

ION SĂLIȘTEANU

Pe frontul creației plastice, o expoziție reprezintă unicul prilej de cuprindere comparată a fenomenului artistic, de definire a tendințelor generale, de omologare gradată a valorii în raport cu momentul istoric și cu evoluția personală a artiștilor. Expoziția de pictură și sculptură a orașului București, foarte amplă în acest an (cam 200 de pânze realizate în 1963), conturează stadiul actual al picturii noastre, cu perspectivele, succesele și lipsurile sale. Indiferent de gradul de obiectivitate sau subiectivism, de entuziasmul sau reținerea cu care privim acest fenomen, el reprezintă o *realitate concretă* a picturii noastre, în acest început de an.

Personal consider că de la această realitate trebuie să plecăm în primul rînd în aprecierea elementelor definitorii, a aspectelor pozitive și negative ale expoziției. Nu văd alt rost al unui comentariu decît să depisteze coordonatele noului, să difuzeze larg cîștigurile tematice și plastice (dacă există), să aplaude deschis și public succesele — pentru a separa valorile reale de leștul inherent, de mediocritate. Tăcerea criticului estompează, uniformizează și îneacă în anonimat, după cum rezerva și circumspecțiunea tocește orice entuziasm. Or, în această expoziție există lucruri de care trebuie vorbit. Există valori și perspective și...probleme ce-și așteaptă încă rezolvarea.

Orientarea de ansamblu a picturii actuale către calitate și profunzime în tot mai strînsă legătură cu necesitățile exprimării conținutului de viață, trăirea autentică, artistică, în elaborarea celor mai multe lucrări, definesc un moment care ne reprezintă incomparabil mai real și concret decît alte expoziții anterioare. Omogenă ca sens și aspirații, eterogenă ca ansamblu de trasee stilistice și nivel

de încorporare și transmitere plastică, expoziția apare interesantă prin conturarea unor personalități, prin promovarea unor debutanți, dar mai ales sub unghiul unor certitudini pe linia calității artistice, asigurate și de prezența unor nume prestigioase ale picturii noastre contemporane. Și în rîndul tinerilor am remarcat numeroase depășiri ale nivelului anterior pe linia calității artistice. Astfel, Elena Greculesi într-un progres nu întîmplător, Lidia Nancuinschi în florile sale, Lia Szasz în portretul de fetiță, Virgil Demetrescu în peisaj, Mircea Ionescu în compoziție, Silvia Cambir în compoziție, Vincențiu Grigorescu în « Lecția de geometrie », Sanda Nițescu în natura moartă, pînza lui Victor Cupșa, panoul lui Petre Achîțenie (mai ales peisajul), florile lui Almășanu, peisajul lui Florin Niculiu, portretul lui Antoaneta Binder și al Sultanei Maitec, peisajul Amaliei Pora, lucrările lui Pauleț, portretul lui Elena Uță, compoziția lui Ștefan Brătulescu și portretul lui Ileana Cojan, peisajele Simonei Vasiliu Chintilă, « Prisaca » lui Constanța Crișan, peisajul lui Toma Roată, florile lui Doru Șetran, compoziția lui Petre Dumitrescu jr. și alții depășesc net stadii anterioare și se înscriu pe linia înaltă de calitate a expoziției, alături de generația medie cu Pacea, Bițan, Spiru Chintilă, Gh. Șaru, Covaliu, Popa, Codiță, etc.

Dar totodată flagranta inegalitate de valoare artistică poate deruta lesne pe vizitatorul neavizat, iar pentru specialist complică adesea depistarea mlădițelor autentice, a notelor discrete și sincere în diversitatea cromatică și stilistică a unei expoziții.

Chiar dacă, statistic, operele cu adevărat bune (deși sub raport evolutiv, intențiile pot valora uneori tot atît cît și realizările) nu sînt

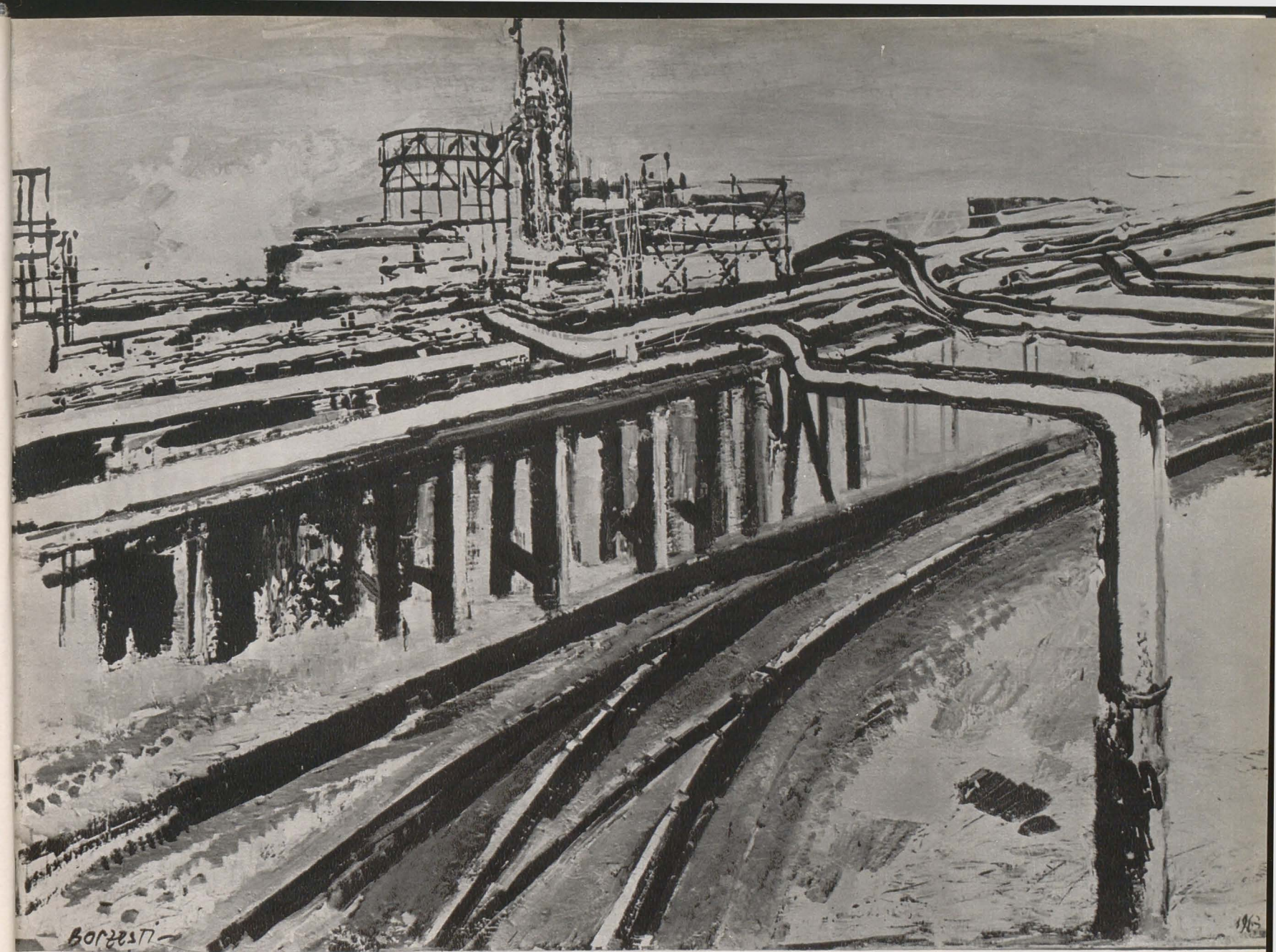
majoritare, ele sînt totuși cele ce reprezintă stadiul actual al picturii artiștilor bucureșteni.

Modul în care o expoziție activează afectiv asupra unui privitor, nu este legat numai de valoarea artistică a lucrărilor în particular, « șocul » fiind produs de un ansamblu, în care organizarea, aranjarea lucrărilor, gama generală, diversitatea tematică alături de repetarea temelor, motivelor sau expresiei coloristice, capătă un rol important în formarea « primei impresii » la care rămîn majoritatea vizitatorilor. Rezumată schematic o astfel de impresie ar suna cam așa: îndrăzneală tinerească, dorinți de înnoire, diversitate de exprimare personală, dar cu rădăcini de obicei bine cunoscute — surprize (în general pozitive) în dezvoltarea unor artiști — lecția de probitate și măsura măștrilor, modestie și discreție alături de gradilovență și ostentație — trena cam lungă de diletantism și se pare, în ansamblu, o depărtare de la accepțiunea tradițională a tabloului înțeles mai mult ca mobilier agreabil.

CÎTEVA TENDINȚE

Dorința unanimă de a exprima plastic realitatea socialistă prin mijloace specifice, de a realiza compoziții tematice, a căror valoare să rezulte din calitatea transpunerii ideii artistice a mesajului umanist, ne conduce din nou la problema centrală a prezenței în actualitate a artiștilor noștri. Descriptivul este eliminat aproape în întregime, deși unele din noile soluții artistice conduc spre un decorativism exterior și nejustificat.

Compoziția pierde în general caracterul narativ-didacticist (conflictul se încorpo-



EUGEN POPA: Borzești — ulei



1

rează, nu se afișează); așa cum vedem la H. Catargi, la Baba, la Pacea, la Bițan, la Covaliu, și la alte dintre compozițiile expuse, acțiunea devine dezvăluire a sensului lăuntric, plastic descifrat prin modul specific de construire a imaginii.

Diversitatea stilurilor, conturarea propriului drum de exprimare joacă aici un rol important, pentru că doar varietatea subiectelor nu poate dovedi cunoașterea profundă și multilaterală a realității.

Un raport numeric între compoziții, portrete și peisaje ni s-a părut totdeauna ceva artificial, o apreciere exterioară a fenomenului, cu atât mai mult cu cât în această expoziție există tendința de a se ignora delimitarea rigidă a genurilor, importanța fiecărei lucrări descifrându-se prin forța ideii artistice. Astfel «Omăgiu lui Enescu» de Victor Cupșa (deși încadrată perfect în limitele a

ceea ce se numește natură moartă) este capabilă să transmită, prin mijloace noi, idei de o rezonanță mult mai amplă.

La rîndul său Ion Pacea este, în «Natura moartă», mai complex ca sensuri sociale, decît în compoziție, sau mai exact, aceste pînze angajează asociații pe planuri foarte diferite. Atît în compoziția cît și în peisajul lui Bițan descifrăm consecvență în abordarea realității socialiste. Pînzele au un echilibru evident în ciuda genurilor ce le separă și dovedesc plenitudinea mijloacelor la care a ajuns artistul.

INEDITUL ÎN CREAȚIA MAEȘTRILOR

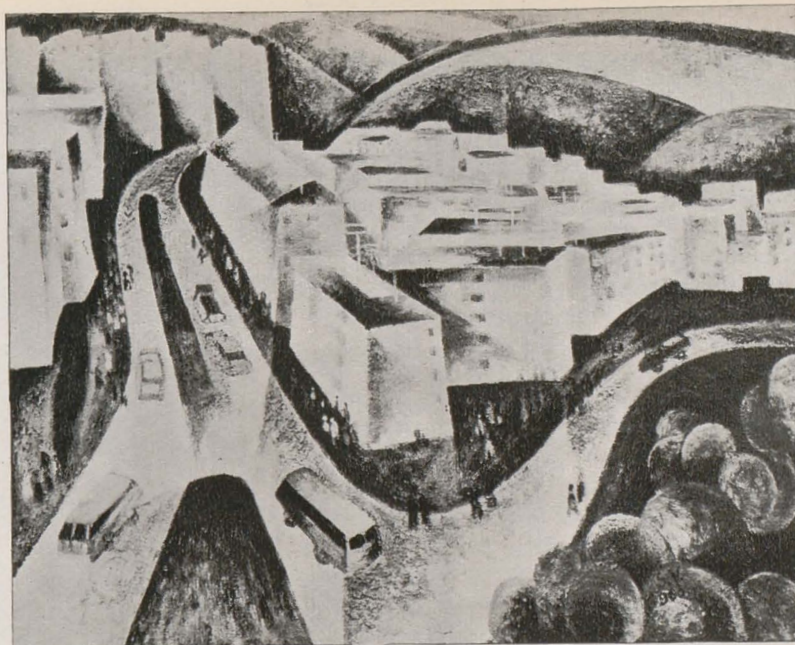
Două sînt principalele motive ale nerăbdării cu care un tînr pictor așteaptă deschiderea unei expoziții. Primul: cum îi vor arăta lucrările în contextul întregii manifestări.

Al doilea: cu ce noi lucrări ale maeștrilor se va întîlni, care este stadiul evoluției artistice și al înțelegerii plastice a celor ce-i sînt stimulatori și prilej de profundă stimă profesională.

Privim cu deosebită emoție cele două pînze ale maestrului Dumitru Ghiață. Peisajul și, într-o mai mare măsură, natura moartă cu mere au o deosebită prețiozitate plastică. Smălțul culorii, intens, caracterul autentic al pînzelor fac din acestea, opere de înaltă ținută artistică. Știința organizării imaginii este impresionantă. Este uimitor cît de modern și tradițional în același timp este un pictor cu forța intuiției artistice atît de profunde ca a maestrului Ghiață. Nimic exterior, nimic exagerat, realist profund și în același timp la înalt nivel de transfigurare artistică, el răspunde unei necesități estetice foarte contemporane. Lucrările sale sînt o bucurie pentru expoziția noastră. Alături, Lucian Grigorescu rămînînd în coordonatele sigure ale viziunii sale, parcă anume pentru a ne obliga la aprofundarea universului său, ne desvăluie de fiecare dată tot mai adînc esența realistă a înțelegerii sale plastice. În peisajul său simți clorofila, simți imperceptibilul puls al vieții. Lirismul pînzelor sale, tezaurul observațiilor îndelungate pe natură (niciodată descifrat total de privitor) creează multă liniște, odihnește. Aș vorbi poate de o trăsătură terapeutică a lucrărilor sale. Factura plastică plină de savoare nu este rezultatul unei maniere, ci al unei metode de a concretiza impalpabilele calități plastice ale realității. Mereu noi, inedite, pînzele maestrului Lucian Grigorescu constituie un panou de cînte în expoziție.

Portretul, compoziția și peisajul maestrului H. Catargi au în gama lor reținută, în tonurile lor grave o notă comună de majestuos și profund. Permanentă observație pe model, știința deosebită a pauzelor mari, a tonurilor surde și rafinate, ne dovedesc înaltul grad de pătrundere psihologică la maestrul H. Catargi — capacitatea sa de a descifra sensul durabil al formelor și culorilor.

Modificări vizibile, chiar o oarecare surpriză în modul de exprimare artistică, întîlnim la maestrul Baba. Aceași preocu-



2

pare pentru om și omenesc, aceeași aparentă inactivitate a figurilor, imobilitate exterioară care subliniază dinamica lăuntrică, aceeași pătrundere în lumea psihologică a eroilor săi. Lucrările (mai ales compoziția) poartă sesizabila vigoare tinerească de amplificare a viziunii. Suprafețele, muchiile planurilor, se construiesc în adâncime, se desprind material, aproape sculptural, și întreaga compunere a pânze trăiește printr-o organizare limpede care subliniază figurile și le dă o notă mai laconică și măsurată. Este interesant modul în care un artist experimentat ca Baba reconsideră forma eliminând moliciuni, iar curajul de a « decola » de pe platforma sa artistică, urcând mai departe scara propriei evoluții, este impresionant.

Ștefan Szönyi, epic prin definiție, e preocupat de integrarea celor mai diverse mijloace de expresie în lucrarea sa care ne aduce o

3



1. C. BARASCHI: Pe valuri (detaliu)

2. SIMONA VASILIU-CHINTILĂ: Noua magistrală Onești

3. ION PAȚEA: Discuție — ulei

temă din istoria mai îndepărtată a luptei pentru libertate. Motivul colectează în aceeași imagine elemente de succesiune mai îndepărtată (victimele, momentul semnalului revoltei, gruparea și acționarea iobagilor), pentru ca imaginea să câștige amploarea narativă. Încorporarea în imagine a elementelor dispare, respectînd *unitatea ideii* și nu corolația reală între elemente menită să rupă o ordine strictă o considerăm unul dintre aporturile cele mai importante. Elementul de simbol, desprins mai ales din imaginea femeii cu părul roșu aprins, sugerînd revolta, este prezent într-un cadru real — peisajul cu iobagi, în care însă corbul forțează puțin artificial adîncimea. Ștefan Szönyi rămîne unul din maeștrii ce nu se pot complăce într-o unică soluție, căutînd neobosit răspuns plastic la marile probleme ce-l frămîntă.

ÎN FAȚA CÎTORVA PÎNZE

De-a lungul sălilor de expoziție, vizitatorul poartă propriul bagaj de cunoștințe, de repere artistice, de preconcepții și idealuri plastice la care permanent raportează tot ceea ce înregistrează nou. Cartea de impresii reflectînd intensitatea cu care e vizitată, felul în care e comentată expoziția, vadește atitudini lipsite de indiferență și această constatare are un caracter pe deplin pozitiv. Ea nici nu poate să nu stîrnească reacție, căci inegalitățile, aspectele contradictorii fac pe fiecare să pună în luptă cele mai neașteptate asociații și argumente artistice.

Este o expoziție utilă social prin forța de șoc asupra prejudecăților, prin clătinarea aceluia lucru « bine știut », a idealului inalterabil, a perfecțiunii aparent stabile, fără de care nu a fost posibil niciodată mersul înainte.

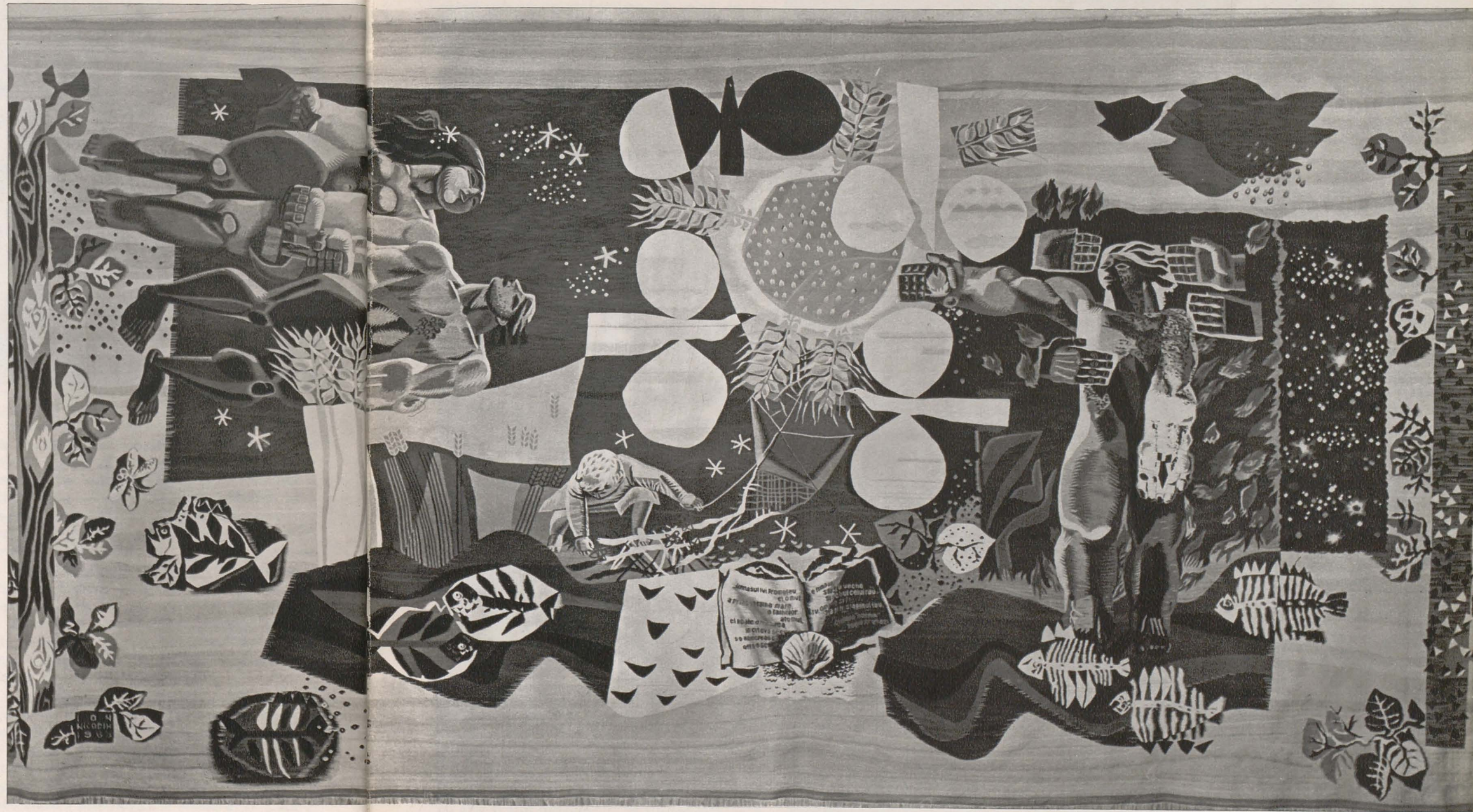
Chiar de la intrare, pînza lui Gheorghe Iacob atrage atenția prin gama și intensitatea cromatică (neobișnuită la o asemenea suprafață), prin problemele pe care le ridică atît ca stilizare cît și ca ritm. Este o compoziție plină de dinamică interioară, culorile avînd o sonoritate în concordanță cu caracterul. Nimic din construcția elementelor nu e

întîmplător. Raportul între figurativ și spațiile compuse, pentru a anvelopa ritmic pînza, dintre identificabil și neidentificabil, amintește parcă de raportul între precizare și penumbră în vechiul procedeu al clarobscurului.

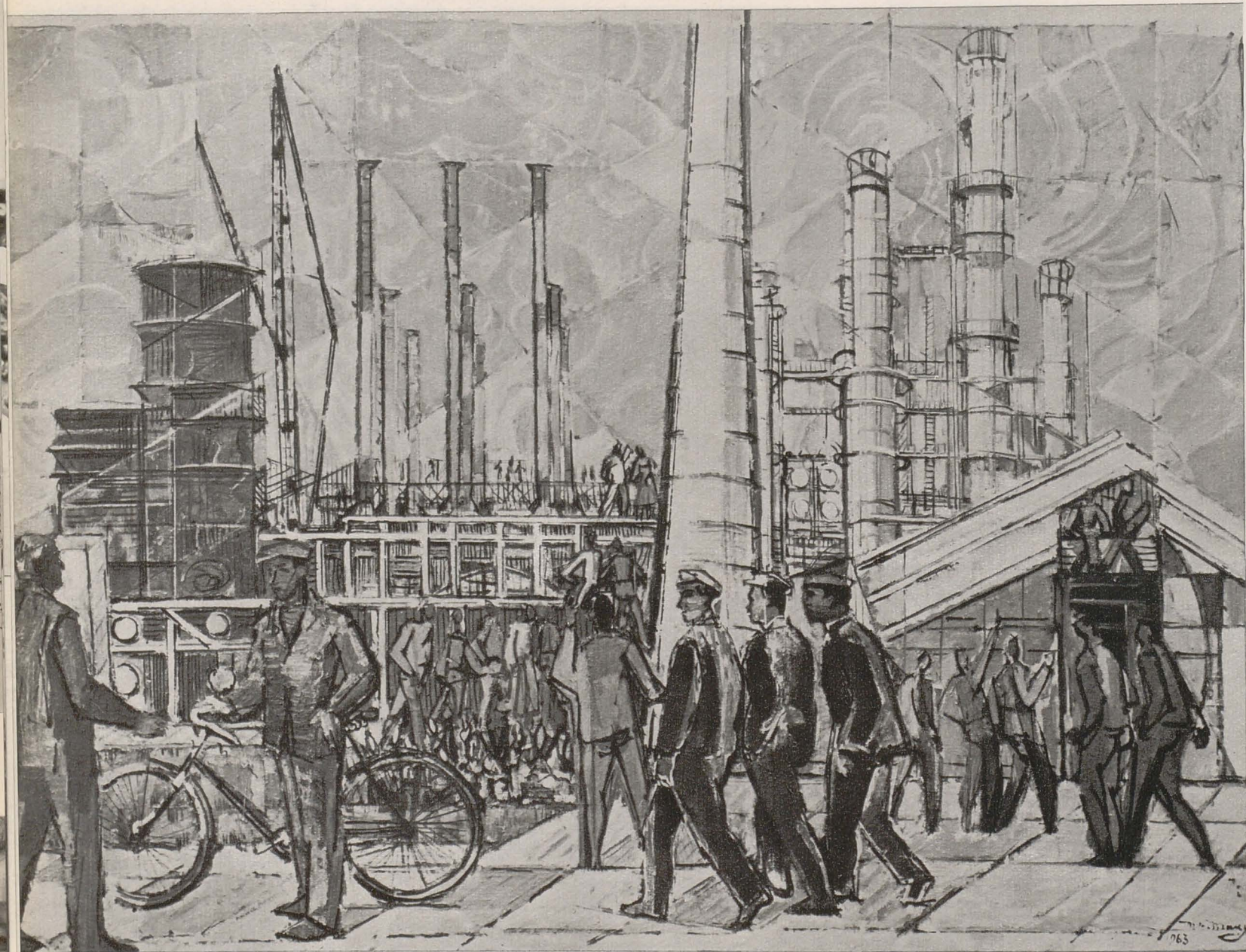
Drumul actual al lui Iacob îmi pare că îngustează oarecum filonul accesibilității și clarității tematice. Este însă o soluție artistică ce a decurs firec din stadiile anterioare. De la « Întîrziții » din 1956 — la « Contractarea » (1957), de la « Agitatorul la sate » (1959) — la « Colectiviștii » (1960) sau « Emisiunea pentru sate » (1961) — profilul evoluției sale artistice stabilește cu claritate etape firești și sever asimilate. Pînza din expoziție reprezintă pe Iacob de astăzi, un artist care are ceva realizări în urma lui și, sînt sigur, mult mai multe înaintea sa.

Un alt panou care stîrnește asociații în legătură cu diversitatea de structuri artistice, este cel al lui Bițan. Acest artist poate migra (aproape anual) cu rădăcini cu tot în cîte o soluție, nu tatonînd, nu îngîinînd, ci enunțînd plastic cu certitudine, cu anumită puritate de stil, o certă valoare artistică. Nu știu dacă mi-ar plăcea să-l văd reluînd permanent mijloacele cu care și a construit compoziția și blocurile, dar așa cum sînt ele mi se par izbutite prin prospețime și claritate, prin dezinvoltura modernă, dar deloc goală, a imaginii. Gama luminoasă fosforescentă — cu disonanțe cromatice sever stăpînite și bine folosite — atrage și reține. Știe cît și ce să pună în imagine. Nimic în plus, nimic gratuit, ignorînd cu totul modelajul și pasta (ca și cînd nu el a făcut portretul de femeie de acum doi ani!). florile sale, cu totul altceva, fără să se incomodeze reciproc, la care artistul pare preocupat cu niște accente aparent întîmplătoare, par o izbucnire spontană de forță și lumină, ca un motiv popular, și o număr printre lucrările prețioase din expoziție.

Elementul surpriză joacă un rol mult mai puțin important la Ion Gheorghiu, care are vizibile modificări de limbaj, dar deloc de structură. Cizelarea tehnică, așa cum apare în lucrările sale de acum, pare o confecționare a imaginii din elementele viziunii sale



ION NICODIM: Cîntare omului — tapiserie



anterioare mult mai calme. Peisajul de la Praga, decorativ și prețios, anumite intensități ale compoziției și delicatul prim plan din peisajul din Constanța sînt certificate ale calităților sale tot mai larg cunoscute. Și totuși ceva din imperceptibilul esențial pare că-i scapă printre degete. Cîștigul în prețiozitate este invers proporțional cu investiția afectivă și drumul poate să conducă spre sfere riscante. Chiar dacă ar fi aceasta o părere eronată, cărui artist îi strică sunetul unui mic clopoțel de alarmă?

În fața lui Gh. Șaru nu putem să nu remarcăm adîncă și tinereasca receptivitate. Peisajul luminos, aspru și pămîntos al orașului italian, portretul colectivistului în monocromia sa brună cu modelațiile atît de nuanțate ale materiei sînt, ca și natura moartă, transfigurări plastice ce au depășit stadiul exprimării numai prin subiect. Este un artist matur, dar nu plafonat la soluții și investigația sa arzătoare îl ține aproape de problemele celei mai tinere generații.

Spiru Chintilă este prezent cu trei lucrări diferite ca temă, dar unitare prin modul constant de a-și ordona și construi imaginea. În compoziție, gama dominată de tonuri reci, contribuie la relevarea sensurilor dramatice ale temei, căci imaginea transmite pustiu și inutilitate. În natura sa moartă, într-un mod similar de formulare plastică, reușește să ne sugereze cu totul altceva. Pînza, intensă și pregnantă, are rigoare și echilibru, și modernismul imaginii, lipsit de orice ostentație, răspunde unor necesități decorative, solicitate de ambianța noilor interioare.

Natura moartă ajunge la adevărata prețiozitate, născută tocmai din fermitatea cu care Spiru Chintilă refuză falsa prețiozitate plastică.

Puternic ca vigoare tematică și expresivă, Brăduț Covaliu atrage prin intensitatea și prin tendința de a colora pe suprafețe mai mari. Panoul său are o densitate deosebită, și revenirile în fața pînzelor se soldează mereu cu alte și alte descoperiri de intimă structură plastică, pline de sonorități și expresivitate. Artistul care ridică însă unele probleme de larg interes teoretic cred că este Eugen Popa, prin cele două pînze ale sale. Oricine a observat în mersul trenului, jocul feeric al

2



complexelor industriale, în noapte, toți au fost obsedați cîtăva vreme de efectul pînă la fantastic al modificărilor peisajului sub activitatea constructivă a omului. Meritul său constă în dezvoltarea la modul personal și energică a acestei trăsături. Asociațiile pe aceste reprezentări sînt puternice și pînzele lui Popa au elocvență și claritate tematică, anunțată prin aceste două lucrări pe care le consider o experiență demnă de continuat.

Un alt aspect al unei metamorfoze artistice este Pacea. Panoul său foarte legat, deși diferit ca intenții în cele trei pînze, este pentru mine o dovadă de maturizare constantă a unui artist mereu « pe recepție », cu o bogată stare afectivă. Este momentul stabilirii spre un decorativism fără corelație arhitectonică, un decorativism de nuanță intimă, intens în culoare și reținut totuși, hrănit ca materie și urmărit cerebral, dar pe o constantă temperamentală proprie. În compoziție, decupajul femeilor pe fondul roșu nu supără căci factura și construcția interioară îi dau greutate, un farmec de covor. Este o pictură autentică și dacă umbrele unor influențe se pot citi în portret, ele sînt încorporări organice pe fondul acelor elemente în care stă determinantul real al specificului național. Căci pictura sa nu poate fi urnită lesne din albia solidă a facturii sale. Pacea confirmă echilibrul și maturizarea de care a dat dovadă, stima pentru meserie, pentru structura intimă a detaliului.

Una din lucrările vii discutate, un fel de concluzie plastică după ani de frămîntare acumulări, este compoziția lui Pavel Codiță, care stîrnește impresii contradictorii. Este un artist care se străduiește să pătrundă adînc legile interioare ale organizării plastice. Nu insist asupra preciziei cu care stabilește locul, intensitatea, dimensiunea și materia fiecărui element în parte — a seriozității cu care e « zidită » imaginea, ci la faptul că obsesia acestor probleme a făcut să închidă, din păcate, mult, poarta accepțiunii generale; el nu analizează direct cu pensula realitatea așa cum făcea în portretele sale. El pleacă de la concluziile celor care au făcut și mai bine acest lucru, și ajunge la acel stadiu din pictură care nu e aidoma realității, și nici o



1. ȘTEFAN SZÖNYI: Chemare 1914

2. SPIRU CHINTILĂ: Să nu se mai repete ! — ulei



interpretare a ei păstrînd însă esența deducției prin inițiere. Așa că această lucrare, fără a putea preciza dacă e mai sus sau mai jos decît cele mai interesante lucrări din expoziție, este undeva înafara problemelor generale și ca atare nu se pot trage prin ea concluzii de semnificație colectivă.

Covorul lui Nicodim merită cred o dezbateră mai lungă prin semnificația foarte generală, prin accentuarea unei tendințe de migrare a picturii către sectoarele utilității publice — sub forme adaptate decorativ. Nicodim are o mare intuiție a fenomenului plastic contemporan, citind larg sensurile, și chiar cînd nu ajunge la profunzimea unilaterului, nu pierde calitatea căci îl compensează o anumită altitudine de orientare. Covorul, discutabil plastic în zona unei superioare înțelegeri artistice, în care se văd experiențele acumulate la șevalet, este o realitate concretă și acest lucru este un mare merit. Succesul este datorat lui Nicodim care face la această dimensiune un act de pionerat pe care se vor clădi multe lucrări viitoare. Este semnificativă și reacția publicului a fost ea însăși un succes cu toate că transfigurarea nu era mai ușor de înțeles decît în pictură, dar ceea ce a fost apreciat în primul rînd a

fost *actualitatea sa artistică*. Fantezia lui Nicodim, suflul său plin de entuziasm convinge și subjugă. Deși într-un fel hors-concours în expoziție, covorul său «scutură» gîndirea multora de praful înțelegerii picturii doar pe «șasiu».

DIVERSITATEA — O CALITATE ÎN SINE ?

De cîțiva ani fiecare comentariu, fiecare cronică plastică salută diversitatea ca pe o calitate indispensabilă reflectării pe plan artistic a realității. Pictura din acest an demonstrează o varietate împinsă pînă la dispersiune generală, ce tinde să se transforme într-un «bun plac» de comportare artistică, potrivnică funcției esențiale, de educator estetic, a expoziției. Nu vreau prin aceasta să afirm că există forme prohibite cînd e vorba de valorificarea autentică a unui conținut socialist. Dar cred că trebuie să existe niveluri de exprimare prohibite, insuficiente, și incoerențe plastice prohibite unei asemenea expoziții. Cum pot considera exponenți serioși ai exprimării personale pe cei ce-și confecționează, peste noapte, variante «moderne» de expresie? Pe cei

ce fură atenția privitorului în dauna valorilor autentice, modeste și pline de măsură? Cîți vizitatori au desprins lecția de decență pe care ne-o dau Ghiață și Catargi, Marius Bunescu, Musceleanu, Gheorghe Ionescu, Catul Bogdan, Cojan, și alți artiști cu frumoasă ținută artistică? Subliniez efectul nociv pentru public și creație al celor ce abordează cu reproducerea în mîină postura inovatorului, a celor ce se refugiază în genuri comode unde se poate experimenta fără riscuri. Cît de necesară, de salutară a fost lupta cu cenușul, cu stereotipismul compozițiilor de odinioară!

Dar astăzi? Ce necesitate artistică acoperă «modernizarea» mijloacelor înțeleasă oricum și cu orice preț? Se simte organic necesitatea depășirii și a inovației, deoarece sînt salutare căutările adevărate, entuziasmul ce nu se teme de greutate.

Dar oricît de tipătoare e culoarea, oricît de groasă e pasta, lipsa convingerilor artistice interioare e foarte transparentă și fenomenul nu e legat numai de vîrsta fragedă. Fără îndoială că toate acestea nu pot dăuna arterei de profundă vitalitate a picturii românești. Dar ele pot influența mult climatul expoziției. Pot leza afectiv și deruta pe mulți privitori. Este necesară o depistare minuțioasă a traseelor stilistice, a punctelor de asimilare a experienței picturii, inclusiv cea modernă. Trebuie începută o luptă aprigă cu diletantismul — trăsătură statistic neliniștitoare în expoziție. Trebuie stabilite unele legități în limbajul realismului nostru căci «diversitatea» în sine poate duce spre pulverizarea unor esențe tematice. Fenomenul e cu atît mai complex cu cît în procesul evoluției plastice tendințele nu se cristalizează sub forme pure, ci se ciocnesc, se împletesc, se repetă cu alte semnificații artistice, se contaminatează și se influențează reciproc.

Cu toate acestea, o intervenție organizată în procesul exprimării diverse și cam «după ureche» se impune și chiar dacă aproximativul nu va fi așa repede izgonit din formularea plastică, cel puțin pictorii nu se vor grăbi cu pînzele spre expoziție — căci răspunderea profesională este determinată de volumul cunoașterii, de ideile ce se cer comunicate.

ACTUALITATEA UNOR PROBLEME ÎN CREAȚIA SCULPTORILOR

ION FRUNZETTI

Problemele noi puse monumentalistilor, în pictură și în sculptură, privesc atât conținutul imaginilor cât și limbajele folosite, în funcție, printre altele, de stilul noii arhitecturi și de tehnica unor noi materiale, pe care noua știință a construcției le utilizează tot mai frecvent. Cert, între intenția artistului de a-și integra opera plastică într-un complex urbanistic sau în arhitectura unui edificiu, pe de o parte, și posibilitățile lui de a realiza valabil această integrare, mai există adeseori discrepanțe. Venind în contact cu operele de sculptură produse astăzi, este firesc să căutăm rezultatul felului nou de a le vedea integrate în arhitectură, atât la aceia din artiștii plastici care au avut vreme să aducă o contribuție la estetica noilor orașe, cât și la artiștii tineri. Adecuarea viziunii sculptorului la noile raporturi spațiale create de arhitectură rămâne marea lui problemă, și diversele căutări de stil, care sînt vădite în manifestările aproape tuturor artiștilor, au toate drept rost să o rezolve. Deși nu orice sculptură ce se face astăzi trebuie să fie gîndită în chip necesar ca parte a unui complex arhitectonic, este clar că locul prim în ierarhia necesităților îl deține totuși sculptura monumental-decorativă. Nu se îndoiește nimeni că, întocmai ca în toate epocile istoriei artei, sculptura va avea și în viitor mai multe destinații, și nu una singură. Tot mai multe talente și energii de artiști sînt solicitate de arta statuară propriu-zisă, tot mai multe figuri exemplare din trecutul de luptă al poporului, ca și din prezent, din istoria culturii lui ca și din contemporaneitate, își caută portrețiștii. Sculptura de exterior, destinată spațiilor verzi, este din ce în ce mai des cerută. Este deci necesar ca, în momentul în care artistul își începe lucrarea, să

aibă clar în minte destinația căreia o adresează.

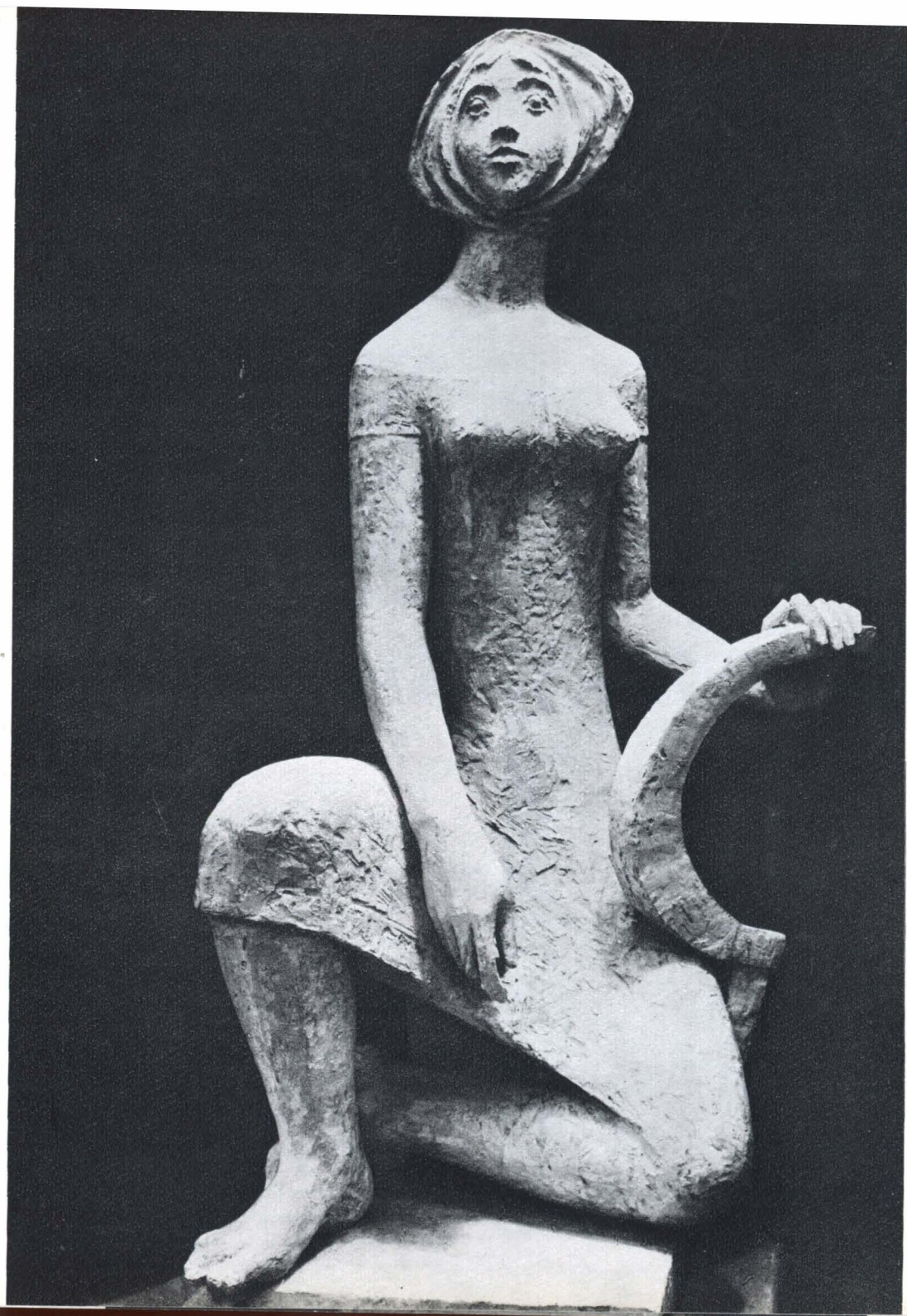
Au o destinație precisă lucrări ca « Aruncătorul de ciocan » al maestrului Jalea, care nu numai prin tematica ei ci și prin sentimentul implicat traduce o ierarhie de valori în care sănătatea fizică joacă un rol important: locul ei este stadionul. După cum spațiul cel mai potrivit pentru « Nufărul » maestrului Medrea este vreun parc cu bazin de fîntînă sau cu lac, în care statuia, așezată fără soclu, să se oglindească, prelungindu-și prin reflexul apei caligrama unduoasă a nudului feminin, modelat cu voluptatea gestului care se traduce la același maestru și în basorelieful « Primăvara ». Relieful intitulat « Culegătoarea de struguri » a fost gîndit de Mac Constantinescu într-un stil grafic, cam ca o porțiune de sgraffit integrabil în peretele masiv, colorat, al unui local — restaurant, cramă etc. « Maternitatea » realizată de Boris Caragea, lucrare în care se resimte vitalitatea și noblețea unei sănătoase feminități, tratate într-un stil decorativ cu amintiri clasice, destul de exterior expresiei, adică eludînd problemele de localizare și de psihologie, se poate proiecta nimerit, datorită construcției logice a volumelor și muzicalei proporționări a corpului, pe un perete de sanatoriu marin, pe un corp de clădiri într-o stațiune balneo-climatică. Și capul lui Rebreanu semnat de O. Han poate servi, fie muzeului memorial din satul său natal, fie muzeului de istoria literaturii romîne de la șosea, caracterul documentar prevalînd în portretul acesta postum.

La foarte multe dintre sculpturile expuse anul acesta la Dalles privitorul se poate întreba, pe bună dreptate, dacă artiștii au avut, concepîndu-le, conștiința limpede a

destinației lor. Există lucrări la care se pune întrebarea dacă sînt concepute ca plastică de vitrină și de pedestal, adică pentru interioare, ori sînt machete de statui monumentale, gîndite adică pentru exterior. Lipsa de determinare în tipologie, atitudinea și gestiulația convenționale și nefirești, ca și oscilațiile stilistice constatate de la artist la artist sau înăuntrul operei aceluiași sculptor, justifică această îndoială. Uneori aceeași figură, repetată de trei și de patru ori, doar cu modificări ale gestului și atitudinii, slujește artistului pentru a îngheba o compoziție. Din acest punct de vedere ne apare deficitară « Tinerețea » lui Gavril Covalschi, unde același personaj pare prins în trei poziții diferite de balet. Impresia generală de detașare de viața reală, de lipsă de autenticitate, ne urmărește aproape pe tot parcursul expoziției. Lipsa de determinare în tipologie și în atitudini, prea puțina adîncire psihologică și lipsa de localizare în timp și în spațiu nu apare doar ca un neajuns întîmplător al unuia dintre artiști, ci se constată cu o frecvență oarecum alarmantă. Orientarea tematică a expoziției este insuficientă. Mesajul sculpturii e azi mai prejos de funcția ei. Multe lucrări pornesc de la scheme compoziționale, însușite din răsfoirea unor publicații străine. Uneori își caută subiectele ce s-ar putea încadra în aceste scheme abia după ce s-au fixat la tipul de compoziție ales. Foarte adeseori ne surprindem, cercetînd sculpturile expuse, gîndul, încolțit fără vrerea noastră, că puțini sculptori pornesc de la cunoașterea realității, din care își iau doar titlurile statuiilor, carnația concretă a acestora urmînd să se închege din amintiri livrești. Ne bucurăm de pildă că-și face loc tehnica, mai puțin folosită în trecut — cu excepția lui Mac Con-

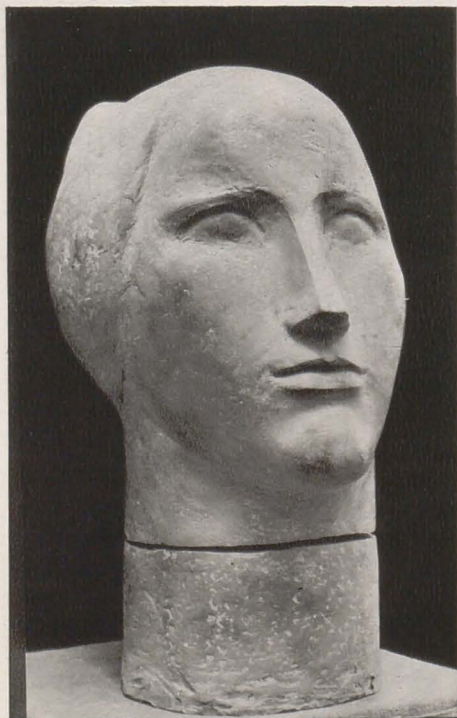
stantinescu — aceea a metalului bătut. Filofteia Simionescu, în « Filatoare », Florica Ioan în « Textiliste », Vasilica Marinescu, Boris Leonovici și Gheorghe Vartic semnează fiecare câte o lucrare în această tehnică, atât de adecuată interioarelor de arhitectură modernă. Dar bucuria noastră are și o contrapondere, în constatarea că tehnica metalului bătut nu vine singură în sculptura românească, ci aducînd cu ea o stilizare dinainte știută, cu puternice aluzii la o rezolvare decorativă prin caligrame, ca în reliefurile plate ale Egiptului antic, de unde adoptă și o anume tipologie, ce nu mai e defel justificată.

În basoreliefuri în general, ca și în altorelief și în sculptura adosată, devine o metodă « citatul », referința la o bibliografie certă. Vedem un basorelief ca acela semnat de Ion Vlad, cu titlul « În Oaș », ca pe o operă originală, în stilul propriu acestui maestru, chiar dacă el reia azi o lucrare mai veche a sa, amplificînd-o sub raportul proporțiilor și simplificînd-o ca formulare. Puternica ei arhitectură interioară, lapidaritatea siluetelor, relațiile lesne citibile între personaje, totul indică stăpînirea deplină a meșteșugului. Dar în același timp vedem mai mulți « Vlazi » în expoziție, basoreliefurile « Culesul viilor » de Constantin Iosif, « Maramureș » de Mihail Laurențiu și « Compoziție » de Teodor Ionescu mimînd pînă la pastişă lecția acestui sculptor, fără să asimileze principiile adînci ale artei sale, pe care o caracterizează, în primul rînd, construcția, arhitectura formelor sculptate. La Silvia Radu, în « Chimiste », exemplul lui Vlad a folosit în chip pozitiv, chiar dacă panoul nu are o marcată unitate de stil, datorită felului analitic în care sînt modelate capetele (în paranteză fie zis, de o tipologie prea uniformă, și neobișnuită pentru meridianele noastre, cu zigomații dilatați și fruntea teșită) în contrast cu ritmul decorativ, sintetic, care integrează trupurile. Basoreliefurile « Oțelari » de Panait Tudor și « Start la 100 metri » de Victor Papa vădesc fiecare o concepție compozițională interesantă, cu deficiențe însă în modelaj: la Panait Tudor modelajul e prea moale, contrastînd cu liniile energice ale compoziției, la Victor Papa prea riguros analitic,





1



2

1. PETRE ACHIȚENIE: Portretul unei artiste — ulei

2. JEANA GHERȚLER: Fată de la Fabrica de pâine
— pământ ars

3. ELENA GRECULEȘI: În pauză — ulei

anihilând impresia de vigoare dată de înscrierea geometrică, în triunghi dinamic, a corpurilor de atleți în fugă, suprapuse, pe fondul panoului. Nu credem că a modela șireturi de ghetă, nasturi și catarămi, cum face Florin Calafeteanu în « Studenți constructori », contribuie la reușita estetică a unui basorelief, unde detaliile ne semnificative n-ar trebui să concureze intențiile expresive, dar li se substituie uneori când acestea lipsesc.

Există puțină forjări anumitor metafore plastice care să fie realmente proprii unui stil nou, de un ecou afectiv care să concorde cu sentimentul stenic, optimist, activ, al epocii. Evident s-ar putea spune că sentimentele așa-numite general umane, nu se învechesc niciodată. Dar permanența lor rezidă întotdeauna în legătura mai mult sau mai puțin directă cu idealurile claselor înaintate; de aceea numai sentimentele care reflectă felul de a fi al unor clase ce nu reprezintă majoritatea se perimează.

Păstrarea unei exprimări afectate, desuete face loc îndeobște unor ticuri stilistice formale.

Dacă se pornește de la realitate, și se alege porțiunea din ea care merită să fie exprimată în opera de artă, există riscuri mai puține ca artistul să se piardă în operații de pură invenție formală, în convenționalisme. Nici un gest real al unei sudorițe nu seamănă, ca în sculptura cu acest titlu semnată de Filofteia Simionescu, cu gestul unei cochete ce s-ar pieptăna în fața oglinzii. Nici o culegătoare de struguri n-a cules ori ținut vreodată roadele viei sucindu-și mîna dreaptă pe după cap, spre urechea stîngă, ca femeia din « Belșugul » lui Constantin Foamete. Aceste exerciții de compoziție au, e drept, meritul de a fi intenționat să înscrie plastica trupului omenesc într-o schemă arhitectonică precisă, dar, stabilind mai întîi această schemă și mergînd a posteriori la subiect, cad într-un soi de manierism hibrid, forțînd modelul să ia poze convenționale și nefirești, din rațiuni, — am zice, — strict « fotogenice ». Nu putem veni în orașele noi, socialiste, cu sculpturi care traduc sentimentele lumii depășite, vechi.

Dimpotrivă, în lucrări destul de minore ca semnificație, dar mari în genul lor (deși

genul e mărunț), găsim adeseori autenticitate și sinceritate de expresie. «Rodul viilor» de Ana Cordoneț, «Culesul» lui Gheorghe Stănescu, «Maternitatea» Constanței Buzdugan, «Momentul de odihnă» al Veturiei Ilica Pop, prezintă o organizare spațială nimerită a axelor statuii, liniile de forță ale compoziției prelungindu-se în afara siluetei lor, ca un câmp magnetic, inundând spațiul, fiecare cu câte un imn proslăvind sănătatea fizică și morală a femeii din popor. Bineînțeles, nu trecem cu vederea faptul că la Ana Cordoneț modelajul ar cere unele reveniri în sensul simplificării, pentru eliminarea anumitor reliefuri adiacente, parazitare, ca de pildă cutelele de veșmînt ce falsifică înscrierea geometrică a trupului de femeie surprinsă în floarea vârstei ei; că «Maternitatea» Constanței Buzdugan amintește prea mult de plastica maghiară contemporană și are un ușor iz de figurină de vitrină, mărită în chip inteligent, e drept, dar nu gîndită pentru dimensiunile în care apare; că «Femeia cu struguri» a lui Gheorghe Stănescu, cu toată franchețea ei, este destul de nesculpturală ca tipologie, sau că, deși Veturia Ilica Pop a cîștigat mult în ultima vreme în ceea ce privește capacitatea de a organiza volumele unei statui pe o schemă ritmică expresivă, implantarea capului pe gît rămîne încă prea rigidă pentru un «moment de odihnă». Desprindem doar sensul global al progreselor realizate, și care indică capacitatea organizării viziunii într-un limbaj adecuat, capabil să transmită sentimentul urmărit care este cel al oamenilor de azi, sentimentul integrării în viață, al echilibrului. Esențialul este ca sculptorii să aibă dorința de a transmite sentimente majore, caracteristice pentru epoca noastră și pentru psihicul complex al oamenilor contemporani, și forma adecuată se va găsi.

O organizare compozițională interesantă oferă «Maternitatea» lui Ernest Kaznovschi, care dezvăluie succesiv profiluri surprinzătoare, pe măsură ce ne rotim în jurul ei, fără ca vreunul să lase sentimentul că ar fi arbitrar, că n-ar decurge cu necesitate din schema stelară, inițial adoptată de artist. Unde Kaznovschi a exagerat este în faptul



3

de a fi stilizat volumele în așa fel încît ele să apară doar ca niște îngroșări ale axelor, renunțînd pentru aceasta nu numai la reliefurile adiacente, ci chiar «corectînd» forma concretă a masei primordiale, pe care a abstractizat-o în bună parte. O mai puțin ostentativă subliniere a axelor compoziționale, care sînt la fel de prezente în schema axială a statuii, se vede la Vasile Gorduz în «Colecționistă», ca și în «Chimistă», lucrări arhitecturate într-un chip care să le integreze stilului monumental al noii urbanistici. Chiar și în sculpturile slabe, cum este compoziția intitulată «Spice de grîu» a Gabrielei Manole Adoc, apare îmbucurătoare metoda de a gîndi compoziția în funcție de o schemă ritmică capabilă să articuleze într-un anume sens volumele statuii, dezvăluind, la o rotire

în jurul ei, siluete expresive. Arta sculpturii cere spectatorului deplasare, un fel de dans în care partenerul rămîne imobil și datorită căruia luăm cunoștință de raportul dintre spațialitatea noastră și spațialitatea volumelor cu care venim în contact. Între privitor și statuie se stabilește o relație somatică, o corespondență de la volum spațial la volum spațial. Prin axele ei, care sînt niște linii de forță, sculptura sugerează mișcarea. Dar axele mai sînt și generatoare de volume, punînd în valoare raporturile statice sau dinamice ce se stabilesc între masele de materie, articulată prin ele într-un sens de repaus sau într-unul de mișcare. Ecurile acestei mișcări fac rezonanță specifică în spațiul dimprejurul statuii. Sculptura implică un spațiu, angajat în efectul ei estetic. Unele

sculpturi foarte bune din expoziție, cum este cea a loanei Kassargian intitulată « Crescătoarea de păsări », nu vor putea fi puse în valoare decât în momentul în care li se va oferi spațiul necesitat de intențiile artiștilor autori. Concepută bidimensional, aproape ca un relief decupat, lucrarea, grațioasă, plină de forță narativă și de sinceritate, nu are decât un singur unghi din care poate fi privită optim, altă perspectivă decât cea frontală fiind exclusă. De aceea, ea necesită adosarea, lipirea la un zid. Trebuie adosată și alte statui, unele poate din pricina prea multor unghiuri pe care le oferă privirii, fără nici un folos pentru efectul estetic al lucrării, care ar câștiga mai mult văzută dintr-o singură latură. Așa este nudul (orizontal) de adolescentă intitulat « Pe valuri », opera

sculptorului Constantin Baraschi, care dă naștere la mai multe profiluri echivoce, prin contrastul dintre o anumită organizare a axelor statuii, de tip baroc, cu linii generatoare ce implică mobilitate, și modelajul static, refuzând colaborarea cu spațiul înconjurător și închizând forma în sine. Este curios cum, în aceeași expoziție, de același artist, întâlnim o lucrare, portretul soției artistului, cu modelaj clasic, renașcentist, pe lângă această compoziție barocă și o alta, « Extazul », ce derivă dintr-o fază a lui Brâncuși.

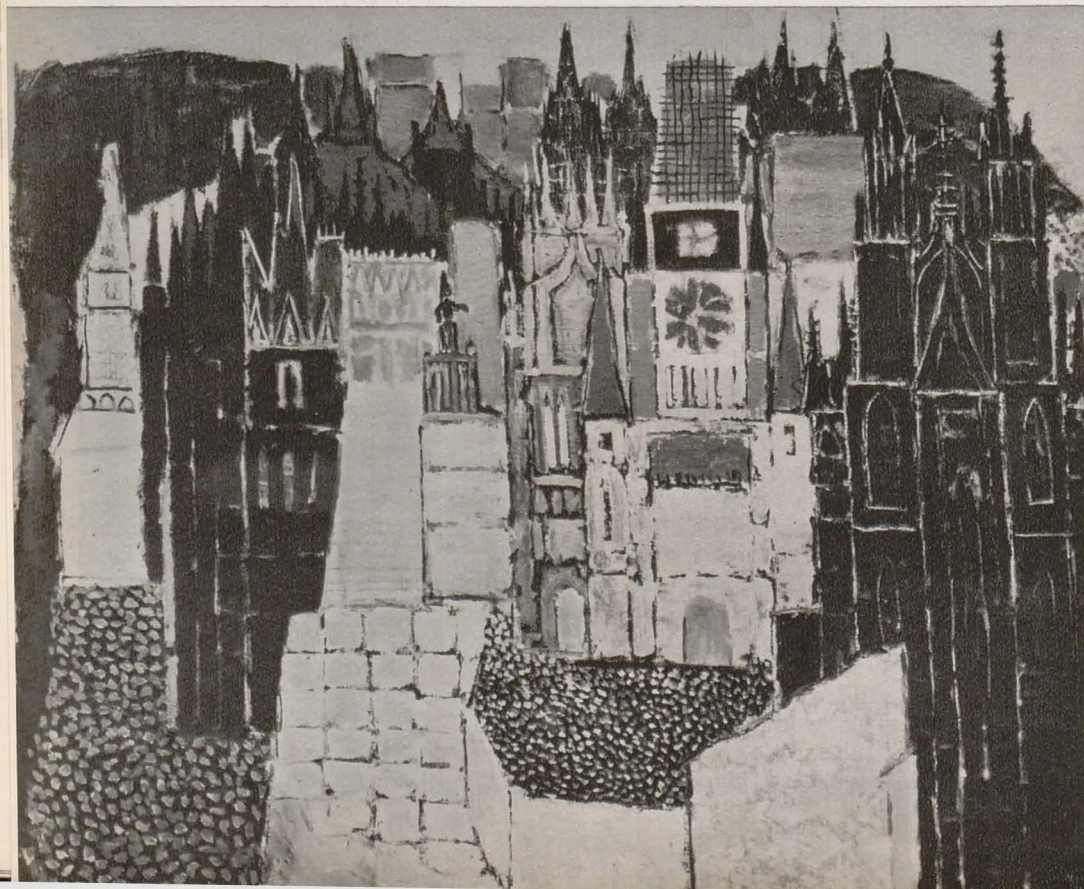
Sculptura nu este numai organizare, conveniență de volume, detașate de ambianță, ci și organizare a spațiului înconjurător.

Dintre toate artele plastice, sculptura este singura care are, s-a spus, o acustică. Spațiul îi face ecou. Anturajul sculpturii nu este,

simplic, « locul unde o plasezi ». E un cadru angajat în existența ei. O pictură, pe un perete ori pe un altul, e aceeași (deși și aici intervin necesitățile de « izolare estetică »). Dar odată izolat prin cadrul lui și prin distanțarea de alte picturi, tabloul trăiește, fără altă colaborare a spațiului înconjurător decât distanța optimă a privitorului, luminozitatea și puritatea atmosferei. Sculptura are o *acustică*, « rezonanța » face să i se organizeze tot spațiul dimprejur. Există conveniență strânsă între statuie și mediu: câmpul magnetic al liniilor de forță dintr-o sculptură se propagă în aerul din jurul ei, atacă și modifică obiectele spațiului anvelopant. Există o iradiație optică a sunetului sentimental specific al statuii. O statuie în care volumul este intensificat ne dă încredere în noi înșine. Cum s-a remarcat de către psihologii artei, conștiința stenică, tonifiantă, a spațialității proprii noastre ființe, a existenței noastre concrete, o căpătăm mai clar prin dialogul cu volumele, descoperite treptat, prin mișcarea noastră în jurul statuii, sau date dintru început de silueta ei unică, dacă e cazul. *Ecoul* optic al statuii împlinește în sens pozitiv spațiul, ori îl degradează. *Ecoul* afectiv al statuii îți dă sentimentul plenitudinii existențiale, — dacă volumul ei e intens resimțit, sau al deficienței existențiale, dacă volumul e șters. Dar, că să dea o reacție sau alta, statuia trebuie să fie citibilă clar ca volume, nu încâlcită. Prolixă e o statuie când profilurile, născute succesiv din rotirea ochilor pe ea și în jurul ei, nu sînt limpede descifrabile, nu au firescul, organicitatea formei; cînd *necesitatea* acestor succesive profiluri nu ni se relevă, *ecoul* e nul.

Dacă compoziția actuală a *Leliei Zuaf* are o calitate (vădită), faptul se datorește în primul rînd excluderii echivocului din succesiunea profilurilor, de o linearitate geometrică, reduse la logica stîlpului, xoanei dacă vreți, ori cariatidei. Întrebarea este dacă « Stăpînii » (stăpînii muncii și vieții lor, stăpînii bunurilor pe care le produc, muncitorul și colectivista) pot fi prezentați atît de izolați? Dacă subiectul plastic acoperă subiectul literar? Noi credem că, figuri decorative bine gîndite fiecare în parte, ele nu constituie o compoziție, ci două statui.

ION GHEORGHIU : Peisaj din Praga — ulei



În « Pînea » *Georgetei Caragiu-Gheorghiu*, linearitatea și monovalența, de relief decupat, pe indicațiile siluetei frontale a statuii este, de asemenea, de natură să excludă echivocurile ce eventual ar proveni din nașterea unor profiluri succesive contradictorii. Dar aici nu mai e vorba de un merit: e o deficiență. Rostul ronde-bosse-ului a fost dat uitării aici. Într-adevăr formele plastice adună, înmagazinează mișcare, concentrează viața, o conservă, spre a o revela prin diversele profiluri ce se *implică* în forma tridimensională și se revelează în cursul rotirii. Raporturile volumului ce este perceput inițial, cu celelalte volume, cu care se articulează, fac ca această *super-viață* implicită a statuii să se expliceze. Când însă nici un alt volum decât cel inițial nu se mai ivește oricît ne-am roti în jurul operei, când volumul zărit prin silueta inițială n-are cu ce să se articuleze, n-are în ce raport cu alt volum să intre, sărăcirea gîndirii plastice e certă. În acest caz, sculptura ne face să ne gîndim că există și relieful plat, și bassorelieful, și relieful traforat, decupat și adosat, limbaje în care era suficient să se exprime autorul. În « Tîna-
ra muncitoare » *C. Schirlu* a încercat să folosească voit silueta unică-possibilă a xoa-
nei, statuia-stîlp din faza arhaică a sculpturii grece, dar a modelat-o inadecuat în chip analitic, mai tăind-o și prin orizontala uneltei, o cheie franceză plasată, ca printr-o glumă, în chip echivoc. Între tipul de siluetă inițială predominantă, pe care-l folosește sculptorul, și tipul de modelaj, trebuie să existe o concordanță. O siluetă centrifugă, în care predomină golurile nu are de ce să fie modelată centripet, și invers, o siluetă masivă, adică gîndită pe prevalența masei adunate, pe predominanța plinurilor, nu are de ce să fie modelată analitic, centrifugal. Există o măsură a ponderii (un « *taux statique* » spun francezii), care trebuie să concorde în lucrare cu tempoul gestului de a modela, perceput de ochi prin rezultatele lui. Când *Doru Popovici* modelează centripet « femeia cu fructe », (care are o filiație din Ion Gr. Popovici și din Ion Vlad), el face bine, căci integrarea volumelor s-a petrecut în compoziția aceasta cu eliminarea golurilor. Când însă el



adoptă același tip de modelaj, centripet, în « Repaos » (compoziție academică de tipul lui Herkules al lui Francesco Baratta de la Dresda), modelajul nu mai e în concordanță cu silueta, în care predomină golurile, și care ar fi cerut, ca la sculptorul baroc citat, o modelare « centrifugală ». Între măsura, implicată, a ponderii statuii, derivată din tipul de compoziție, și gestul implicat de modelaj, intervine o diferență: tempoul suprafețelor e mult prea lent aici, pentru cât de alertă e silueta. La *Iulia Oniță* în « Țărancă cu snop » procesul e același: silueta axează statuia pe predominanța golurilor; gestul modelator, calm, o rotunjește molcom, ca și cum ar avea o altă măsură de pondere, de o mult mai gravă scandare. Ca și în cazul « Dobrogencei » Mariei Biscă-Neleanu, unde ne-a surprins de altfel și canonul de frumusețe adoptat, care dă, prin lărgirea grotescă a unui bazin disproporționat față de înălțimea corpului, impresia că e vorba de o caricaturizare, mai curînd decît de o apologie, mai avînd, pe deasupra, și neajunsul de a folosi un modelaj centripet, de alt tempo decît măsura ponderii statuii, ce se vrea ascendentă, înaltă, nu greoaie. Vasile Gorduz este dintre artiștii care știu să coordoneze tempoul modelării — ca rezultat văzut — cu ponderea siluetei. Lui îi convine în « Chimistă », se vede bine, gracilitatea preraphaelită, efilarea gotico-botticelliană (Botticelli și Lippi aveau în minte încă grafismul elegant al iconografiei gotice), lipsa de corporalitate, și statuile lui se constituiesc, oricît le-ar roti axele în spațiu, pe sistemul negării spațiului envelopant. Modelajul e la el centripet: spațiul există doar ca limită a statuii, nu colaborînd la suprafețele ei, ci apăsîndu-le, oprîmîndu-le. Aici masa primordială însăși începe să fie negată, în favoarea reliefării axelor.

A avea un volum înseamnă însă nu numai a ocupa un loc, înseamnă a disloca mediul dens dimprejur, a dezvolta o capacitate de a fi prezent, de a exista prin raportare la nișa scobită în aerul din jurul tău.

Raportul dintre plinuri și goluri, care predomină în opera unui artist, e propriu pentru stilul lui, corespunzător formulei lui sufletești. La Mircea Ștefănescu, ca și la Gorduz,

el se rezolvă prin predominanța golurilor. Unul concepe însă spațiul ca mediu al operei, celălalt doar ca limită a lui. Din pricina aceasta, stilizînd suprafețele în sens centrifug, ca extremități ale volumelor, Ștefănescu accentuează asupra ideii continuității dintre om și mediu, în vreme ce la Gorduz se merge spre o izolare a individualității umane de mediul ei fizic, la un fel de « arhetipizare » a omului, ce se complăce în șlefuirea centripetă a formelor. Din pricina aceasta greșește *Vasco Angelo* cînd, preferînd o siluetă în care predomină golurile, și avînd tendința de a modela centrifug volumele, vine ulterior cu o modelare centripetă superficială, geometrizînd extremitățile unor volume care nu sînt văzute inițial în masa lor primordială, ci în accesorii, și n-au prin urmare de ce fi stilizate prin sugerarea unui spațiu-limită, care să le apese și să le oprime, ci cer un spațiu-mediul, o ambianță care să le cuprindă, să le îmbrățișeze, întocmai ca în baroc.

Lecția barocului o simte bine *Paul Vasilescu*, al cărui frumos « Hemingway », portret cu amintiri bourdellienne, păstrează un anumit patos propriu și lui Rodin și lui Puget. Același *Paul Vasilescu*, mergînd de asemenea pe linia barocului în « Floarea soarelui », recurge tocmai la iradierea picturală a forme plastice în spațiu, mediul fiind aici invadat, ca de un frunziș luxuriant, de prezența metaforic vegetalizată, a cultivatoarei de plante oleaginoase, dilatată și ea, ca figură și ca siluetă, de aceeași vitală forță de expansiune.

Iată portretul la fel de reușit al Jeanei Ghertler, « Fata de la fabrica de pîine », unde, dimpotrivă, masa primordială primează, volumele adiacente suprimîndu-se total. Dă impresia că spațiul exterior e greu, material, pînă într-atît de comprimată e forma. Stilizarea centripetă a suprafețelor face să se pună în valoare mai bine reculegerea și demnitatea personajului: ai senzația că ambianța, izbindu-se de acest bloc, dă înapoi. Masa minerală stă, compactă, săracă în reliefuri, densă și nudă, deasemenea, în capetele realizate în piatră din « Maternitatea » lui *Andrei Ostap*, unde monolitică legătură dintre femeie și pruncul ieșit din sînul ei e astfel metaforizată. În « Bourul » lui *Ladislau Schwartz*,

tratarea forme animaliere prin masivitatea marmurei, rămase la stadiul ei mineral, neorganizat, dă un efect de forță, de teluric, de totem primitiv, care-și datorește vraja, exercitată asupra categoriilor diverse de spectatori, în primul rînd prezenței volumetrice; ecoul spațiului nu conferă nimic acestor convexități lucii, izolate în limitele lor. Doar sclipirea și venele albe ale pietrei întunecate colaborează oarecum cu aerul în sensul unei interacțiuni motrice, unei solicitări mai mult.

Tot monolitic sînt gîndite lucrările în lemn ale lui *Ion Vlasiu* (« Recolta » e un stilp țărănesc umanizat de-abia), și *Gheorghe Iliescu* al cărui prea frumos cap de « Țărancă din Muscel » ne face să verificăm caracterul conceptual, logic, cerebral, al artei agrare, în cadrul unor civilizații unde predomină ca material chiar lemnul pădurii, ce-i duce pe păstori și pe forestieri la o artă de acută sensibilitate și senzualism predominant. La *Vlasiu* ca și la *Iliescu* e clar că avem de-a face cu o folosire, în sensul major, a lecției artei noastre populare, lucru care i-ar putea fi util, gîndit puțin, și lui *Constantin Nicolin*, ce face din lemn materie primă pentru stilizări ca de ceramist.

Foarte aproape de spiritul artei populare, folosite în implicațiile majore ale stilului ei, sînt lucrările expuse de maestrul *Ion Irimescu*, recurgînd la o concentrare de mijloace expresive cu totul sugestivă, capabilă să declanșeze asociații de idei de tip literar, variate și puternice, doar prin forța subiectului plastic: simplele portrete capătă nu numai biografie, ci și o sociologie precisă. Acustica acestor lucrări înnoiește spațiul prin seninătatea demnă a liniilor lor de forță, tot așa cum « Luchian » al lui *Ion Vlad* împrăstie un noian de efluvii puternic dramatice într-o sală în care portretele, în genere, — cu puținele excepții notate mai jos — sînt plate sau de-a dreptul grotești. Nici transformarea în caricatură walt-disneyană a măștii lui Nottara, grotescă, animalieră în loc să fie umană, nici masca lui Bernard Shaw de Han, nu ne mulțumește. Într-un mare artist mai poate fi văzut și altceva decît stricta « asemănare », pusă pe decalc.

Nu sîntem de părere că i se face un mare serviciu artei noastre dacă se perpetuează procedeul migalei naturaliste în copierea, topografică am zice, a formelor de relief prezentate de geografia unui cap de om.

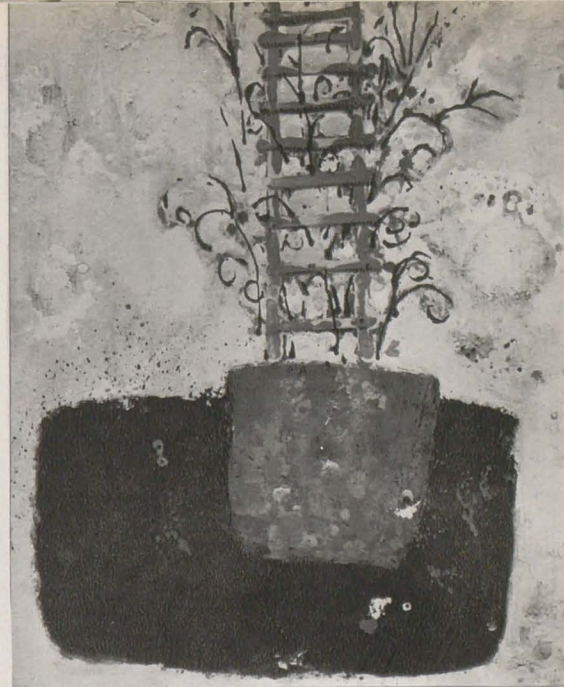
Dacă nu ne miră la sculptorii din generații mai vechi — ca O. Han, Richard Hette și Mihai Onofrei ori la Spiridon Georgescu — mărunțirea naturalistă a viziunii sculpturale, reduse la rolul de a copia inexpressiv fizionomii, ne poate supăra la sculptori cum sînt Nicolae Crișan, artist cu posibilități și care vorbește frumos despre artă, la Octav Iliescu, care are alt fel de a lucra în compoziții și uită să scruteze un interior uman, deși este clar că modelul l-ar fi putut incita la aceasta, la Carmen Răchițeanu, care este istoric de artă și monografist al lui Paciurea, deci are de unde ști ce e un adevărat portret. Procedee naturaliste se găsesc și la alți artiști, despre care știm mai puțin; la Justin Năstase, la Florica Hociung sau la Delfina Mirescu. Tot așa în portret supără și falsa stilizare, adică superficiala geometrizare a volumelor, pentru a ascunde, sub ostentația mineralului fără să dea impresia de bloc masiv, un naturalism de copist (Nicolae Pascu), ori șlefuirea caligrafică demodată a formelor, în fond gîndite la fel de fotografic (Marius Butunoiu).

În general, este de regretat faptul că majoritatea artiștilor fac portret doar ca să facă portret, și nu cu gîndul de a exprima prin el caracteristica omului de azi. Urmărirea «noului» în psihologia celui portretizat rămîne pe planul al doilea de cele mai multe ori.

Bune portrete semnează *Iulia Oniță* («Copil»), *Doina Lie* («Portretul de bărbat»), *Florica Ioan* («Dan»), *Ana Cordoneț* («Pictorul Nedel») — lucrare clasică, de o puternică forță de caracterizare, cu atît mai asemănătoare cu cît artista n-a mers pe efectele facile ale asemănării în sensul strict, — *Dumitru Pasima* («Mireasă din Oaș»), *Lucian Murnu* («Nina Cassian»), *Nestor Culluri* («Portret de bărbat»). Din două, portretul patinat auriu al *Violetei Dadarlat* merită a fi amintit. Două foarte interesante lucrări portretistice ne prezintă *Silviu Bujoreanu* («Brigadier») și *Rădulescu-Gir*

ION BIȚAN: Garoafe — ulei

CONSTANȚA CRIȘAN: Prisaca — ulei





ION MURARIU: Crescători de vite — ulei



MARIN GHERASIM: Pădurence — ulei

(«Fata din Bihor»), primul conceput mestrovician, pe planuri largi, în marmură albă, cu accentuarea arhitecturii interne a capului, dar și cu intensificarea volumelor, al doilea lucrat prin sudură, din tablă de aramă cu incrustații de sticlă colorată, de un puternic efect, deschizând în această privință un drum în sculptura noastră, chiar dacă nu e vorba de invenții proprii, ci de adaptarea unor procedee și stiluri. Nu lipsită de interes e stilizarea figurii lui Calistrat Hogaș, de Vasile Aciobăniței, care a redat caracterul de umanitate al modelului — văzut aproape ca un țăran, — mai curînd decît pe cel de umanist, care îi era totuși propriu. Cînd e vorba de a lua lecții din viziuni străine, adaptîndu-le la stilul personal sau incluzîndu-le în formula prin care tind să și-l atingă, artiștii își aleg de obicei maeștrii după afinități.

Doar exterior bourdelliană ni se pare Ecaterina Ioniță în «Arhitectă», unde forma, pusă sub farurile analizei, revelează repede amintirile academiste, camuflete sub alămuri retorice. Exterior dat e și Georg Kolbe în «Sportiva» lui Mihai Coșan, unde sînt identificabili poate și alții. Lucrarea are tot timpul aerul de a fi un citat.

Lipsa emoției directe în fața vieții caracterizează mare parte din sculpturile expoziției, care par mai toate pornite din dorința de a realiza asemănarea cu un maestru, mai curînd decît de a spune ceva pe cont propriu. Nu porțiunea de viață cunoscută decide adeseori subiectul lucrării, ci schema compozițională, ori limbajul, cărora li se caută utilizarea în repertoriul de teme posibile.

Dacă un sculptor slab altădată, realizează acum un progres în organizarea compozițională a operei, meritul este adeseori al culturii, al bibliografiei răsfoite, mai curînd decît al transformării de viziune pe care ar face-o cu puțință, și la care ar obliga, cunoașterea aprofundată a vieții reale. Unul din neajunsurile de căpetenie, al multor opere, este lipsa de unitate între idee și limbaj, între conținut și formă. Cînd Vladimir Predescu face, în «Oțelarul» său, uz de o organizare pe axe frînte și stelar dispuse, moda și bibliografia sînt cauza, mai cu seamă că stilizarea întregului, tipul de modelare a

suprafețelor, indică încă stadiul lui anterior. Coincide oare, în această statuie, sistemul de organizare a volumelor pe axe imobile, de o rigoare abstractă, cu sensul dinamic al conținutului? Cu raporturile, dorite dinamice, dintre volume? Coincide modelajul, voit centripet (deși încă insuficient stăpinit), cu ideea? Totuși lucrarea e, sub raport tehnic, un progres, dacă facem abstracție de conținutul ei și o considerăm doar un exercițiu.

Există câteva opere, din cele pomenite mai sus, care rămân imprimate pe retină mult după plecarea din expoziție. Dar sînt și opere de care nu-ți mai poți aminti vizual, care trăiesc doar ca un titlu într-o listă: « Maternitatea » lui Wagner, « Povestirile marinărești » ale lui Dorio Lazăr.

Dacă despre prima n-avem de spus decît că repetă o lecție, prost învățată, a unui profesor mediocru, a doua merită citată pentru ilustrarea concretă a discrepanței dintre subiectul literar al operei și subiectul ei plastic. Este evident că artistul a pornit aici de la o emoție directă în fața vieții, dar imaginea care a trebuit să o închidă nu s-a forjat cu destulă unitate, relațiile dintre personaje — marinarul bătrîn și cei doi copii — nu s-au tradus printr-o schemă compozițională care să-i poată integra. Nici tipul de modelaj nu e același : angular și centrifug la bătrînul, colțuros și prin atitudine, dar lins, centripet la copiii, așezați ca niște cărămizi la uscat, într-o poziție nefiresc rigidă în care nici un corp uman n-ar sta mai mult de cîteva secunde fără dureri, dar mi-te să mai și asculte odisei de lupi-de-mare. Un tragic *non-lieu* o izbește.

Dimpotrivă, în lucrarea « Dunărea, hidro-electrificarea », de Cristea Grossu, meșter nedezmîntit în realizarea unei siluete decorative și a unei stilizări conveniente pentru această siluetă, ceea ce trăiește este doar forma, titlul nesuștinîndu-se decît printr-un element de recuzită, accesoriu și acela, pretînd la confuzii (un stîlp de înaltă tensiune ori sondă, lipit de un șold al nudului feminin culcat, ca un element organic). Artistul a pornit de la alegoriile fluviilor de secolul XVIII francez, și a rămas la formula lor, neluînd seama că e altă problemă de conținut.



C. NIȚESCU: În parc

VIOREL MĂRGINEANU:
Livadă — ulei



Unele lucrări ni s-au părut cu adevărat semnificative pentru îmbinarea cerințelor de conținut și de expresie. «Compoziția» lui Viktor Roman se înscrie pe o linie decorativă în seria operelor derivate dintr-o formulă a lui Bourdelle, cărora un simbolism cu valențe lirice le conferă un plus de frumusețe. Elegiacă, figura adolescenței, surprinsă într-o clipă de relaxare și de contemplație — fragmentul de creangă din mîna stîngă pare să indice că această stare contemplativă se petrece în mijlocul naturii — ne spune prea puțin despre locul, timpul și circumstanțele care au văzut-o născîndu-se. Este un exemplu tipic de sculptură în care artistul caută să ofere, printr-un artificiu simplu, o imagine general umană, capabilă de a fi ridicată la nivelul de simbol al unei stări de spirit, al unei predispoziții psihice a cărei frecvență poate fi încercată de întreașa umanitate.

Viktor Roman s-a folosit, pentru a realiza în privitor dispoziția psihică respectivă, inclusă în procesul său de creație, de mijloacele simple ale plasticii trupului omenesc, văzut clasic. El pare să fi înțeles că, pentru a fi mai lesne integrabile în geometria sobră a arhitecturii moderne, cu linii precise și lapidare, statuile ce se adresează spațiilor urbanistice, aleilor din blocuri, peluzelor înflorite, grădinilor sau «parcurilor nutrite între coloane» cum spunea Horațiu, («nempe inter varias nutritur silvas columnas?»), au nevoie de calm clasic, de echilibru, de armonie.

În fond, geometria arhitecturii moderne reîntronează un soi de nou clasicism. Dintre artiștii tuturor timpurilor, cei de structură clasică au fost remarcabili prin respectul, recules și disciplinat, cu care au năzuit să slujească idealul unui *echilibru static*, într-o artă bizuită mai mult pe rigoarea rațională *q* desenului decît pe farmecul irațional al *culorii*. Necăuțînd dimensiunile, ci proporțiile, artistul clasic (în sens tipologic, nu istoric) realizează *armonia* la orice scară, *majestuosul* în miniatural și *monumentalul* în conveniența detaliilor față de întreg. Construcția clasicului e statică, închisă în limite, centripetă. El se servește de verticale, mai mult decît de oblice, iar dintre curbe nu le preferă pe cele prea mișcate, prea învîrtejite,

ci curbele caligramelor line ale amforei ori corpului omenesc, în repaos ori în mișcări pline de grație, demnitate și ținută. Cînd recurge la culoare, ea e fără reflexe: folosește tentele clare, tranșante. Decupează ori conturează distinct siluetele în sculptură și părțile componente ale figurilor se pot urmări în ansamblurile lor, ce le integrează la fel de distinct ca pe fiecare din figuri în ansamblul compoziției. Clasicul urmărește *structurile*, nu decorul lor, și nu confundă niciodată obiectul cu figura, cu mediul în care ele apar. Cu o economie de mijloace de-a dreptul avară, artistul de tip clasic fuge de retorică. Gestul ornamental superfluu, grandilocvența îi repugnă. *Litota* este forma stilistică cea mai obișnuită a scriitorilor clasici, și ea își are un echivalent în sobrietatea plastice clasice, de o severă și abreviativă utilizare a resurselor limbajului specific. Fugind de *imens* pentru că poate realiza prin jocul proporțiilor grandiosul la orice scară, clasicul se ferește de centrifugalitatea și de dinamismul barocilor și romanticilor tipici, care preferă în compoziție diagonalele, curbele descendente bruște ori pe cele ascendente avîntate, cînd nu recurg la rotația helicoidală ori spirală, după cum preferă efectele de materie, culoare, nuanțele, reflexele, accidentele și tranzițiile, față de puritatea formelor și tonurilor folosite de clasici. Diluînd siluetele în atmosferă, anvelopîndu-le în mediul lor, confundînd conturile cu liniile umbrei și petelor luminate, barocii și romanticii confundă planurile adîncimii spațiale, pe care o doresc și o caută totuși, privilegiînd decorul figurilor, nu structura lor. Pasionați și nerăbdători, turbulenți și plini de freamăt, romanticii (tipologic vorbind) folosesc retoric amplificări, supraîncărcări. Ei caută pitorescul aparențelor, nu esența, nu structura.

Închinătorii lui Proteu nu sînt urmașii lui Apollo, este cert. Tendințele confuziei între aspectele proteiformei naturi văzute și structura esențială a fapturilor ei, nu convin spiritului îndrăgostit de geometrie al modernilor. Cine reduce și elimină neesențialul din construcții, constrîngîndu-le la esențialul funcționalității lor organic concepută în epoca

modernă ca fiind slujită de o geometrie certă, — chiar dacă predomină azi preferința pentru liniile geometrice «aerodinamice» (în fond curbe provenite din secțiuni ale conului, adică parabolice și hiperbole) și nu doar pentru unghiurile drepte, — nu poate accepta superfluul, confuzia și retorica acumulării de false «podoabe», fără rost funcțional, în arta destinată să decoreze această arhitectură.

E adevărat că arta barocului este căpтуșită de o filozofie a integrării, mai net decît arta clasică ori cea a Renașterii. În locul individualismului epocii imediat precedente, barocul a cultivat un soi de integrare, am spune, politică, un mesaj de unificare cu mediul social, de împăcare cu structura unei colectivități date. Dar în ce fel de politică a încercat filozofia implicită a barocului să integreze individul? Într-una retrogradă, revenită la miturile sacre medievale prin contrareformă. Iar romantismul nu trăia el din «sentimentul trecutului» și din «răul secolului», căruia nu-i afla leac decît arareori într-un viitor, mai curînd utopic, întoarcerea spre trecutul feudal părăindu-i-se soluția salutară?

E drept că există un romantism în arta revoluționară din totdeauna, după cum în sînul romantismului, luat ca mișcare cu existență istorică, ca un curent de idei și de sensibilitate apărut în sec. XIX în cultura Europei, revoluțiile și-au găsit, se știe, nu numai slujitorii activi, ci și sprijinul propagandistic real foarte adesea. Dar nu trebuie uitat că rădăcinile filozofice ale acestui romantism cu valențe revoluționare sînt *iluministe*, deci pur raționaliste, și omoloage în artă cu ale neoclasicismului caracteristic pragului dintre secolele XVIII și XIX.

Există, în epoca noastră, un romantism revoluționar, care se afirmă ca o componentă a realismului socialist. El este departe însă de a prefera în vreun fel estetica aparențelor iluzorii celeilalte estetici, a esențelor, a structurilor. Simplitatea în expresie e mai expresivă decît zgomotoasa supraîncărcare, decît amplificările superficiale de mijloace:

(urmare în pag. 104)

UN CONTACT MAI PROFUND CU REALITATEA

IULIAN SÎRBU

Galațiul zilelor noastre este pentru artist orașul pădurilor de macarale, ale căror brațe se mișcă deasupra schelelor construcțiilor de tot felul, Galațiul de azi este orașul industriei, al cărții și culturii.

Lucrările prezentate de colectivul cenaclului Brăila — Galați, în expoziția regională — 1963, dovedesc pe de o parte legătura artiștilor cu viața, atenția lor fiind orientată și concentrată asupra unor probleme de importanță majoră, iar pe de altă parte încercarea de a se exprima la un nivel artistic mai evoluat.

Față de manifestările precedente, această expoziție vădește mai multă maturitate, creația unor artiști ridicându-se pe o treaptă nouă.

Predominantă în expoziție este grafica. Apar lucrări care au figurat nu numai în expozițiile regionale, ci și în expozițiile republicane și chiar în cele organizate peste hotare — cum sînt lucrările Emiliei Dumitrescu.

Realizate în tehnici variate, dovadă a unei serioase și temeinice stăpîniri a meșteșugului, lucrările lui Gheorghe Naum aduc și de astă dată atmosfera luminoasă a peisajului brăilean, temă prin care artistul s-a făcut de altfel cunoscut în expozițiile bucureștene

de după 1953, și ne vorbesc în mod direct despre îndeletnicirile țăranilor din Comorovca, cu chipurile lor viguros reprezentate, așa cum se poate constata din lucrarea « Peisaj din Comorovca ». Cu putere și vervă ne prezintă și aspecte de pe Șantierul naval din Galați.

Prin cele opt lucrări, Emilia Dumitrescu confirmă calitățile sale atât în ceea ce privește registrul tematic cît și realizarea lui plastică.

Eroii lucrărilor sale actuale sînt betoniștii care lucrează la ridicarea impunătoarelor blocuri din cartierul Țiglina, sudorii, pescarii brăileni, oamenii satelor noastre collectivizate și țăranșii din Oaș, cu vestitele lor costume populare. Copilăria cu bucuria ei intră și ea în registrul tematic al artistei.

Pe o treaptă nouă se ridică și unele lucrări ale altor artiști. « În port » și « Aspect de pe șantier » de Mihai Dăscălescu și « S-a întors brigada » și « Bărți pe Filipoiu » de Mihai Gavrilov, « Cargouri pe șantier », « Blocuri turn » de Nicolae Spirescu, vădesc însușiri remarcabile de observație realistă, de lirism sincer și cald. Ele izbutesc să ne transmită direct, mai puternic și cu mai multă prospețime, aspecte ale vieții noastre de azi.



EMILIA DUMITRESCU : Sudorii — xilografură



DUMITRU CIONCA : În deltă — linografură

N. SPIRESCU: Însilozarea porumbului
— linogravură

C. DIMOFTE: Cap de tătăroaică —
ghips patinat



Dintre tinerii artiști care se afirmă în această expoziție, menționăm pe graficiană Ana Maria Andronescu. Lucrările sale « Dimineață în port », « Țiglina-șantier » și « Țiglina » mărturisesc o înțelegere reală a echilibrului compozițional și degajă o autentică atmosferă locală.

Lucrările de sculptură ale artiștilor Vasile Vedeș, Constantin Dimofte și Marcel Grosu, după părerea noastră, ar putea fi definite drept conștiințioase; ele nu sînt însă adîncite și emoționante, datorită faptului că autorii lor nu au pus mai mult sentiment și dorință de a crea mai expresiv. Acest lucru credem că se datorește faptului că artiștii au lucrat expeditiv, bazîndu-se prea mult pe cunoștințele dobîndite, și nu și-au dublat forțele pentru a se autodepăși în vederea relevării conținutului și adîncirii expresiei.

Privită în ansamblu, tematica expoziției mărturisim că este cam săracă. Ne așteptam, avînd în vedere posibilitățile de care dispun artiștii, la o tematică mai variată, la o mai vie oglindire a faptelor de viață, la o pătrundere mai profundă în caracterul oamenilor. Ne așteptam, de asemenea, la mai multă inventivitate în tratare și — de ce n-am spune-o? — la mai multă strălucire și la acel aer definitor, necesar operelor de artă.

Acest fapt se datorește, după părerea noastră, unei documentări restrînse, sau care a fost mai la îndemîna artiștilor. Oare realizările din regiunea Galați se reduc la construcțiile din cartierul Țiglina, Șantierul Naval Galați și peisajele ce nu depășesc raza orașului Galați?

Credem că artiștii din cenaclul Brăila-Galați nu trebuie să piardă din vedere că o veritabilă creație artistică nu poate fi concepută în afara unei strînse legături a artistului cu viața înconjurătoare, în afara unei cunoașteri profunde a realității în toată complexitatea și ineditul ei și a sesizării a ceea ce este semnificativ și veridic în oameni, în fapte, în peisaj. Pentru artistul realist socialist, legătura cu viața înseamnă mai presus de toate contactul cu oamenii, cu contemporanii săi, căci acest contact constituie garanția unei creații rodnice, autentice, veritabil artistice.

În salutul Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român adresat artiștilor plastici cu prilejul Conferinței pe țară a Uniunii artiștilor plastici, se arată în mod clar: « Construcția societății socialiste oferă artiștilor plastici, ca și tuturor creatorilor de artă, un izvor inepuizabil de inspirație, un univers nemărginit de teme și subiecte de mare forță emoțională. A înfățișa în piatră, în bronz, în lemn sau pe pânză imaginea luminoasă a lumii de azi, chipul omului nou, cu o bogată viață sufletească, optimismul și entuziasmul său, eroismul celor care au luptat și s-au jertfit pentru făurirea vieții noi, mai bune, — aceasta este misiunea nobilă a artistului nostru socialist ».

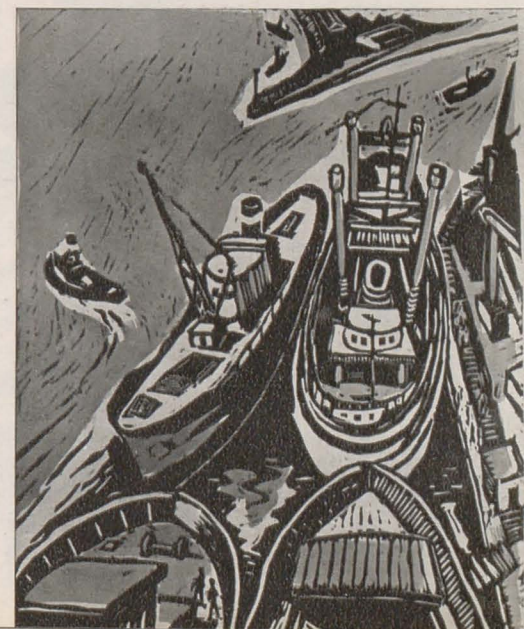
Credem că pentru realizarea acestor prețioase indicații se cere pe lângă o muncă perseverentă, o bogată și serioasă documentare. Lipsa acestora se răsfrânge vizibil în creația artiștilor și acest lucru reiese și din expoziția regională — Galați. În expoziție este slab redată figura omului, creatorul tuturor valorilor materiale și culturale. În tableta intitulată « Portret », Tudor Arghezi spunea: « Orcît s-ar abate către descriptiv și banal, din toate aspectele vieții, pensula gîndită alege tot pe om. . . Omul cu figura lui este o sinteză ». Portretele prezentate de M. Dăscălescu, « Zootehnista gospodăriei », « Colectivista » de Vasile Vedeș și altele nu depășesc simpla înregistrare a prezenței fizice.

Neconținuta confruntare cu realitatea va ajuta artiștilor din regiunea Galați să evite monotonia pe care o vădesc unele lucrări, și să redea cu plenitudine viața noastră socialistă.



VASILE VEDEȘ: Colectivistă
— lemn

N. SPIRESCU: Cargouri noi
pe șantier — linogravură



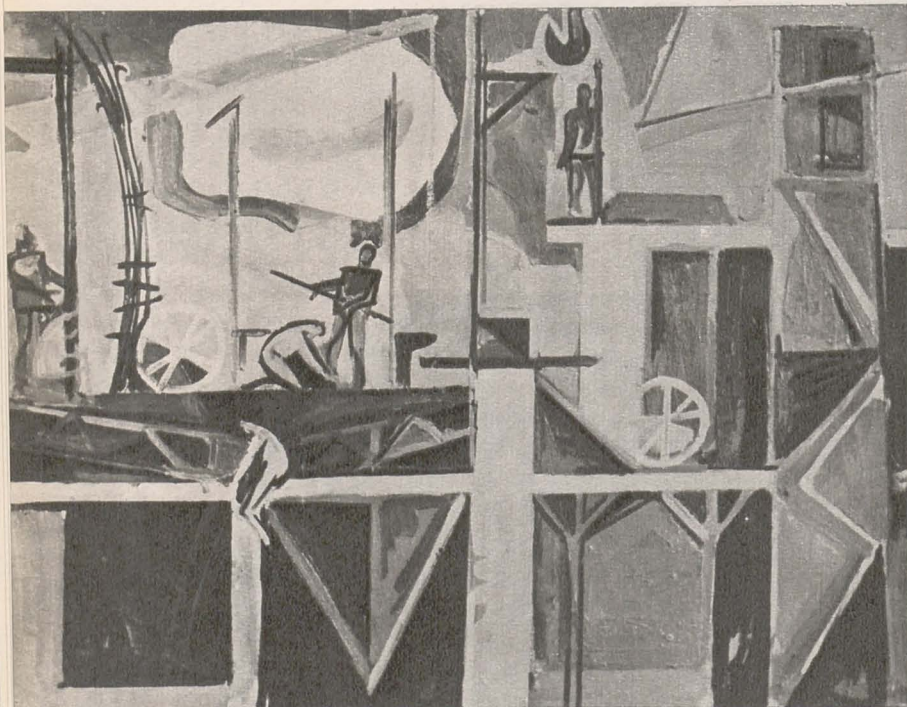
VALORIFICAREA DEPLINĂ A RESURSELOR CREATOARE

JACK BRUTARU

Mișcarea plastică din Timișoara a cunoscut în ultimii ani o evidentă înviorare, fapt la care a contribuit fără îndoială prezența activă a unor artiști tineri, pictori, sculptori, graficieni, stabiliți acolo. Manifestări de amploare, expozițiile regionale au marcat o creștere valorică continuă. Artiștii au realizat lucrări remarcabile în compoziție, portret, peisaj, în compoziții și portrete sculpturale, în cicluri grafice pe diferite teme. O înclinație deosebită spre compoziția tematică de mare amploare au demonstrat-o încă din primii ani după absolvirea institutului pictori ca Adalbert Luca, Vasile Pinteș, Diodor Dure sau Romulus Nuțiu. Tineretul ulterior venit în filiala Timișoara s-a încadrat cu succes în acest ritm creator. Astfel, Gabriel Popa s-a făcut remarcă printr-o pictură viguroasă și sensibilă, Ștefan Bertalan s-a orientat spre formulări mai personale. O serie de artiști formați în secțiile de grafică ale Institutelor de artă plastică din București și Cluj s-au dedicat în întregime gravurii. Lucrările Lidiei Ciolac, ale Eugeniei Dumitrașcu Luca, ale Carolei Fritz, ale Xeniei Vreme au figurat cu regularitate atât în regionalele din Timișoara cât și în expozițiile anuale de grafică din București.

Manifestările de artă plastică din Timișoara adună laolaltă și creația membrilor cenaclurilor U.A.P. din Arad și Pietroșeni. Și în aceste colective predomină tineretul format în ultimul deceniu. Astfel, pînzele lui Frențiu Sever din Arad se remarcă printr-o vibrantă picturalitate. Ion Tolan este autorul grupului statuar care ornează frontonul Teatrului de Stat din Arad. Alături de aceștia trebuie să amintim artiști ca Nicolae Bicalvi, Ștefan Guleș, Valeriu Brudășcu și alții.

Artiștii din cenaclul Pietroșeni, răspîndiți în mai multe localități pe valea Jiului, s-au făcut cunoscuți încă cu câțiva ani în urmă prin



FLONDOR STRĂINU: Construcție — ulei

IOSIF MATYAS: Chimistă la Combinatul siderurgic Hunedoara — linogravură



inimoasa lor inițiativă. Un grup de absolvenți ai Institutului de artă plastică din Cluj, după terminarea studiilor, s-au stabilit în acele locuri atrăgând an de an noi entuziaști dintre colegii lor mai tineri și alcătuind astfel un cenaclu activ în această regiune unde în trecut luminile culturii nu pătrunseseră aproape deloc. Nu după multă vreme s-a realizat acolo un climat propice dezvoltării unei intense vieți artistice. Numeroasele expoziții, unele devenite tradiționale prin periodicitatea lor, deschise la Pietroșeni, Lupeni, Petrila, sau în alte localități, în incinta întreprinderilor și exploatărilor miniere, au reușit să formeze un public obișnuit cu manifestări de acest gen. S-a promovat de asemenea o valoroasă mișcare de amatori prin școlile populare de artă și prin cercurile

IULIU PODLIPNY: Autoportret — cărbune



înființate pe lângă cluburile întreprinderilor. Numele lui Fodor Kalman, Iosif Matyas, Elena Bian, Iosif Tellman și alții s-au făcut cunoscute atât în regiune cât și la București unde în expozițiile de stat reprezintă cu cinste tînăra mișcare plastică de pe valea Jiului.

Deci, ani de-a rîndul creația plastică a artiștilor din filiala Timișoara a evoluat pe o linie ascendentă, făcînd să se întrevadă cu ocazia expozițiilor noi și noi posibilități și promisiuni în creația fiecărui artist în parte.

Dar iată că, deși regionala de la Timișoara din acest an poate fi considerată ca o manifestare pozitivă care relevă o serie de calități, prețioase în creația artiștilor, vizitatorul expoziției are destul de des impresia că se află în fața unor intenții nerealizate, datorită în mare măsură finisajului grăbit și artificial al imaginii nesusținută din punct de vedere plastic, sau pur și simplu grabei în elaborarea unor lucrări care ar necesita o muncă asiduă de atelier.

Vizitatorul are satisfacția unor reale emoții estetice prilejuite de lucrări semnate de Iuliu Podlipny, Francisc Ferch, Vasile Pinte, Dure Diodor, Victor Gaga, Fodor Kalman, Sever Frențiu, Gabriel Popa, Iosif Matyas și alții.

Un fapt îmbucurător este și nivelul superior al participării unor tineri artiști. Romulus Nuțiu în compoziția « Zidarul » marchează o preocupare susținută în rezolvarea picturală a atmosferei, fapt relevat și de peisajele « Reșița » și « Tomis » sau de « Natura statică ». O prezență care ar părea că prevestește un talent puternic și original este aceea a pictorului Ciprian Rodovan (« Fabrica nouă », « Natură statică » precum și cîteva desene în tuș). Artistul îmbină calități prețioase de desen și compoziție cu un simț al culorii realizînd o viziune vie și atrăgătoare. Între cei care cunosc un progres în dezvoltarea lor se înscrie și Constantin Flondor, prezent în expoziție cu două imagini distincte prin prospețime și expresivitate, « Construcție » și « Fabrica de ciment ».

Francisc Ferch în afara unei compoziții istorice, « Gh. Doja », destinată unui muzeu istoric, și a lucrării sale intitulată « Cireada »



SEVER FRENȚIU: Portret de oșeancă — ulei

VASILE PINTEA: Case vechi din Varșovia — tuș





FRANCISC FERCH: Natură statică —
tempera

XENIA ERACLIDE VREME: Bărci pescă-
rești — xilogravură

VICTOR GAGA: Miner — piatră



realizată în factura sa obișnuită, cu o cromatică caldă, expune și o natură moartă care prin calitățile picturale depășește alte lucrări, anterior realizate. Tușa mai viguroasă ca de obicei, desenul expresiv și laconic se îmbină cu o gamă coloristică simplă și fermă. Desenele lui Iuliu Podlipny, în special « Autoportret », păstrează nota sobră și de seriozitate în studiu. Sculptorul Andrei Orgonaș prezintă un progres în evoluția creației sale, prin lucrarea expusă — « Gh. Doja ».

Expoziția a mai cuprins și alte lucrări interesante. Însă nivelul general al acestei manifestări, orientarea artiștilor care se desprinde și mai ales în raport cu interregionalele din anii precedenți fac ca expoziția să nu satisfacă. În Timișoara, Arad și Pietroșeni, sînt forțe creatoare care pot da mult mai mult. Expoziția reprezintă un moment de stagnare. S-au părăsit unele cîștiguri din trecutul apropiat. Străbate în lucrările artiștilor o undă de blazare, o lipsă de elan, subliniată și prin existența unor lucrări cu orizont tematic restrîns. Se întîlnesc destul de frecvent notații, încercări, fără mari avînturi. Tematica apare săracă, numeroși artiști sînt lipsiți de ceea ce am putea numi inspirație. S-au expus imagini, atît în pictură, dar mai ales în grafică, seci și reci, lipsite de viață. S-ar putea crede că este vorba de o simplă mimare a realității, un superficial descriptivism. Unele așa-zise « căutări » urmăresc drumuri neproductive, uneori în căutarea unei obligatorii originalități; alteori se imită și se reiau forme vechi, « moderne » cu decenii în urmă.

Adalbert Luca, pictor cu mari posibilități dovedite în domeniul compoziției tematice, de data aceasta ratează o intenție interesantă în « Electrificare ». Concepția artistului se reconstituie greu în imaginea care apare confuză. Cauza principală cred că este graba, în definitivarea unei lucrări pretențioase. Sever Frențiu se menține la nivelul unor mici lucrări plăcute coloristic. Participarea sa dă senzația unui artist care se frînează, nu se avîntă spre opere capitale, pe măsura posibilităților. Sculptorul Ion Tolan cioplește

O SPORITĂ EXIGENȚĂ ARTISTICĂ

SPIRU CHINTILĂ

Expoziția de pictură, grafică și sculptură a cenaclurilor Ploiești și Craiova, organizată în luna decembrie 1963 de Uniunea artiștilor plastici și Comitetul regional de cultură și artă — Ploiești, grupează un număr mai restrâns de artiști, și bineînțeles de exponate, decât în anii precedenți. Juriul expoziției a apreciat că analiza cu sporită exigență a materialului trimis pentru organizarea acestei manifestări va fi mult mai folositoare artiștilor din respectivele cenacluri, că îi va determina să privească cu mai multă seriozitate și răspundere socială sarcina ce le revine în cadrul revoluției culturale care se desfășoară în țara noastră.

Contemporaneitatea noastră socialistă invită la meditație, prin diversitatea și multitudinea problemelor pe care le ridică în fața fiecăruia, cu atât mai mult în fața artistului, sensibil la fenomenele noului, stimulându-l să-și angajeze creația în vederea realizării unor opere semnificative, capabile să reflecte idealurile și poezia prezentului.

Cu toate acestea, nu totdeauna, în contactul cu viața de fiecare zi, variată, dinamică și plină de patos, am știut să alegem ceea ce era semnificativ să fie consemnat și selectat; nu totdeauna, lucrările noastre au atins acea forță generalizatoare capabilă să vehiculeze o idee, un sentiment și, în ultimă instanță, să emoționeze. Dar nu numai în aceasta stă de multe ori explicația eșecurilor noastre, ci și în faptul că nu ne-am străduit cu consecvență să ne perfecționăm mijloacele de exprimare, limbajul plastic propriu-zis, singurul capabil să comunice bogăția de sentimente și lumea lăuntrică a artistului.

Consider că nu este lipsit de interes să amintim că nu atât din examinarea lucrărilor ce figurează în cadrul expoziției, cât din

volumul lucrărilor triate a reieșit o serie de lipsuri, sau, și mai grav, a apărut o serie de așa-zise « ciștiguri » pe linia limbajului, a formei; aceste constatări impun o serioasă analiză a cenaclurilor, în vederea discutării și elucidării lor.

Unele lucrări care se anunțau interesante, cuprinzătoare din punct de vedere tematic — dat fiind că în ultimul timp cenaclurile au dus o susținută muncă de orientare ideologică, de cunoaștere a realităților, prin organizarea a numeroase documentări, urmate de expoziții locale, realizându-se astfel și o confruntare a artiștilor cu publicul — nu au putut satisface, fie din cauza unei insuficiente aprofundări și înțelegeri a temei, fie, în cele mai multe cazuri, din lipsa deplinei lor realizări artistice.

Schițele — (portrete, peisaje sau propuneri de compoziție) — dintre care unele conturate cu talent în perioada documentării, nu au fost îndeajuns adâncite și prelucrate, când s-a trecut la realizarea lor în vederea expoziției.

Am vrea ca această exigență să nu fie greșit înțeleasă, ea trebuie să fie un imbold mobilizator pentru ridicarea măiestriei artistice, pentru făurirea unor mijloace de exprimare convingătoare, fără de care mesajul de idei al operelor noastre rămîne intransmisibil.

E neobișnuit, poate, ca într-o cronică plastică să se facă referiri și la materialul ce n-a fost selecționat de juriul expoziției pentru a figura pe simeze, totuși, în cazul de față, lucrul pare necesar, analiza fenomenului fiind reclamată de însuși contextul sarcinilor generale ce revin creatorilor, cum și de necesitatea unui salt calitativ.

Cu atât mai mult, fenomenul trebuie să stea în atenția Uniunii artiștilor plastici și,



GHEORGHE COMAN: Tânăr muncitor

pe plan local, în atenția Comitetelor regionale de cultură și artă, cu cât în fața noastră ca obiectiv principal și ca sarcină permanentă se impun din ce în ce mai cu acuitate rolul operei de artă și calitățile pe care trebuie să le întrunească pentru ca să participe efectiv la opera de educare a conștiințelor.

Nu se mai pot face aprecieri de valoare în funcție de cadrul organizatoric, creîndu-se diferențieri arbitrare și nejustificate, luîndu-se în considerare faptul că o expoziție se deschide în Capitală sau la Galați, la Cluj sau Ploiești etc.; pentru etapa actuală și obiectivele de perspectivă se impune cu necesitate un mod unitar de apreciere și valorificare a operei de artă. În acest sens, analizarea, fie chiar succintă, a unor lucrări care nu au putut, în ultimă instanță, să figureze pe panourile expoziției organizate, pare și oportună, și sugestivă, în vederea tragerii unor concluzii, — premise, în același timp, pentru obiectivele viitoarei etape de muncă.

Unele calități compoziționale și cromatice ce caracterizau lucrările pictorului Nicolae Marinache, expuse în 1962 în cadrul regionalei Ploiești — Craiova, nu mai apar cu aceeași pregnanță plastică și putere de convingere în pînza « Lupta de la Rovine ». De asemenea, Paraschiva Mitrică e sub nivelul lucrărilor din actuala expoziție, în compoziția « Plecarea în haiducie a lui Iancu Jianu și ceterilor săi », supradimensionată în raport cu înțelegerea tematică a momentului istoric, nerezolvată compozițional, reducînd totul la un ilustrativism care nu izbutește să vehiculeze semnificații și să emoționeze. Cît privește creația lui Vasile Ganea, e de dorit să nu se lase împins spre caricaturizare și deformare gratuită, care, asociate și cu o cromatică sumbră, duc la derută și eșec artistic. În « La răsadniță » de Constantin Postelnicu și în « Rodul toamnei » de Nicolae Polidor, se observă gratuitatea unor instantanee lipsite de gîndire plastică și o flagrantă lipsă de idei directe care să organizeze și să justifice compoziția. Anumite calități de culoare, prezente în « Concediul de odihnă pe litoral » de Ilie Marineanu sau în « Pentru extinderea suprafețelor viticole » de Nicolae Vasilescu, sînt umbrite de deficiențe compoziționale



1

1. OCTAVIAN ILICA : Avînt socialist



2

2. EUSTAȚIU GREGORIAN : Întoarcere de la cîmp — linogravură

3



3. OVIDIU PAȘTINA : Natură statică — ulei

și de desen, împins nejustificat spre grotesc în lucrarea celui de-al doilea. Toma Nicolae, în efortul de înnoire a mijloacelor de exprimare, nu izbutește totuși să realizeze o imagine unitară a formei, pe când Ecaterina Zipser nu depășește cadrul unei eboșe în « Rodul toamnei ». Reprezentarea poetică și expresivă a omului și a procesului de muncă din zilele noastre trebuie să depășească stadiul unui idilism dulceag, cu nuanțe fals bucolice, ostentativ în lucrările « Țăpinari » de Gheorghe Vlăescu sau în « Crescătoare de vaci » de Sergiu Rugină. Ceea ce apare, însă, grav, este faptul că artiștii tineri, ca

NICOLAE BĂLAJ: Colectiviști altoind
viță de vie — ulei

4



Ecaterina Zipser, Sergiu Rugină și chiar Ovidiu Paștina, cu o pregătire temeinică, cu calități deosebite, lucrează mult prea puțin în intervalul dintre două expoziții regionale, prezentând lucrări sub nivelul posibilităților lor artistice, ce denotă serioase insuficiențe sub raportul gândirii plastice, mărturisind, în același timp, o lipsă de rigoare în disciplina și continuitatea muncii de atelier.

O sporită exigență și un efort mai susținut în procesul de elaborare și de desăvârșire artistică a lucrărilor menționate, ar fi făcut posibilă prezența anumitor lucrări pe simezele expoziției de anul acesta. Cu toate lipsurile semnalate, se remarcă totuși unele realizări în ceea ce privește cunoașterea realităților sociale, și a preocupărilor pe linia ridicării măiestriei artistice. Astfel, Nicolae Balaș dovedește, atât în compoziția « Colectiviști altoind viță de vie », ca și în lucrările anterioare din cadrul expozițiilor regionale sau a celor organizate pe plan republican, un talent viguros, sensibil la noul din realitatea noastră socialistă. Ion Hoeflich posedă certe calități de desenator și colorist, mai evidente în portretul compozitorului Ion Danielescu, decât în compoziția « Recoltarea sfeclei de zahăr », care ar fi câștigat printr-un firesc mai pronunțat în compunerea personajelor. Compozițiile « Grădinari » și « Plantarea pomilor pe terase » semnate de pictorița Paraschiva Mitrică se înscriu printre lucrările meritorii, cu o tematică actuală, pictate cu o anume sensibilitate și atmosferă.

Peisajul și natura statică sînt larg reprezentate, dar nu totdeauna semnificativ. Merită să fie menționate « Peisaj din Craiova » semnat de Nicolae Marinache, peisajul pictat suculent, într-o gamă luminoasă, de Nicolae Vasilescu, « Mangalia de ieri și de azi » de Ecaterina Fulga, precum și natura statică, realizată cu mijloace foarte concise, de Ovidiu Paștina.

În expoziția actuală, grafica se situează la un nivel superior față de expozițiile trecute. Artiștii care s-au dedicat acestui gen au prezentat lucrări de calitate. Eustațiu Gregorian ne apare viguros în linoleumul « Întoarcerea de la cîmp » și sensibil în peisajul în tempera. Gheorghe Vlăescu se remarcă prin

două gravuri, « Peisaj craiovean » și « Recoltarea porumbului », iar Vintilă Făcălanu găsește soluții inventive în realizarea celor trei ilustrații pentru teatru clasic.

Sculptura a adus prezența bine conturată a artiștilor Gheorghe Coman, Paul Zipser, Gheorghe Damian, Peter Iacobi, Octavian Ilica și Florica Anastasescu. În « Tînăr muncitor », Gh. Coman realizează o lucrare unitară în concepție, compoziție și tratare, stilizarea și echilibrul între gol și plin susținînd înscrierea ei fericită în spațiu. În ansamblu, lucrarea degajă cu pregnanță ideea de seninătate, un sentiment de mîndrie și demnitate, proprii muncitorilor de tip nou. Gh. Damian expune două portrete, reușind în cel al sonderului Ion Vasile să închege cu sobrietate și concizie o individualitate remarcabilă, sub raportul tipologic și al expresiei artistice. « Dansul » lui Peter Iacobi ne amintește de realizarea lui din recenta Expoziție a tineretului, distingîndu-se printr-un ritm al formelor și pasiunea artistului pentru materialul definitiv — lemn —, căruia reușește să-i confere o anume noblețe. Paul Zipser imprimă « Viticultoarei » sale un sentiment de lirism, obținînd totodată un calibru statuar de calitate. Grupul statuar « Avînt socialist », prezentat de Octavian Ilica, văzut major, cu intenția obținerii monumentalului, susține ideea enunțată, cu unele licențe în ce privește păstrarea notei de decorativism, în întreg ansamblul lucrării. Florica Vasilescu conturează în « Portretul de tînăr învățător » o figură tipică pentru profilul moral al noului intelectual.

Ținînd seama de unele certe realizări din cadrul expoziției, trebuie să apreciem justa orientare tematică și efortul de desăvârșire a măiestriei artistice, care ne îndreptățește să sperăm noi valoroase realizări ale artiștilor din aceste cenacluri. Perspectiva sarcinilor permanente pe care le ridică prezența tot mai vie a artei plastice în contextul vieții și societății socialiste impune o exigență artistică care să asigure lucrări valoroase în cinstea sărbătorii celei de-a 20-a aniversări a eliberării patriei noastre, obiectiv de cinstă pentru toți creatorii de valori spirituale din patria noastră.

RAȚIONALITATEA IMAGINII ARTISTICE

OCTAVIAN BARBOSA

Poate că în nici o ramură a artei, legătura directă și *aparent* exclusivă cu treapta senzorială a cunoașterii nu este mai evidentă decât în artele plastice. De aceea, capacitatea lor reflectorie și generalizatoare a fost în primul rînd și de cele mai multe ori contestată.

Faptul acesta însă, nu înseamnă decît, că artele plastice reflectă viața « în formele vieții însăși » și nicidecum că ar opera exclusiv pe treapta senzorială a cunoașterii. Este adevărat însă că, din această cauză implicațiile raționale ale imaginii artistice sînt mai greu de sesizat. Dar tot din această cauză, poate că în nici o artă, imaginea artistică nu invederează cu mai multă pregnanță că « particularul este modul de existență al generalului ». Așa fiind, este clar că imaginea artistică realistă poate fi considerată și în cadrul artelor plastice, drept o modalitate estetică a adevărului.

Arte ale simultaneității, sculptura, pictura și grafica, nu beneficiază de avantajele analitice ale desfășurării literare, de aceea înțelegerea lor este determinată într-o măsură mai mare și de alți factori, cum ar fi cunoașterea contextului social-istoric pe care îl presupun. Dar, ele beneficiază în schimb de concizia lapidară a expresivității plastice imediate. Imaginea artistică unică a artelor plastice concentrează, într-o sinteză expresivă, o întregă literatură. « Eroul » artelor plastice nu are posibilitatea să se « explice » sau să se descrie asemenea eroului literar. El se impune dintr-o dată într-o imagine tipică atenției noastre, sau nu se impune deloc. Aici fiecare detaliu linear sau coloristic constituie o figură de stil încărcată de semnificații ideologico-emoționale, pe care literatura are latitudinea de a le risipi pe mai multe pagini sau de a le aglomera în cîteva

fraze. Țipătul disperat al revoltei amenință să spargă tabloul lui Octav Băncilă, « 1907 », după cum disperarea resemnată în fața unui destin inexorabil din « *Odiha pe cîmp* » a lui Corneliu Baba, ne răscolește conștiința ca un sfîrșit de tragedie antică. Și într-un caz și în celălalt *vedem și auzim* mulțimea exasperată a țăranilor răsculați surprinsă în ipostaze diferite dar nu mai puțin semnificative. De asemenea lumina aurorală ce se degajă discret din fundalul tabloului « În cazangerie » de H. Catargi învăluie și dezvăluie planurile complexe ale imaginii ca într-o desfășurare muzicală de mare geneză.

Cînd vorbim de simfonia culorilor sau de « muzica tabloului » ca Delacroix nu formulăm o simplă metaforă ci avem în vedere de bună seamă, răsunetul melodic al viziunii plastice. Reflectate în conștiință, florile lui Luchian aduc, odată cu vraja diafană a unor îndepărtate grădini, cîntarea melancolică a neîmplinirilor. Teribila resemnare acuzatoare a « *Zugravului* » ne învăluie auzul în acordurile triste ale unor simfonii neterminate. « Noi, pictorii privim cu ochii dar lucrăm cu sufletul » — a spus odată Luchian. Parafrazîndu-l am putea repeta că și noi, cei care ne bucurăm de frumusețea operelor lor, le privim de asemenea cu ochii dar le înțelegem și vibrăm în prezența lor din toată inima. Solicitarea plurală a simțurilor pe care o realizează indirect literatura sau direct, cinematograful, este suplinită de intensitatea compensatoare cu care artele plastice se adresează unuia singur: văzul. Din această cauză intensitatea și calitatea senzației vizuale trebuie să fie de așa natură încît prin intermediul ei și celelalte simțuri să « vibreze » de asemenea. Altfel nu se formează în conștiința privitorului complexul concret senzorial al imaginii iar emoția

artistică nu-și poate dobîndi profunzimea cuvenită. « Ochiului un obiect îi apare altfel decît urechii și obiectul ochiului este altul decît al urechii » — spunea Marx. De aceea, numai în aparență artele plastice se adresează unui singur organ de simț. Prin intermediul văzului, mai bine zis al ochiului estetic, artele plastice se adresează conștiinței estetice în ansamblul ei. Purismul plastic absolut se anulează de la sine, pulverizînd imaginea de orice substanță în vana tentativă de autonomizare a viziunii. Dovadă, toate aberațiile formalismului abstracționist, care în mod destul de paradoxal se menține pe treapta senzorială a cunoașterii, denunțîndu-și implicit incapacitatea de reflectare a esenței realității. Este interesantă în acest sens, dezamăgirea pe care o manifestă în fața unor asemenea pînze, chiar un estetician care încearcă să-și explice și să justifice arta abstractă. M. Dufrenne mărturisește cu amărăciune că în fața « brutalității » plastice a pînzelor lui Soulage sau a « stropiturilor » lui Pollok îi este cu neputință să se sustragă unui sentiment penibil de arbitrar și insatisfacție pe care ți-l dă conștiința neîmplinirilor: « Dimpotrivă, mă simt de obicei mult mai în largul meu în fața unei opere figurative unde acordul pe care se cuvine să-l resimt nu se desfășoară numai în interiorul sensibilului, dar și între sensibil și obiect, între formă și conținut... » (De l'expressivité de l'art abstrait. *Revue d'esthétique* 1961. Fasc. II. p. 211).

Nu mai imaginea artistică realistă, ca modalitate estetică a adevărului, este în măsură să satisfacă exigențele gnoseologice și implicit estetice ale artei. Pentru că numai în cadrul ei se realizează acordul dintre subiect și obiect, dintre reflectare și obiectul reflectării sau pe plan filozofic dintre conștiință și existență. Absolutizînd subiectivul, formalismul rupe în fapt raportul dintre conștiință și realitatea exterioară, după cum absolutizînd obiectivul, naturalismul face de prisos un asemenea raport. De esență idealistă, — formalismul, și materialist-vulgară — naturalismul, sînt deopotrivă antirealiste pentru că nici unul, nici altul nu pot da o imagine realistă generalizată deoarece naturalismul

diluează imaginea artistică iar formalismul o anulează.

Fără să uităm de specificul concret senzorial al imaginii artistice, comun tuturor artelor, putem totuși deosebi caracterul oarecum « abstract » al literaturii sau muzicii față de caracterul prin excelență concret senzorial, (palpabil de senzorial) al artelor plastice. Așa se și explică, printre altele, apariția și rostul ilustrației de carte, de pildă, sau chiar necesitatea formulării titlurilor, indicând într-o concentrare maximă subiectul tablourilor. Altfel acestea ar trebui să vorbească de la sine. Ilustrația de carte plasticează « abstracțiunile » conceptuale ale cuvintelor, după cum acestea, la rândul lor, sugerează semnificația implicită a liniilor și culorilor. *Divina Comedie* a lui Dante devine simțitor mai accesibilă nu numai prin intermediul adnotărilor subpaginale ale erudiților ci mai ales prin « explicarea » plastică a lui Gustave Doré. Mai aproape de noi, ilustrațiile lui Perahim la Eminescu aduc un sprijin competent afirmațiunilor de mai sus privitoare la conlucrarea și îngemănarea creatoare a artelor.

Punctul de vedere hegelian, după care artele plastice datorită *materialității* lor, erau considerate inferioare poeziei, care singură ar fi în stare să exprime « spiritul în totalitatea sa » și într-o formă ideală, poate fi găsit la baza hedonismului estetic contemporan. Împinse pe treapta senzorială a cunoașterii nici nu-i de mirare că cei mai fervenți apărători ai hedonismului estetic aici și-au căutat argumentele. Absolutizând sentimentul de plăcere, care este o componentă esențială a emoțiilor artistice în dauna solicitării raționale, arta decadentă a eșuat în impasul formalismului iraționalist.

Solicitarea rațională, esențială în creație și receptare, este mai directă în literatură decât în artele plastice, unde după cum am mai spus, preponderența elementului concret facilitează iluzia senzorialității pure. În literatură cuvântul în sine nu poate constitui în nici un caz o valoare artistică sau o delectare pentru inteligență și în consecință nici pentru sensibilitate. Pe când în pictură, de pildă, culoarea se poate insinua cu mai

multă ușurință drept o valoare în sine. De aceea, artele plastice sînt mai expuse influențelor imediate ale decadentismului decât literatura unde « raționalitatea » evidentă a limbajului ușurează cu mult detectarea infiltrațiilor ideologice retrograde.

Contestînd caracterul rațional al imaginii artistice, purismul senzorial neagă de fapt, funcția gnoseologică a artei plastice, după cum exacerbîndu-l, purismul intelectualist dizolvă emoția artistică în retorta unor elucubrații cerebrale. Simpla notație a senzațiilor imediate, pe care o propagă o anumită linie în arta contemporană, cu vagi și sporadice ecouri și la noi, dezbracă imaginea de sensurile ei majore, *raționale*, reducînd-o la un decupaj senzorial elementar și uniform. Diversitatea ține de ordinul rațiunii care nu o distruge, cum susțin apologeții senzorialității pure și numai cine se sustrage ei cade în întunericul omogen și indistinct. De aceea nu mai surprinde pe nimeni faptul că asemenea tablouri sau sculpturi diferă prea puțin sau aproape de loc de la artist la artist. Alăturate, într-o expoziție sau într-un album, cu un asemenea profil, omițînd semnăturile ne-ar fi foarte greu să le mai distingem apartenența. Absența caracteristicilor individuale este dată de limitarea la treapta senzorială a cunoașterii și absolutizarea unui anumit procedeu artistic. Dar nu procedeele fac opere de artă ci dimpotrivă, arta le sancțifică. De aceea nu există o modă *artistică*, apariția ei fiind întotdeauna un simptom indirect dar cert al declinului cultural.

Insistînd asupra sîmburelui rațional al artei nu pierdem nici o clipă din vedere specificul afectiv al cunoașterii artistice. Faptul că pentru Leonardo da Vinci, pictura era « una cosa mentale » n-a diminuat cu nimic asupra capacității de emoționare a *Giocondei* sau *Cinei*. În măsura în care arta în general și, în cazul nostru, arta plastică este o formă a conștiinței sociale și o modalitate artistică de gîndire, prezența elementelor raționale este esențială și merită să fie invederată. În procesul de reflectare a realității obiective, imaginea artistică nu poate contraveni legilor logice fundamentale. Aceasta nu pentru că arta ar fi un capitol al științei logice, ci

pur și simplu pentru că este o formă de gîndire iar limbajul artistic un instrument de comunicare între oameni. Rațională este măreția tragică și patetismul eroic al artei lui Michelangelo, după cum emoționantă este elevația morală și ideativă a « Coloanei fără sfîrșit » sau « Păsării măiestre » de Brâncuși, pentru că toate pasiunile care-l înobilează pe om și-l diferențiază de celelalte regnuri, se bucură de investitura permanentă a rațiunii. Pretinzînd că reproduc (de notat că ocolesc termenul reflectare), viața în toată nuditatea și prospețimea ei senzorială, unii artiști uită că însăși viața în desfășurările ei emoționale (și plastice), nu este incoerentă ci urmează anumite legi de la care nu se abate decât în cazurile anormale și care interesează patologia. Cu atît mai mult arta ale cărei imagini și emoții nu sînt pur și simplu imagini și emoții, ci sînt *elaborate* de gîndire, nu se va putea realiza incoerent și în afara orizontului luminos al rațiunii.

Rațiunea nu condamnă decât abjecțiunile pasionale care fac rușinea speței noastre. De aceea, ori de cîte ori cădem în mrejele unei pasiuni oarbe, echilibrul nostru sufletească este în primejdie iar umanitatea din noi înjosită, pentru că rațiunea a fost pentru moment înfrîntă. *Somnul rațiunii naște monștri*, spunea și a demonstrat într-un inegalabil limbaj artistic, Goya. Ori de cîte ori sîntem cuprinși în vîltoarea unei pasiuni înălțătoare, acordul rațiunii conferă o aureolă morală avînturilor noastre, lărgindu-le orizontul. Asemenea pasiuni și nicidecum altele, decât în măsura în care subliniază și mai mult abisul în care te poate cufunda abandonarea rațiunii, trebuie să genereze pictura, sculptura sau grafica pentru a-și îndeplini în adevăr menirea.

Dacă arta renunță să mai fie o formă artistică a gîndirii, iar limbajul său un instrument superior de comunicare între oameni, cum este cazul cu decadentismul formalist, ea se transformă într-un joc steril, sintetizat eufemistic în formula « artă pentru artă » pe care o găsim la rădăcina tuturor curențelor iraționaliste ale modernismului contemporan. Adagiul eminescian, potrivit căruia « E ușor

(urmare în pag. 107)

BIENALA DE LA SAO PAOLO

MIRCEA DEAC

CADRUL

Sao-Paolo, locul unde se organizează Bienala, este un oraș modern de tip nord american, cu toate implicațiile aduse de civilizație și de natura fabuloasă a tropicelor. S-ar părea la prima vedere că ritmul industrial și comercial al acestui oraș, particularitățile vieții sociale pline de contraste, specifice Braziliei, ca și lipsa de tradiție artistică ar fi nepotrivite amplexării pe care a luat-o Bienala. Organizatorii au ales însă drept cadru parcul Ibirapuera din imediata apropiere a orașului, un parc cultural cu monumente, muzee, expoziții. Aci se află un impunător pavilion de expoziții construit pe trei nivele, obținându-se izolarea de oraș și permițând totodată o bună organizare interioară. În acest pavilion renumit prin concepția nouă arhitecturală datorită lui Oskar Niemeyer Bienala a devenit astfel ea însăși o nouă curiozitate a Braziliei.

Proporțiile, diversitatea manifestărilor, tendințele estetice exprimate, numărul mare al țărilor și artiștilor participanți au imprimat Bienalei o importanță mondială, depășind-o chiar în bună măsură pe cea a Bienalei de la Veneția.

În mic, ca urmare a concepțiilor estetice în care au fost selecționate lucrările prezentate de către organizatorii țărilor participante, Bienala de la Sao-Paolo este o oglindă a artei contemporane și o consecință a intereselor comerciale ale susținătorilor artei moderne. Bienala se transformă într-un fel de dicționar al termenilor, artiștilor și tendințelor actuale.

TRECUTUL

Întotdeauna am înțeles mai clar prezentul cunoscând trecutul. Prima bienală de la Sao-Paolo a fost realizată până la un anumit punct ca o experiență de a introduce în continentul sudic arta modernă din Occident. Pentru aceasta a fost organizată participarea unor artiști de prestigiu: Picasso, Rouault, Leger, Couturier, Giacometti, Richier, Morandi, Campigli, Ben Nicholson, Baumeister, Permecke. Secția de arhitectură, organizată alături de cea a artiștilor plastici, a atras și interesul mediului profesional specializat din lumea întreagă.

A doua bienală organizată în 1953 și-a definit importanța unei mari manifestări internaționale: 41 de țări au prezentat peste 4000 de opere. Pentru a-i spori prestigiul au fost invitate 75 muzee și 313 galerii din diferite țări care au organizat expoziții cubiste și futuriste. Artă modernă a fost astfel în mod deliberat introdusă în Brazilia. În jurul Bienalei s-au concentrat cei mai înverșunați critici. S-au organizat expoziții retrospective lui Picasso, Klee, Munch, Mondrian, Ensor. Orientarea organizatorilor începea să se precizeze tot mai clar. Tot ceea ce torturează natura, reprezentându-i aparențele, ceea ce o transformă în semne abstracte sau contribuie la umilirea ori exaltarea culorii, la bruscarea înțelesului realității în complexe geometrice, în simple arabescuri sau în semnificații religioase este promovat ca artă în Bienalele de la Sao-Paolo.

Proporțiile acestei orientări și preferințe, cu cea de-a treia bienală, au dobândit forme și mai precise.

La a patra bienală, care l-a consacrat pe arhitectul Walter Gropius, s-a acordat un loc special scenografiei, și a început seria expozițiilor istorice cu: « 4000 de ani de sticlă », prezentându-se piese unice feniciene și egiptene, « 4 secole de gravură » organizată de francezi, o expoziție Ukiyo a Japoniei, și, ceea ce devenise atracția specială a Bienalei, expoziția Van Gogh cu opere aparținând muzeului olandez Kröller-Müller.

Un nivel înalt l-a atins la această bienală și secția de teatru. Săli speciale au fost oferite teatrului din Bayreuth, lui Eugene O'Neil și altora.

Cea de-a 6-a Bienală realizată în 1961 a ocupat o suprafață de 38000 m.p. — cu participarea a 51 de țări printre care pentru prima dată Australia, Bulgaria, Ungaria, Nigeria, România și U.R.S.S. Jugoslavia a participat cu o secție de fresci medievale, Australia cu o expoziție de artă indigenă cu picturi pe scoarțele arborilor, Germania l-a prezentat pe Kurt Schwitters, Mexicul pe Clemente Orozco, Franța pe Jaques Villon.

Acest tablou succint prilejuiește o imagine mai vie a amplexării pe care Bienala a atins-o în ultima sa manifestare din 1963.

PREZENTUL

Cea de-a 7-ea Bienală de la Sao-Paolo a cuprins, pe lângă secțiile de artă plastică și expoziții internaționale de arhitectură, scenografie, cărți de artă, și afișe. Bienala a cuprins de asemenea, o amplă și interesantă expoziție de artă precolumbiană cu lucrări din Peru, Columbia și Argentina, precum și câteva expoziții retrospective: expresionistul german Emil Nolde (1867—1956), francezul Jean Atlan (1913—1960), cehoslovacul Bohumil Kubista (1888—1918) și brazilienii Emilio di Cavalcanti, Flavio de Carvalho, Tarsilo do Amaral, Artur Luiz Piza, Ibere Camargo ș.a.

DRAMATURGUL FORMELOR

Practica de a prezenta în pavilionul unei țări doi-trei artiști are, în cazul Bienalei, mai multe rațiuni. Întâi, este mai ușor de



VASILE KAZAR: Joc — tuș

cunoscut un artist sau altul, opera și stilul său; se realizează o expunere unitară, și, apoi, rațiunea cea mai importantă constă în aceea că sînt mai ușor de lansat și comercializat operele unui singur artist. Bunăoară Suedia a prezentat doi artiști, abstracționiști, pe pictorul și sculptorul Baertling și pe gravorul Ulf Trotzig. Baertling continuă pe Mondrian dar seamănă cu un pictor de afișe care face reclamă unor culori, înscriindu-le în chenare lineare pentru a fi ușor vizibile. Baertling face și sculptură: linii metalice frînte care se înalță în aer în zig-zaguri. Teoria sa artistică care se integrează în curentul mai larg al spațiului dinamic se intitulează,

pentru a fi originală, dramaturgia formelor. De fapt urmărește iluzii optice. Uneori își intitulează lucrările « Negru dominînd », alteori « Dans Lionez », sau « Bipax ».

NEGRUL — TEMA PICTURII

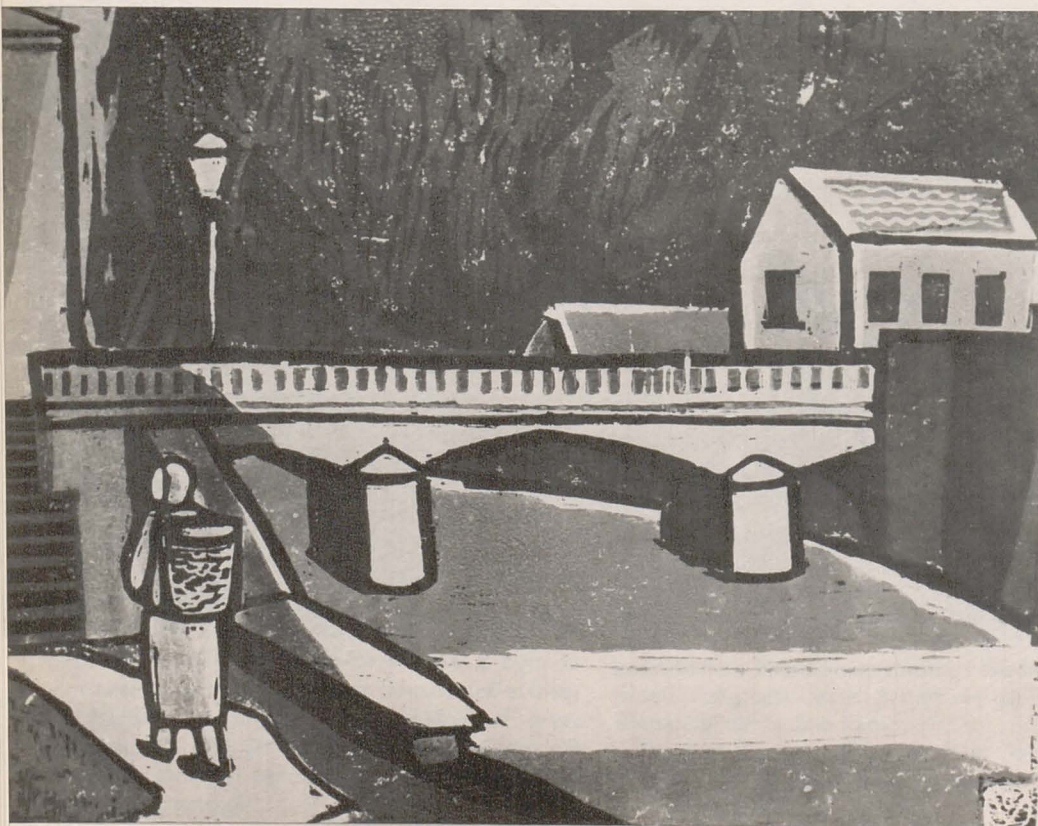
Ca și la suedezi, în pavilionul Franței, Jean Cassou, organizatorul, s-a gîndit că ar fi oportun să aducă o prezentare concentrată a artei franceze contemporane, selecționînd trei pictori și un sculptor. Au fost aleși pentru intențiile lor îndrăznețe în exprimare mai clară a artei moderne, a aventurii spirituale începută la Paris acum o jumătate de secol. Prin ceea ce realizează, ei au pretenția să reînnoiască această aventură. Edouard Pignon (n. 1905) care prin origina sa minieră a apar-

ținut Frontului Popular și a avut un rol în perioada rezistenței a început prin a fi romantic și expresionist. Și-a păstrat vigoarea anterioară doar în temele sale cu lupte de cocoși și de războinici imaginari — în rest pastă tumultuoasă, dramatică, care prin învolburarea culorilor încearcă să imagineze lupte. Gustave Singiër, mai tînăr, a rămas și el fidel începuturilor sale de artizanat — prin interesul arătat diversității tehnicilor. Lumea sa este însă subiectivă, un univers mental. Formele, structura, materia, liniile se combină în jocuri ce compun ansambluri care pot fi la infinit variate. Uneori simte nevoia unei aluzii la realitate. O exprimă prin titluri. Criticii justifică lirismul și abstracționismul picturii sale prin faptul că Gustave Singiër iubește și cultivă muzica. Pierre Soulaiges, al treilea expozant, este și mai tînăr. S-a născut în 1919. Pictura sa este gravă (neagră) și sonoră (contrastantă). Tablourile sînt mari ca dimensiuni, tenebroase. Temele tablourilor sale sînt negrurile. Să descriem culoarea neagră! Poate dacă aș fi poet aș spune că negrul îmi trezește în urechi sunete de gonguri triste. Tristețea e sentimentul obsedant pe care-l încerci în fața tablourilor sale. Sculptorul François Stahly merge pe același drum al deformărilor subiective, străine de viață și de realitate. El pretinde a avea o inspirație cosmică, naturistă: explozii și găuri în oțel (« Șarpele focului », « Păsările flăcărilor », « Arborele vieții » etc).

DEMNITATEA EROICĂ A UMBREI

Și în sectorul englez, concentrat în jurul a doi pictori și un sculptor — Alan Davie, Keit Vaghan și Eduardo Paolozzi, arta este prezentată ca o activitate primitivă. Apropierea de ceea ce consideră acești artiști că pictau oamenii cavernelor, este demonstrată, căutată a fi astfel — de lucrările lor. Alan Davie caută armonii platonice ale formei — fugind și de descriptiv și de abstractizarea intelectuală. Cade într-un fel de transă — într-o introspecție magică. De altfel pretinde și în scris că arta sa este o iluminare spirituală, o « evocare a inexprimabilului ». Titlurile sau tablourile sînt sacerdotale închinete zeilor

VASILE DOBRIAN: Lumină pe pod
— xilogravură în culori



și sfinților, sau exprimă sensuri filozofice brahmaniste ori budiste. De fapt ceea ce reprezintă este rezultatul improvizației coloristice, conștiente sau inconștiente. Nici Keit Vanghan nu se lasă mai prejos în « originalitate ». El urmărește să redea « ceva » — de obicei corpul uman — fragmentat, desfigurat, ridiculizat, monstruos în aspectele sale. Pictura sa se adresează rezistenței nervilor. Ca tehnică, umbra este tema centrală și disciplina picturii sale. De aceea folosește cărbunele și negrul. Imaginile sale pretind să redea « demnitatea eroică a umbrei în ceea ce poate să fie ea mai primitivă și mai misterioasă ».

Cît despre sculptorul Eduardo Paolozzi el se consideră un creator de totemuri. Artă abstractă, subiectivă, trebuie doar să aibe astăzi un sens, altfel prin ce ar mai trezi interes? Paolozzi lucrează în mase și linii. El a pornit de la dadaism și suprarealism ajungînd la formele geometrice și abstracte, la mașini care amintesc de aparatele de cinematograf. Limbajul său este tehnologic. Combinațiile lui Paolozzi sînt improvizații abstracte, absurde. Textura sudurilor, a combinațiilor mecanismelor celor mai diverse: roți, tuburi, lăzi, dinamuri, motoare de avion și automobile, mosorele, sobe, etc. Firesc să le intituleze: Locomotive, Figură de motor, A.E.G., Marte modificat sau Muză neliniștită. Putem vorbi de hieratism, de artă fetișelor mecanice sau de artă absurdului improvisat.

ARTA FUNAMBULESCĂ

Polonia s-a integrat în oarecare măsură spiritului Bienalei participînd la confruntările « originalilor ». Astfel, organizatorii au ales cîțiva artiști diferiți între ei. Bronislaw V. Linke face parte din pictorii « solitari » care nu au fost legați niciunui grup sau școli și care au un loc aparte în pictura poloneză. Adept al metaforei, ca o reacție vie împotriva pericolelor care amenință umanitatea — opera sa poartă amprenta unei puternice individualități ce ne amintește de Bosch, Goya, Georg Grosz. Compozițiile sale — gravate sau desenate — sînt

impregnate de sarcasm și ironie, de dezaprobare și de opoziție implacabilă cu răul. Linke este de fapt expresionist — renunțînd la frumos în favoarea expresiei. Metaforele sale antropomorfizează obiectele și dezumanizează omul. Ca subiecte, tablourile sale înfățișează ruinele Varșoviei, lupte, simboluri.

Oarecum, pe un drum asemănător se înscrisu și picturile lui Eugeniusz Markowski (n. 1912 la Varșovia). Lucrările sale, într-o halucinație mai lucidă, redau exacerbat pornirile sale colerice. El caută să le generalizeze în simboluri, în metafore. Oamenii au măști cupide, se mișcă în pasul marionetelor, se transformă în monștri. Uneori literaturizează cu vigoare concretă, ca și precizia lui Georg Grosz cu care se aseamănă. Artă sa este în cele din urmă, cu îngăduință, moralizatoare. Deosebit de aceștia, Maria Anto (n. 1936) se distanțează de modernismul Bienalei. Opera sa are un aer de prospețime. O aparență de naivitate o domină; conține însă și un umor subtil. Alt pictor — Rajmund Pietkiewicz — creează anecdote imaginare în care culoarea joacă un rol principal. Operele sale sînt legate de perioada postimpresionismului. Culoarea, fiecare tușă, este gîndită în calculul general al compoziției, avînd o arhitectură internă, simplă și sinceră. Motivele picturii sale sînt peisaje din Gdansk și Cracovia — reluate ca niște schițe de atelier într-un spirit funambulesc.

Zbigniew Makowski (n. 1930) prezintă drept desene texte scrise și desenate, fragmente de texte, registre de cuvinte, numere succesive, semne, ideograme — în jocuri complicate cu reguli ascunse privitorilor. Merg spre primitivism, spre simbolurile limbajului. Restul expozanților sînt gravori mai mult sau mai puțin interesați.

CURRENTUL TOTEMIST

S.U.A. prin Walker Art Center l-a lansat pe pictorul Adolph Gottlieb — care a primit și marele premiu al Bienalei. Gottlieb —



PAUL ERDÖS: Variațiuni pe teme — tuș

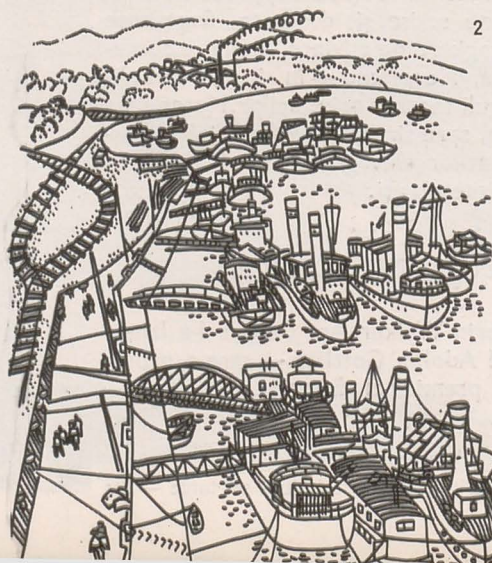


1

1. MARCEL CHIRNOAGĂ: Roadele — gravură

2. SIMONA VASILIU—CHINTILĂ: Debarcaderul Șantierului naval Turnu Severin — tușuri colorate

3. EUGEN MIHĂESCU: Ilustrație la « Rinocerii »

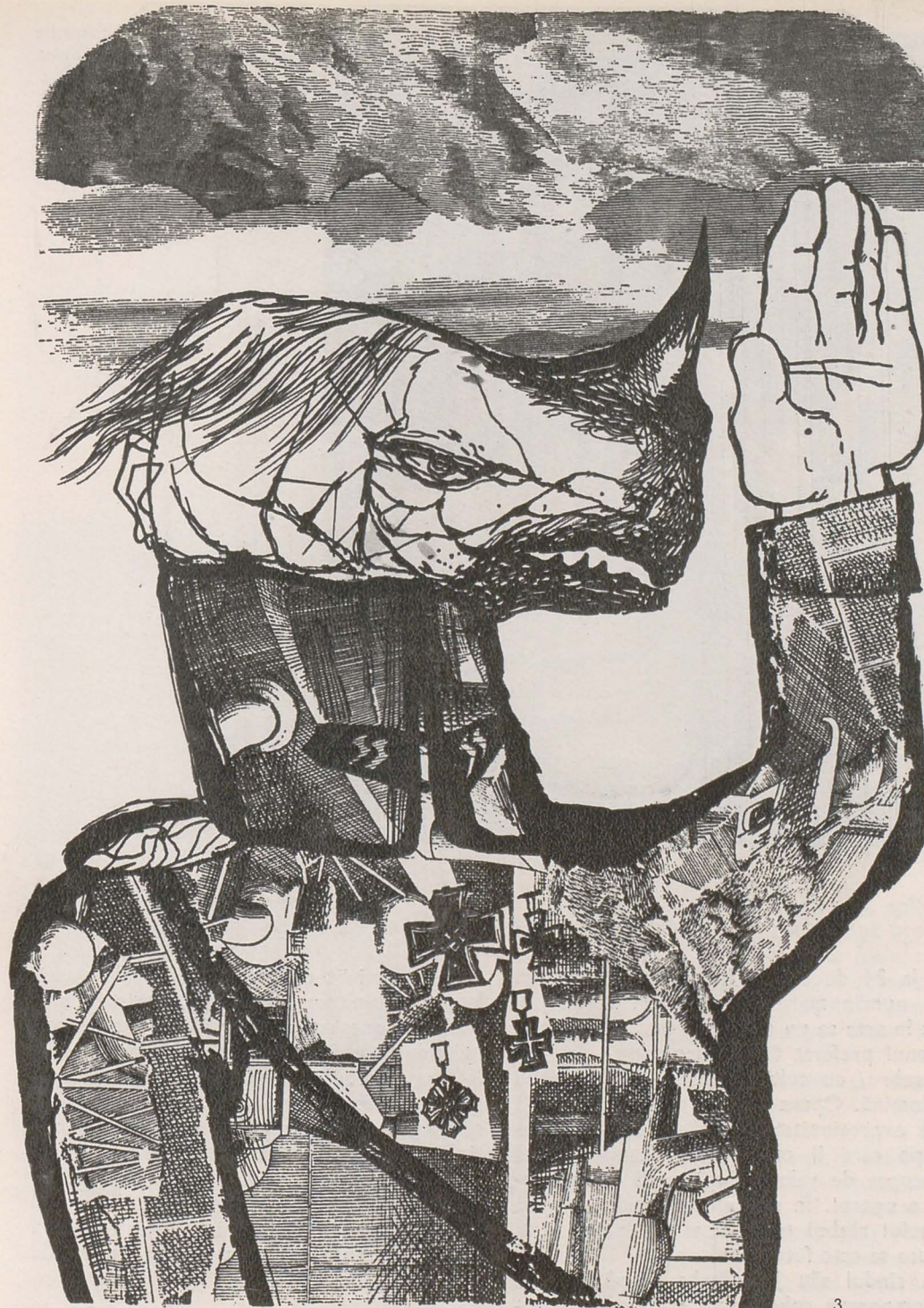


2

în cele 50 tablouri expuse — în care totul este imaginar, pentru a avea stil folosește cercul pe care-l repetă divers colorat, obsedant și ridicol, în toate pînzele. Spiritul modernității îl determină ca aceste cercuri să fie numite cosmice — și să pretindă că cercul înseamnă sinteză. Pentru el cercurile pot fi și evocarea panoramei stelare, o nouă galaxie, o nouă formă lirică fluidă ori simboluri abstracte.

Restul expozanților erau sculptori. Sculptori? Cel mult inventivi ilustrând diversele curente care caracterizează această activitate în SUA. Subiectele figurative sînt un prim aspect al multora din lucrările lor. Robert Mallery și George Segal folosesc forma umană ca un vehicul pentru o formă și o expresie oarecare, iar Peter Agostini face apoteoza banalului în modelarea unor obiecte obișnuite. Ei folosesc, ca tehnică sculpturală, un amestec de materii prozaice: țesătură, lemn, metal, plastic, nisip, etc. Temele sculpturilor lor s-ar putea numi « fantomele realității ». Siluetele lui Segal se îmbină cu mediul înconjurător anonim: o figură feminină, din ghips, ieșind dintr-o cadă de baie obișnuită, sau un om din ghips, stînd la o masă obișnuită. Imaginile lui Mallery sînt apropiate filozofiei existențialiste; ale lui Agostini își propun să figureze viața interioară în obiecte neînsuflețite.

Și la unii dintre sculptorii americani se remarcă interesul pentru o sculptură dinamică. Această concepție începută de Calder ia forme noi în construcțiile liniare ale lui David Weinrib, un fel de « acțiune » sculptură din metal colorat și elemente plastice — dar majoritatea sculptorilor americani sînt adepții unui curent « totemistic ». Cutii cu multe picioare, la Decker — simbol al fecundității. Iconografie primară la Lyman Kipp, James Wines, Julius Schmidt — adică evocarea dolmen-urilor, a menhirelor și sarcofagelor. La aceste tendințe mai adăugăm preocuparea pentru abstracționism și temele mecaniciste: forme în bronz și beton, fragmente de mașini.



Austria a prezentat tapiserii. Este genul cel mai bine susținut și organizat. În 1920 s-a fondat manufactura de goblenuri din Viena — care după război a cunoscut o nouă dezvoltare. Tradițiile tapiseriei vieneze pot fi întâlnite în sec. al XIX-lea. Factura academică, imperială, de festival, gen anul 1800, a fost părăsită de artiștii contemporani, deși temele favorite sînt cele ale « Flautului fermecat » de Mozart — tapiserii realizate pentru sala festivă a Operei din Viena. În jurul artei tapiseriilor s-au strîns un mare număr de pictori și gravori. Ei, așa cum arată cele 20 de lucrări, vor să reactualizeze arta goblenurilor primitive ale sec. al XV-lea, o artă bazată numai pe planuri, dar concepția artistică nu este departe nici de aceea a lui Lurçat.

Majoritatea artiștilor — sub influența diferitelor tendințe — își pun însă problema unei tapiserii capabile să se armonizeze arhitecturii contemporane. Am stăruit îndelung asupra unora. Cele mai multe erau figurative: Amor și Psyche, Mama și fiul, Trei figuri, Dans, Cuplu amoros etc., dar interesant la ele era coloritul, tehnica realizării și marea lor varietate.

★

În expoziția sovietică centrul atenției l-au deținut operele pictorilor Deineka, Plastov, Serov și Iakov Romas, iar în sculptură cele semnate de Vucetici și Tomschi.

R.P. Ungară și țara noastră au prezentat numai lucrări de gravură.

Selecția lucrărilor de gravură și desen a pavilionului țării noastre a produs un viu interes. Aproape toate ziarele au subliniat participarea artiștilor Paul Erdős, Vasile Kazar, Gy Szabo Bela, Vasile Dobrian, Simona Vasiliu Chintilă, Eugen Mihăescu ca o « demonstrație a artei desenului din România ». Publicînd datele biografice ale artiștilor și arătînd varietatea temelor folosite, ziarele apreciau ca pozitivă prezența țării noastre, socotind-o ca pe o oglindire a vieții artistice actuale.



1. GY SZABO BELA : Aprilie
— xilogravură

2. ZOE BĂICOIANU : Vas
— sticlă

1

Dintre participările cele mai complexe și mai interesante a fost a R.S. Cehoslovace. Un ansamblu de picturi și gravuri dînd o idee generală asupra tendințelor în arta contemporană cehoslovacă, decoruri scenice și costume în care opera lui Jiri Trnka are un loc special, cărți de artă și de literatură pentru copii și machete și proiecte ale școlii de arhitectură.

Bohumil Kubista care are o sală specială cu lucrări retrospective a fost unul dintre reprezentanții pictorilor cehi care în primele decade ale secolului nostru s-au manifestat ca expresioniști și fauviști. Moartea sa timpu-

rie, la 34 de ani, a împiedicat rezolvarea unui număr mare de proiecte. Kubista a atins în arta sa un mod personal de expresie — genul preferat fiind compoziția — într-un stil sobru, cu culori ascetice în care griul predomină. Opera sa este un fel de sinteză între expresionism și cubism, iar sentimentul pe care îl exaltă este dramatic fiind preocupat de valoarea spirituală și psihologică a operei. În operele create în preajma primului război mondial stilul dominant în pictura sa este futurismul.

La rîndul său Jiri Trnka ocupă în arta contemporană cehoslovacă un loc excepțio-

nal, determinat de preocupările sale multilaterale ca pictor, ilustrator, artist scenograf, marionetist, creator al unei concepții individuale a filmelor desenelor animate și marionetelor. La Bienală a fost prezentat prin o selecție concentrată pe problemele regiei de teatru și a costumelor. Trnka continuă tradițiile baroce ale secolelor XVII și XVIII.

Personajele în lemn, sculptate de artiști anonimi, i-au servit drept inspirație pentru a obține aparența severă a marionetelor sale

(urmare în pag. 102)

POEZIA LUCRURILOR OBIȘNUITE

ADRIANA STOICA

Pe drept cuvînt, deseori amintim de poezia cotidianului, de poezia faptelor obișnuite care, cu toată aparenta lor simplitate, conțin adînci rezonanțe. Dobrian le-a tradus plastic în gestul fetei care mușcă dintr-un măr, al muncitorilor care vopsesc un cargou, al celor doi tineri cu o carte deschisă pe genunchi.



2

Mai puțin ne gîndim însă la poezia lucrurilor care ne înconjoară, la formele și culorile lor, la frumusețea lor. Viața ne este populată de o infinitate de lucruri. Masa la care studiem, mașina la care lucrăm, strada pe care o străbatem zilnic, parcul în care ne plimbăm, casa noastră în care ne petrecem o bună parte din bucuriile și tristețile noastre reflectă în felul lor specific spiritualitatea noastră contemporană. Și cine altul decît artistul al cărui ochi descoperă în jurul său o multitudine de forme și culori, inezizabile pentru ochiul obișnuit, poate fi chemat ca să le retopească și să le dăruiască apoi oamenilor, ca tot atîtea manifestări de poezie cotidiană, totuși atît de majoră în sensurile ei?

De ce oare, deseori, tablourile din muzee purtînd data unei anumite epoci sînt însoțite de mobilier, tapiserii, vase sau bibelouri aparținînd aceleiași epoci, definind în ansamblul creației stilul acelei epoci? Este o dovadă că în toate timpurile, marii artiști au înțeles valoarea și necesitatea unor asemenea preocupări, deseori socotite minore.

Giotto a realizat obiecte de artă aplicată pentru uzul cultului bisericesc. După proiectele lui Tiepolo și Veronese s-au țesut tapiserii, Charles Lebrun a creat numeroase cartoane pentru gobelinuri, Picasso este un pasionat ceramist, iar Braque făcea bijuterii.

În societatea noastră socialistă, crearea bunurilor materiale conform legilor frumosului devine, așa cum spunea Marx, o lege obiectivă a dezvoltării, necesitățile subiective de frumos ale individului rezolvîndu-se astfel la nivelul întregii societăți. În documentele Congresului al III-lea al Partidului Muncitoresc Român, ca și în alte documente de partid din ultimii ani, atunci cînd se vorbește despre calitatea produselor se indică necesi-

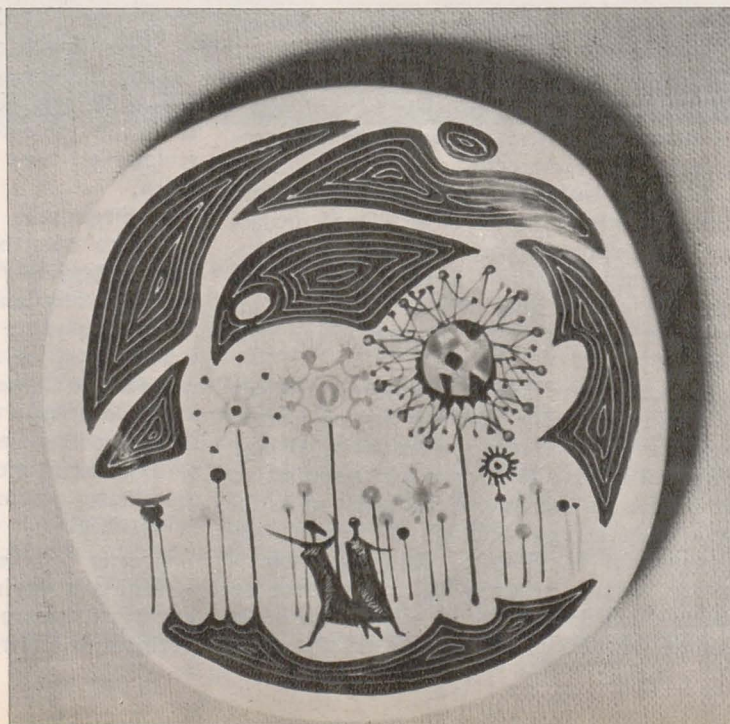
tatea ca acestea să fie realizate și prin aplicarea legilor frumosului. În această bătălie a calității, artiștii sînt chemați să participe activ cu priceperea lor, cu bunul lor gust, la crearea bunurilor materiale destinate celor mai largi mase.

Nu mai constituie pentru nimeni un secret că înțelegerea în profunzime a celor mai complexe opere de artă este condiționată în mare măsură de contactul permanent al individului cu ceea ce numim «frumosul cotidian». A face din cel mai obișnuit obiect un obiect de artă, este în ultimă instanță o largă operă de educație estetică.

Privită în trecut ca o cenușereasă, arta decorativă și aplicată și-a reluat în ansamblul creației artistice locul ce i se cuvine. Acest gen de artă se impune din ce în ce mai mult, obiectele de decorație interioară, de exemplu, încetînd să îndeplinească numai funcții utilitare ci fiind investite cu atributele unor obiecte purtătoare de valori estetice care îmbogățesc universul spiritual al oamenilor. S-au organizat și continuă să se organizeze (ce-i drept destul de rar) expoziții de artă decorativă și aplicată. Am putea aminti de exemplu expoziția artiștilor clujeni din anul trecut, cuprinzînd obiecte de ceramică, sticlă, mobilier, imprimeuri, tapiserie, pielărie etc., expoziții personale ca acelea ale Ilenei Vremir, Alice Ivăncanu-Koppes (cu realizări remarcabile în obiecte de piele), sau cea a sculptoriței Zoe Băicoianu și Dan Paroescu.

În magazinele Fondului plastic privitorul întîlnește obiecte de artă aplicată semnate de artiști ca Jules Perahim, Ion Vlad, Germaine Vasilescu, Ella Cancicov, Petre Balogh, Patriciu Mateescu și alții. Presa cotidiană, în special «Scînteia», ca și presa de specialitate, respectiv «Contemporanul», a început să acorde o atenție mai mare analizării diverselor aspecte ale acestui domeniu, precum și desbaterii unor probleme de stringentă actualitate, privind propagarea frumosului în cotidian.

Creația romînească de artă decorativă și aplicată și-a dobîndit un binemeritat prestigiu peste hotare. Dovadă, medalia de aur obținută la Trienala de la Milano sau cele



JULES PERAHIM:
Farfurii

cinci medalii de aur, argint și bronz câștigate la expoziția internațională de ceramică de la Praga.

lăță așadar că efervescența creatoare, proprie tuturor sectoarelor creației noastre plastice, se manifestă și în acest domeniu.

Se conturează în același timp un fenomen interesant. Este vorba de lărgirea sferei de preocupări a artiștilor, prin abordarea unor noi probleme din acest domeniu, prin încercările de a crea prototipuri care, multiplicare pe scară industrială, ar putea deveni bunuri de larg consum. Se ridică una dintre problemele esențiale ale artei decorative și aplicate și anume îmbinarea utilului cu frumosul. Din acest punct de vedere arta populară oferă un exemplu elocvent. Nu este vorba aci, bine înțeles, de preluarea mecanică a folclorului și de adaptarea sau mai bine zis de lipirea lui pe obiectele moderne, ci de înțelegerea aceluși spirit, a acelei gândiri care l-a făcut pe meșterul popular să îmbrace în haine de sărbătoare cele mai prozaice obiecte din gospodăria sa. Creația de artă decorativă și aplicată trebuie să cunoască împliniri de factură superioară, la nivelul exigențelor epocii noastre, la dimensiunile gândirii noastre contemporane, la necesitățile societății noastre, ținând seama de factori obiectivi și subiectivi existenți — tehnica nouă, materiale noi, sensibilitate și ritm de viață contemporan, etc.

Lăsând la o parte decorația murală, ea constituind un capitol aparte, principalele sectoare în care se manifestă arta noastră decorativă și aplicată în ultimii ani sînt țesăturile, ceramica, confecțiile, bibelourile și obiectele de podoabă. Datorită unor lacune ale învățămîntului nostru de specialitate nu putem vorbi de aportul artiștilor în ramuri atât de importante ca formele industriale, sau proiectarea de mobilier, ca să nu amintim decît despre două dintre sectoarele în care prezența artiștilor decoratori nu s-a făcut încă simțită.

Trebuie să menționăm o serie de succese repute de industria noastră constructoare de mașini, și sub aspectul estetic al produselor. Așa este de pildă tractorul universal 650, cu forme simple și elegante,

noul strung românesc sau camionul Carpați. Înalta tehnică se îmbină din ce în ce mai mult cu preocuparea pentru frumos.

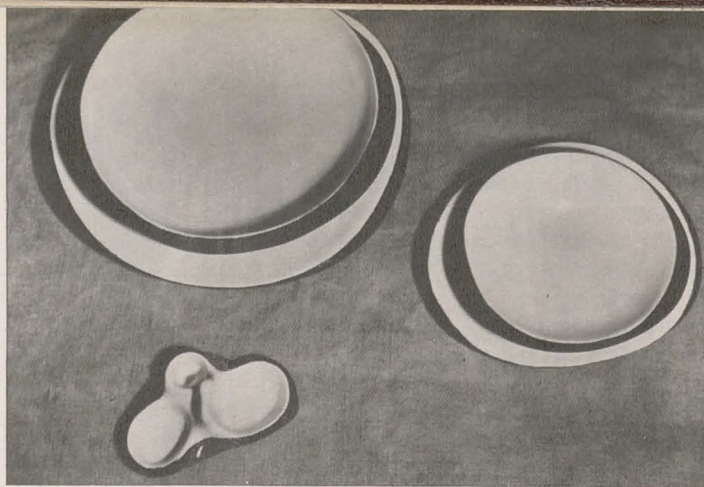
Dar, revenind la contribuția artiștilor, trebuie să relevăm ca cel mai elocvent exemplu realizările din industria textilă, respectiv imprimeurile. Dacă aceste produse se bucură de o înaltă apreciere atât în țară cât și peste hotare, aceasta se datorește în egală măsură calității țesăturilor, cât și imprimeurilor realizate de artiști textiliști, pregătiți în institutele de artă și repartizați apoi în atelierele de creație ale industriei textile. Măcar și acest unic exemplu pledează pentru extinderea învățământului artistic, pentru pregătirea de specialiști necesari în atâtea sectoare industriale. Aceasta cu atât mai mult cu cât capacitatea artistului de a crea prototipuri pentru industrie este strâns legată de cunoașterea tehnologiei procesului de producție. Este o necesitate de care se conving din ce în ce mai mulți artiști, fapt demonstrat de prezența lor tot mai activă în unitățile industriale. Deși, deocamdată artiștii au lucrat doar în fabricile de faianță de la Cluj și Sighișoara și în fabricile de sticlă, experiența lor s-a dovedit foarte prețioasă, atât pentru artist cât și pentru colectivul cu ajutorul căruia a creat prototipul. După cum înșiși artiștii au mărturisit-o, cunoașterea procesului de fabricație, a metodelor și tehnicilor aplicate în fabrică, le-a permis să-și concretizeze ideea lor artistică în obiecte de un nivel artistic superior. De asemenea schimbul de opinii cu muncitorii, tehnicienii, inginerii poate duce la elucidarea unor probleme generale ale creației în acest sector, care să înlesnească dezvoltarea lui pe mai departe. Dealtfel, pornind de la această experiență, Gheorghe Duțescu, directorul adjunct al Complexului industrial de faianță și sticlă Sighișoara, spunea într-un articol din « Contemporanul »: « Este absolut necesar ca la Sighișoara să fie trimis (pe un termen de cel puțin un an) un grup de 5—6 ceramiști care să organizeze pe baza unei programe analitice judicioasă întocmite, o școală pentru ridicare gradului de cultură profesională și specializare; cursurile acestea ar trebui să fie continuate și aprofundate în fiecare an. Același grup de

ceramiști ar trebui să lucreze în sectorul de creație unde ar avea avantajul însușirii meșteșugului (s-ar obține astfel și înțelegerea punctului de vedere economico-tehnic al industriei, lucru necesar pentru expresia artistică ce s-ar realiza în condițiile fabricației de mare serie). S-ar putea ajunge numai în câțiva ani la crearea unui stil propriu, la o școală a ceramicii românești. » Iată deci că deși aceste încercări sînt încă izolate, ele au un larg ecou. În același timp, lucrînd în fabrici artiștii ar putea găsi posibilități de valorificare a materialelor noi (mase plastice, lemn aglomerat, sticlă matalizată, etc.), realizînd obiecte la un preț de cost scăzut și la un nivel artistic ridicat.

Din păcate, nu este posibil în momentul de față o analiză largă a creației de artă decorativă și aplicată, a stadiului de dezvoltare în care se află, deoarece de multă vreme nu a mai fost organizată vreo expoziție amplă, reprezentativă, cuprinzătoare. Trebuie totuși menționat faptul că numărul creatorilor în domeniul artei decorative și aplicate, deși înclinațiile lor de pînă acum s-au manifestat pe alte planuri, crește încontinuu. Pentru artiști ca Jules Perahim, Zoe Băicoianu, Paul Erdős, Ion Pacea, Ion Nicodim, Patriciu Mateescu, Alexandru Puskas și alții, arta decorativă și aplicată, activitatea lor pe acest tărîm nu este un fel de « violon d'Ingres ». Apar tendințe clare în ceea ce privește simbioza genurilor. Perahim, de pildă, folosind unele procedee proprii graficii în ceramică, izbutește să transmită idei poetice, dăruind lucrărilor sale un conținut artistic ce nu impietează cu nimic asupra funcțiilor obiectului. Zoe Băicoianu deseori împrumută vaselor sale de sticlă forme monumentale păstrîndu-le în același timp sveltețea și eleganța. Patriciu Mateescu imprimă pieselor sale de gresie un caracter, aș spune arhitectonic. O sumă de elemente cu valoare de simbol, Ion Nicodim le concentrează în țesătura unei tapiserii ce capătă valențe de pictură monumentală. Aurelia Ghiață mînuiește cu



AURELIA GHIAȚĂ: Covor



elementele de decorație interioară încărcate și greoaie. De aceea, se cere obiectelor pe care le creează artiștii simplitate, un anumit grad de stilizare, forme elansate, elegante, culori armonioase. Forma modernă trebuie să izvorască deci, în mod firesc, din înțelegerea resorturilor intime ale gândirii și afectului omului contemporan. Valoarea artistică a obiectului se apreciază și în raport cu funcționalitatea și utilitatea lui. Dorința de a crea forme moderne cu orice preț, fără a ține seama de aceste principii, duce la exagerări inutile, la anularea funcționalității obiectului respectiv și astfel la anihilarea a însăși ideii de frumos.

Penetrația tot mai largă a frumosului în viața noastră cotidiană printr-o creație artistică multiplicată în proporție de masă rămâne încă o acțiune la începuturile ei, acțiune care se cere mult mai larg și mai complex gândită de către forurile competente. Pe lângă necesitatea unei analize aprofundate a problemelor artei decorative și aplicate, a sarcinilor pe care aceasta le are de îndeplinit în epoca noastră, poate ar fi nevoie ca Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic să găsească, împreună cu sectoarele interesate din industrie, forme de colaborare mai eficiente, pe o scară mult mai largă ca pînă acum.

Și referitor la organizarea unei expoziții de artă decorativă și aplicată, o socotim absolut necesară, deoarece o asemenea manifestare artistică ar putea prilejui dezbateri care să contribuie la orientarea dezvoltării acestui sector de artă.

Manifestîndu-se pe linia unor stringente necesități și exigențe contemporane, creația de artă decorativă și aplicată trebuie să influențeze și să contribuie din plin, alături de celelalte ramuri artistice, la conturarea unui stil al epocii noastre.



PATRICIU MATEESCU : Faianță

măiestrie elemente folclorice pe textura unei viziuni moderne cu un mare rafinament coloristic.

O problemă ce se cere mai amplu desbătută este aceea a formei moderne precum și a distincției ce trebuie făcută între noțiunile de modern și modă. Țesăturile sau imprimaturile pentru îmbrăcăminte trebuie să respecte — *neapărat* — moda, care se traduce prin îmbinările de culoare, textură, desen. Trebuie apreciată din acest punct de vedere, producția de țesături a Fondului plastic, care, din ce în ce mai mult își găsește locul în cooperativele de confecții ca și în expozițiile organizate de Ministerul Comerțului Interior. Viața acestor materiale este efemeră, ca și cea a obiectelor de podoabă. Ele trăiesc

atît cît ține moda. Nu același lucru se petrece cu tapiseriile sau obiectele de decorație interioară. Ele reflectă spiritualitatea contemporană, întruchipează într-un mod specific ideile noastre despre viață. Ele au o dublă funcție: să răspundă exigențelor estetice noi și în același timp, să influențeze și să determine formarea gustului. Judecata asupra lor încorporează o serie de elemente ca funcționalitatea, rezonanța afectivă pe care o trezesc în privitor, încadrarea în mediul ambiant, etc. Condițiile noi de viață în societatea noastră socialistă au determinat o arhitectură de o factură deosebită, mai funcțională, simplă, elegantă, confortabilă. Simplitatea formelor arhitectonice, culorile deschise dominante în interiorul locuinței sînt incompatibile cu

EVOLUȚIA MATERIALELOR ÎN PICTURĂ (I)

PAVEL CODIȚĂ

Culoarea a fost folosită la început pentru desen. S-a desenat cu pământ galben, cu pământ roșu și cu negru — negrul probabil a fost descoperit mai târziu, fiind făcut din cărbuni (mangan) când s-a simțit nevoia de a îmbogăți gama de culori.

Îngroșind și subțind linia, s-a obținut relieful, forma plină, apoi cu încetul, culoarea a ocupat suprafața, interiorul desenului, fie prin hașuri — ca să imite locurile păroase, — fie prin laviuri, fie prin pulverizare. Se ajunge astfel la tente plate negre, brune, bistre ori roșii, realizând figuri monocrome la început, mai târziu bicrome, iar în arta grotelor de la Lascaux, la adevărate policromii.

Aceste culori, mai întâi spălate și măcinate, apoi frecate pe palete făcute din omoplați de bizoni, cu materii grase — untură, măduva spinării și adesea cu urină — erau întrebuințate ca creioane, obținute din bulgări, ca pastă ori ca praf.

Pereții grotelor pe care s-au făcut aceste picturi, au fost folosiți în starea lor rugoasă, ceea ce i-a determinat pe autori să se folo-



1. Theba. Mormîntu lui Inebamon și Ipouky. Portretul soției.

2. Grotă Lascaux. Centrul « frizei cailor mici ». Vacă sărind.



O EXPOZIȚIE SAMUEL MÜTZNER LA CARACAS

Între 21 septembrie și 7 octombrie 1963 — a avut loc în capitala Venezuelei, la Caracas, o expoziție retrospectivă închinată pictorului român Samuel Mützner. Expoziția a fost organizată de Fundația « Eugenio Mendoza », « pentru a răspunde interesului și valorii tablourilor sale și pentru a reaminti cu recunoștință personalitatea lui Samuel Mützner care a influențat atât de considerabil și binefăcător creația pictorilor venezuelieni din vremea sa »¹.

Cu acest prilej s-a editat un catalog care cuprinde lista celor 43 de tablouri prezentate aparținând Muzeului de arte frumoase din Caracas și unor colecționari particulari, ca și articolul lui Jose Rafael Pocaterra apărut în « El Universal » din 9 septembrie 1918.

Artistul a lipsit din țară vreme de aproape 10 ani, răstimp în care a colindat India, sudul Chinei, Japonia și America Latină. Între anii 1917—1919, atras de frumusețile peisajului tropical, s-a stabilit în Venezuela. Pentru a înțelege cât mai bine oamenii, obiceiurile lor, specificul vieții, artistul a părăsit capitala stabilindu-se în insula Margareta, unde a trăit viața simplă a insularilor.

În numeroase tablouri lucrate în manieră impresionistă, prezentate în catalogul retrospectivei din 1963 (artistul a stat în perioada formării sale timp de 2 ani în tovărășia lui Claude Monet în satul Giverny în Franța) redă aspecte din viața pescarilor venezuelieni (Peisaj marin, Vedere de pe plajă, Figuri pe plajă, Pescari, Grup pe plajă, Plaja de la Porlamar) care, cum spune autorul articolului pomenit, « miroasă atât de puternic, a pește, a fructe sau a sudoare, a lemn putred, a licheni, a alge, a iod, a scoici care parfumează atât de puternic coastele însorite ale Caraibelor . . . »². Copii bronzăți, agățați de

fustele mamelor, scene de târg (Mercados), portrete, tablouri care denotă că artistul a reușit să se identifice într-atâta cu natura în sinul căreia a trăit încît de sub penelul său a ieșit întreaga bogăție a peisajului tropical.

Pentru amatorii de artă ai acestei țări opera sa reprezintă un motiv de mîndrie și

de orgoliu, « încîntă și place și se amestecă cu plăcerea și încîntarea un sentiment de copilărească mîndrie — aceea că un străin a găsit frumuseți în patria noastră iubită »³.

¹ Samys Mützner. *Edicio Las Fundaciones*, pag. 5.

² *ibidem*, pag. 12.

³ *ibidem*, pag. 7.

S. MÜTZNER: Stradă — ulei



PREZENȚE PLASTICE ROMÎNEȘTI PESTE HOTARE

Activitatea de popularizare prin expoziții a operelor de artă plastică românești, clasice și contemporane, în țară și peste hotare, a cunoscut o dezvoltare atît de mare în anii puterii populare, încît o comparație în acest domeniu, cu ceea ce se făcea în anii vechiului regim, nu este posibilă.

În cei 16 ani care s-au scurs de la proclamarea republicii au fost organizate în țară 1344 de expoziții de artă plastică, vizitate de peste 12.000.000 de persoane. Aceste expoziții, anuale și interregionale, de pictură, sculptură și grafică, artă decorativă și aplicată, expoziții ale tineretului școlar și cele de diplomă ale studenților din institutele de artă plastică, numai în 1963 au depășit cifra de 200.

Inițiate pentru prima dată în anul 1954, expozițiile interregionale și regionale se organizează astăzi în unsprezece centre, București, Cluj, Timișoara, Tg. Mureș, Iași, Brașov, Ploiești, Constanța, Galați, Baia Mare și Oradea, la care participă sculptori, pictori și graficieni.

Un alt gen de expoziții îl constituie expozițiile comemorative. Prin astfel de expoziții s-a urmărit valorificarea moștenirii noastre clasice și popularizarea în rîndul celor mai largi mase a creației artistice din trecut și în special în perioada dintre cele două războaie mondiale.

Prin asemenea expoziții publicul a putut cunoaște în toată amplitudinea creația unor artiști ca Teodor Aman, N. Grigorescu, Ion Andreescu, Luchian, Pallady, Octav Băncilă, Sava Henția, C. A. Szathmary, Gabriel Popescu, Gh. Petrașcu, Camil Ressu, N. Mantu, J. Al. Steriadi, Iosif Iser, Hans Eder, Fr. Șirato, Pan Ioanid, Leon Alex, A. Litteki, N. Tonitza, precum și cea a sculptorilor I. Georgescu, D. Paciurea, C. Brăncuși etc.

În cadrul acțiunilor de popularizare a artei plastice o binemeritată importanță au căpătat-o expozițiile tematice organizate cu prilejul unor date însemnate sau axate pe o anumită tematică. Așa a fost de exemplu, expoziția de pictură, sculptură și grafică deschisă cu ocazia celui de-al III-lea Congres al P.M.R., « Grafica militantă », « 1907 în arta plastică », Expoziția « Colectivizarea agriculturii oglindită în arta plastică », « Industrializarea socialistă », « Copiii văzuți de artiștii noștri », « Frunții în producție », « Lupta pentru pace oglindită în arta plastică », « Femeia în arta plastică » etc.

Pentru a da posibilitatea publicului să cunoască valoroasele opere de artă universală aflate în muzeele din țara noastră, au fost deschise, în acest scop, o serie de expoziții cum ar fi Ceramica din alte țări, Grafica franceză progresistă, Expoziția Goya, Daumier, Grafica lui Rembrandt, iar în anul 1963 expoziția comemorativă « Eugene Delacroix », înscrisă și în planul de manifestări al UNESCO-ului. De asemenea au fost întreprinse acțiuni speciale pentru organizarea de expoziții de artă plastică în centre raionale, comune, în gospodăriile colective. Cele mai interesante expoziții tematice, precum și cele mai valoroase expoziții personale au călătorit în țară de-a lungul unui an întreg. Așa au circulat expozițiile « Grafica militantă », « Colectivizarea agriculturii oglindită în grafică », « Industrializarea socialistă », expozițiile personale « A. Jiquidi », « Eugen Popa și Gina Hagi », « Eugen Taru », « Nell Cobar », « Covaliu Brăduț », « Mihail Gion », « Iosif Molnar », și altele. Filialele U.A.P. și Muzelele de artă au organizat și ele asemenea expoziții în raioanele lor. În stațiunile de odihnă și balneo-climaterice au fost prezentate publicului expoziții temporare cu diferite lucrări de artă, fiind deschise în același timp expoziții de pictură, grafică, scenografie sau fotografii artistice.

Numărul din ce în ce mai mare de vizitatori ai expozițiilor de artă vorbește elocvent de interesul crescînd pe care-l manifestă publicul față de creația plastică. Opera de artă a devenit astăzi nu numai un obiect de contemplare ci și un subiect de discuție atît în ceea ce privește conținutul cît și formele de exprimare plastică.

Astfel, după viziunea în grupuri a unor expoziții de artă plastică s-au organizat întîlniri între muncitorii din diferite fabrici și întreprinderi și artiștii plastici. La aceste întîlniri s-au discutat probleme în legătură cu creația plastică, cu accesibilitatea artei, cu mesajul pe care-l transmite opera de artă ș.a. Toate acestea demonstrează că opera pictorului, sculptorului sau graficianului nu mai este privită ca un obiect de lux, ci ca un mijloc de cunoaștere a noii realități socialiste, ca un mijloc neprețuit în educația multilaterală, caracteristică omului de tip nou din patria noastră.

În cei 16 ani de la proclamarea R.P.R., arta plastică românească a reputat și peste hotare succese

remarcabile. Creația noastră plastică clasică și contemporană a fost popularizată în străinătate fie pe baza acordurilor culturale tot mai numeroase, fie ca invitată la diferite expoziții cu caracter internațional. Din anul 1947 și pînă astăzi au fost organizate peste hotare 176 de expoziții de artă plastică cuprinzînd cca. 6000 lucrări din patrimoniul artistic al țării noastre, începînd cu creația artiștilor din sec. XIX și pînă la cea a tinerilor artiști, din generația de după 23 August.

Valorile noastre artistice prezentate în cadrul diverselor categorii de expoziții au putut fi cunoscute de către iubitorii de artă din 80 de orașe, capitale și mari centre culturale, din 42 de țări, dintre care: Belgia, Danemarca, Austria, U.R.S.S., Brazilia, Argentina, R. P. Chineză, Canada, R. D. Germană, R. P. Ungară, Irak, India, Japonia, Bulgaria, Albania, Birmania, Grecia, Turcia, Finlanda, Egipt și altele.

Operele artiștilor plastici din țara noastră au fost expuse în cadrul celor 6 bienale: Veneția-Italia, Lugano-Elveția, Sao-Paulo-Brazilia, Lublana-R. S. F. Iugoslavia, Tokio-Japonia și la Bienala de la Paris-Franța, manifestare artistică internațională a tinerilor artiști, precum și la Trienala de la Milano, iar în anul 1964 vor fi prezentate și la Trienala de la Grenchen-Elveția.

Lucrările artiștilor noștri nu au lipsit nici de la expozițiile internaționale cu caracter de concurs. Astfel, în anul 1957 am fost prezenți la expoziția internațională de la Toronto-Canada.

Manifestările internaționale tematice consemnează în ele prezența artiștilor noștri. La expoziția internațională de la Budapesta, organizată cu ocazia celei de a 50-a aniversări a zilei internaționale a femeii, cele 34 lucrări de pictură, sculptură și grafică ale artiștilor noștri au fost în mod deosebit apreciate de vizitatori.

Iubitorii de artă de peste hotare manifestă un interes deosebit față de lucrările artiștilor romîni. Prezența lor în expozițiile internaționale a atras atenția cunoscătorilor care nu odată au recunoscut că în România s-a dezvoltat de-a lungul secolelor și continuă să fie activă și astăzi, una din cele mai originale sensibilități plastice cunoscute în lumea modernă.

Demonstrînd succesul artei noastre plastice peste hotare ne vom folosi de bogatele însemnări făcute în cărțile de impresii, în cronicile din presă, de la Radio și Televiziune, apărute cu ocazia expozițiilor românești, precum și premiile obținute de către artiștii noștri.

Mohamed Hassan — directorul Muzeului de artă plastică al Centrului cultural din Alexandria — și Ahmed Osman, decan al Facultății de arte frumoase din Alexandria, scriind despre expoziția de artă plastică românească spunea: « Afluența publicului a fost mare chiar din prima zi a vernisajului, și de atunci crește neînterupt.

Aceasta nu ne poate mira: publicul nostru admiră și-și însușește bucurios mesajul artei românești, atît de simplă și de savantă totodată, atît de apropiată nouă și atît de umană.

Publicului nu-i este deloc dificil să perceapă, sub aparenta simplitate, profunzimea expresiei, sinceritatea și soliditatea acestei arte realiste, refuzul ei de a accepta sterile jocuri cerebrale, abstracțiuni obscene, sau deformări monstruoase care anulează telurile artei adevărate. »

Scriitorul și criticul de artă al ziarului « Elefteria » — Melis Nicolaidis, scriind despre expoziția de artă plastică deschisă la Atena spunea: « Prima și esențială impresie pe care o încearcă vizitatorul Expoziției de artă plastică românească contemporană din noua sală Parnasas este aceea că te afli în ținuturile curate și luminoase ale artei adevărate. Toate lucrările — pictură și sculptură — care împodobesc sala, se inspiră și exprimă, desigur la grade diferite, adevăratul sens al artei, și toate servesc marea și înalta ei misiune. »

Pătrune de specificul național al poporului român, în operele acestea vibrează un puternic și cald umanism. Exprimând sufletul poporului român, ele exprimă totodată sufletul omenesc, omul însuși. De aceea, arta în România are un puternic ecou, nu numai în sufletul poporului român, ci și în sufletul oricărui om, din orice punct al globului pământesc, indiferent de limba ce-o vorbește. »

Lucrările expuse peste hotare au reținut atenția vizitatorilor întrucât creatorii lor au făcut să trăiască în pînă întregul farmec al peisajului românesc, avîntul muncii din fabrici și uzine, optimismul oamenilor, peisajele populate de construcții semețe, viața satului nostru socialist. Ei au prezentat omul și îndeletnicirile lui și au făcut să vorbească lucrurile, însoțind bogata lor recoltă de imagini cu reacția unei sensibilități specifice în care contemplatorul român se recunoaște pe sine, iar cel străin face descoperirea unei lumi noi. Astfel, profesorul dr. Walter Maria Neuwirth scria într-un articol pe marginea expoziției românești de artă plastică deschisă la Viena în anul 1962: « Pictura și sculptura modernă românească expusă la Künstlerhaus este realistă, plină de idei și dragoste de viață. Această artă tinde spre o perfecțiune a formei, fiind totodată profund conștientă de importanța unui conținut plin de forță, exprimat cu pasiune și elan. »

Într-o cronică Georges Boudaille — cu ocazia expoziției deschise la Paris în anul 1961 scria: « Există în pictură un temperament tipic românesc, manifestat în lumina caldă, în strălucirea culorilor care te fac să re trăiești întreg spectacolul lumii. Fenomenul nu s-a manifestat niciodată atît de limpede într-o expoziție națională, din cîte au fost găzduite în ultima vreme de Muzeul de artă modernă din Paris. »

Alte trăsături apar de asemenea foarte caracteristice: o bună dispoziție, o bucurie intensă de a trăi, o filozofie optimistă asupra vieții. »

Considerăm suficient a cita doar titlurile articolelor apărute în presa din R. D. Germană, despre expoziția retrospectivă « Al. Ciucurencu »: « Un maestru al culorii » — Berliner Zeitung, « Farmecul culorii » — Sonntag, « Culori strălucitoare » — Am abend.

Consultînd presa italiană puteai vedea reprodusă aproape întreaga expoziție a Ligiei Macovei deschisă la Roma. Fiecare ilustrație era însoțită de ample comentarii făcute de cei mai reprezentativi critici din Italia, cu privire la conținut și realizarea lui artistică.

Căutările creatoare ale pictorilor, sculptorilor și graficienilor din țara noastră, dorința lor de a elabora forme corespunzătoare noului conținut prin mijloace de expresie noi, nu reprezintă un scop în sine, nu se referă numai la formă ci sînt un mijloc de zugrăvire sinceră și îndrăzneță a frumuseții vieții.

Astfel, în cuvîntul rostit la deschiderea expoziției lui Jules Perahim la Belgrad în anul 1962, Bosko Vukasinovici spunea: « Expoziția pe care o vedem arată multipla creație artistică a lui Jules Perahim. La toate disciplinele, cunoscutul artist dovedește că posedă mare siguranță, toate cunoștințele tehnice sînt pătrunse de frumoase inspirații și realizate la un înalt nivel artistic. Desenul este curat, precis, din punct de vedere artistic la înălțime, iar tema pătrunde în inima problemei. »

În cartea de impresii a expoziției organizată în Turcia un vizitator nota: « În lipsa de aer a expozițiilor noastre și în asfixia abstractă a saloanelor, expoziția dumneavoastră este un mesaj purtător de speranțe prin viguroasă înfățișare a vieții noi »; iar un altul îl completa astfel: « Iată o artă adînc înrădăcinată în viață, în forța, în oamenii și în grijile lor de toate zilele. Te aduce în contact cu însăși viața, în cele mai veritabile, în cele mai

simpatice, pot spune, manifestări ale ei și te ciștigă. Te face să te gîndești asupra problemelor ei, iar nu asupra formelor abstracte din afara realității, te face să iubești pe om, să-l simți mai profund, să te identifiți cu el. Și peste acestea, expoziția m-a făcut să viu în contact cu poporul român, m-a făcut să-mi devină mai cunoscut, mai familiar, mai drag. »

La expoziția internațională de la Viena, organizată cu prilejul celui de-al VII-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților, tabloul « Studenta » realizat de C. Blendea a obținut premiul II.

Succese remarcabile au obținut și lucrările noastre de artă decorativă. La cea de-a XI-a Trienală de la Milano s-au obținut 1 medalie de aur, 9 medalii de argint și 4 mențiuni, iar la Expoziția internațională de ceramică de la Praga, organizată de către Academia Internațională de Ceramică, premiile obținute de către ceramiștii romîni au fost: o medalie de aur, 5 medalii de argint și 15 diplome de onoare.

Despre succesele noastre s-ar putea spune multe lucruri, s-ar putea aduce alte multe exemple, sau cum spunea un cronicar al ziarului « Tribune de Genève », cu ocazia unei expoziții de artă românească, « s-ar putea scrie un poem ».

Operele expuse în expozițiile noastre de peste hotare au fost adevărate ferestre deschise spre pămîntul Romîniei, care prin operele artiștilor săi își exprimă sentimentele și gîndurile sale de pace și prietenie, fiind în același timp un indiciu concludent al condițiilor materiale asigurate creatorilor noștri în anii Republicii Populare.

I. S.

BIENALA DE LA SAO PAOLO

(urmare din pag. 94)

robuste, disimulate într-o poezie particulară. Aceasta l-a și făcut pe Trnka să fondeze « Teatrul lemnului ». Marionetistul ceh a transformat și realizat moștenirea modestei tradiții populare prin viziunea sa originală și prin mijloacele moderne ale filmului.

CONCLUZII

Celelalte săli care cuprind arta braziliană, japoneză, italiană, urugvaneză, olandeză și a altor state capitaliste, sînt tributare supra-realismului, abstracționismului, tașismului. Ceea ce variază sînt procedeele și pretenția de a aduce un curent nou sau o reluare a

unuia mai vechi. Arabescuri, volume geometrice, explozii coloristice, imagini parțiale de obiecte, suprapuneri de planuri, disocieră formelor, jocuri de linii și culori — contribuie la suprimarea subiectului, ca o fugă de aparența sensibilă. O revoltă amară, singulară, fără perspective, a artistului împotriva sa însuși, împotriva artei, și societății, a moralei.

Ei neagă nu numai lumea concepțiilor și senzațiilor reale, dar resping și tot ceea ce este frumos.

Trecînd peste aceste fenomene, Bienala din Sao Paolo, reunind 56 țări, prin amploarea și diversitatea tendințelor, a devenit una dintre cele mai importante manifestări artistice internaționale.

MICI STUDII DESPRE ARTIȘTI CONTEMPORANI

(JEAN EFFEL, FRANS MASEREEL, ROCKWELL KENT, HANS ERNI)

D. DANCU

Prin apariția unei serii de mici studii, ilustrate cu câteva reproduceri din opera artistului respectiv, Editura *Meridiane* oferă posibilitatea de a fi informat, în linii mari, asupra unor valori contemporane internaționale din domeniul artelor plastice.

Debutul acestei serii ce pare după format a fi o colecție (deși editura nu spune acest lucru), a fost marcat de studiul asupra vieții și operei lui Jean Effel de V. V. Turova, după care au urmat: Masereel — de A. M. Kantor, Rockwell Kent — de A. D. Cegodaev, și Hans Erni — de M. I. Libman, — traduse toate din limba rusă.

★

Numele desenat ca o floare și desenele lui Jean Effel sînt bine cunoscute pe toate meridianele. De un sfert de veac încoace, presa franceză răspîndește, aproape zilnic, comentariul său plastic, critic și spiritual. Ecoul al opiniei publice, al oamenilor simpli și cinstiți, Jean Effel continuă tradiția artistului cetățean francez, tradiția marelui Daumier.

Jean Effel s-a născut la Paris, în 1908, adevăratul său nume fiind François Lejeune. Nu-l interesează negustoria tatălui, încearcă fără succes teatrul și pictura, și ajunge, împins de disperarea sărăciei, la confecționarea unor desene pentru reviste și ziare. Nu bănuia atunci, tânărul Lejeune, că țărnușul la care ancorase corabia talentului său era acel al lînei de aur din Colhida.

Jean Effel se face repede cunoscut. Revista satirică « *Le canard enchainé* » (« Rățoiul înlănțuit ») îl oferă chenarul caricaturii politice. În redacția acestei reviste, Jean Effel s-a format și ca luptător politic. Într-un desen în peniță, în contur închis, artistul comentează faptele zilei prin intermediul unei satire « ucigător de inteligență și infinit de caustică ».

V. V. Turova, autoarea studiului, urmărește minuțios ascensiunea artistului, analizînd transformarea calitativă a desenului său. Ea se servește de multiple exemple, pe care le transmite descriptiv, întru susținerea concluziilor sale. Coeziunea dintre literar și grafic, pe care Jean Effel o caută chiar de la început, aparține condițiilor pe care le consideră necesare obținerii unui stil propriu.

După numeroase experiențe, artistul reușește să-și împartă ideea între linie și cuvînt, ilustrînd-o la modul cît mai spiritual. Experiența lucrului și a vieții îl ridică pe treptele de sus ale scării valorilor graficii contemporane. Autoarea, atribuindu-i « perfectă stăpînire a tehnicii desenului în alb-negru și recunoscîndu-i un simț excepțional al ritmului în îmbinarea liniilor și petelor », îl recunoaște ca pe « unul dintre cei mai mari maeștri ai graficii », — evident, și dintre cei mai spirituali. Puțini sînt cei care au izbutit, fără a aluneca în banal sau în ieftin, să reverse ca Jean Effel, un fluviu nesecat de spirit, în cicluri care reprezintă adevărate epopei grafice. Ne referim la acea serie de minunate cărți deschisă cu « Micul inger », căruia i-au urmat desenele sculptoare de vervă și umor, din « Face-re-a lumii », « Face-re-a omului », « Educația lui Adam », « Grădina raiului », « Faptile diavolului » și « Viața fără păcate dusă de Adam și Eva ». Inventiv pînă la neverosimil, Jean Effel creează umorul din contraste și surprize, dovedindu-se un neîntrecut maestru al situațiilor comice.

Desenul lui Jean Effel este considerat de V. V. Turova sub toate aspectele ce generează. Autoarea leagă și explică opera lui Jean Effel prin atitudinea sa de artist-cetățean, de luptător în Rezistență, de militant pentru cauza progresului social. Studiul reprezintă o sinteză bine gîdită și exprimată cu claritate a elementelor ce constituie arta lui Jean Effel. El se citește cu deosebită plăcere și interes.

Prezentarea textului și a ilustrațiilor, realizată cu gust și eleganță, oferă volumului o înfățișare îmbietoare. Considerăm excesiv însă ca 17 din cele 25 de reproduceri să aparțină unui singur ciclu, anume celui intitulat « Le roman d'Adam et Eve », reducînd astfel cititorului posibilitatea de a fi informat cît mai antologic asupra vastei opere a strălucitului grafician francez.

★

Studiul lui A. M. Kantor ne introduce în biografia și activitatea marelui grafician *Frans Masereel*, născut în 1889 în orașul flamand Blankenberge.

Grafician printre cei mai renumiți al timpului nostru, Masereel aparține acelor creatori care

și-au destinat talentul unei arte puse în serviciul umanității. Nedreptatea socială, orînduirea clădită pe exploatare, frînarea progresului și incitarea la război sînt țintele în care, consecvent și hotărît, a lovit demascatorul grafica lui Masereel. El aparține acelei echipe de șoc și de onoare care — cum scrie Kantor — « a pus bazele unor noi orientări revoluționare, ale unui realism năvalnic și riguros, plin de contraste frapante și dominat de o neînfrîntă încredere în viitor ». Sub această ipostază, cu deosebire, autorul analizează activitatea și opera lui Masereel.

Căutîndu-i corespondențe pe plan spiritual, autorul îl alătură marilor scriitori umaniști europeni, care au dezvăluit omenirii, în primele decenii ale secolului nostru, barbaria și absurditatea războiului: Romain Rolland, Thomas Mann, Remarque etc.

Autorul disecă subtil concepția tematică a lui Masereel, subliniind apariția unor teme noi, a personalității și eroului, în arta belgiană din primele decade contemporane, — artă cu alt specific tematic.

Viața lui Masereel este săracă în evenimente care pot colora o biografie; plină însă de acea abnegație, de acel elan al muncii către un scop nobil și bine definit, care face ca întîmplările mărunte ale vieții să dispară în lumina puternică a farului unei conștiințe militante și dinamice. « Viața lui Masereel se scurge mai cu seamă la masa de lucru », scrie Kantor, și în această frază se include toată forța unei cariere de peste o jumătate de veac. Este atît de imensă și de complexă creația sa, încît Ștefan Zweig scria încă în 1923 că « dacă de pe pămînt ar dispărea toate hărțile, toate monumentele, fotografiile și documentele și s-ar păstra doar gravurile săpate de Masereel în numai zece ani, — întreaga lume de astăzi ar putea fi refăcută după ele ». La aproape 75 de ani de vîrstă, Masereel n-a lăsat din mîină penița, penelul sau dăltița gravurului.

Dacă activitatea graficianului este larg arătată în studiul lui Kantor, pictura lui Masereel nu ocupă decît 3—4 aliniate, ilustrate printr-o unică reproducere după un splendid portret compozițional, « Femeia cu snopul ». Pictura pe care decenii de-a rîndul a practicat-o Masereel cu pasiune este reprezentată prea sumar.

Selecția materialului ilustrativ, făcută după desene și gravuri, reușește în bună măsură să exemplifice concluziile textului și să trezească în cititori admirație pentru arta lui Masereel, — artă întocmită dintr-o nețărmurită dragoste pentru om, pentru viața sa productivă și pașnică, cu mijloacele unui talent capabil să stigmatizeze nedreptatea și răul, dar și să înnobileze, cu poezia și căldura sufletului, tot ce poartă pecetea luminii și a binelui.

Opera lui Masereel existentă pînă astăzi, — 48 de cicluri cu peste 1700 de gravuri în lemn și desene, peste 1000 de desene apărute în presă, ilustrații pentru 110 cărți de beletristică, un mare număr de picturi în ulei, acuarele, mazaicuri și gravuri dispartate — justifică din plin actul de intrare a lui Frans Masereel în marea istorie universală a artelor.

Omul și artistul cu reacții atât de surprinzătoare și inedite, *Rockwell Kent*, este un bun prieten al tuturor oamenilor care cultivă idealurile înalte ale umanității. A. D. Cegodaev, sprijinindu-se pe date și fapte importante, reușește să definească în linii caracteristice, portretul psihologic și moral al multilateralului, artist american. Născut în 1882 în Tarrytown, un orașel din nordul New-Yorkului, Kent asimilează o excepțională cultură generală și artistică, care îl vor duce, pe de o parte la valoroase realizări în artele plastice și literatură, — pe de altă parte, la o asemenea pasiune pentru călătorii, pentru cunoașterea pământului și a oamenilor din cele mai îndepărtate locuri ale lui, încât autorul, pe bună dreptate îl definește profesional, ca « pictor, călător și scriitor ». Acestor trei preocupări permanente li se adaugă atracția încă din tinerețe pentru ideile socialismului, concretizate în activități de ordin obștesc, în atitudini ferme și cinstite în multe din problemele de politică internă și internațională, culminând cu lupta sa consecventă, dusă cu autoritate și prestigiu, pentru cauza păcii și a prieteniei între popoare. *Rockwell Kent* este unul dintre inițiatorii și autorii actului de memorabilă și universală importanță, Apelul de la Stockholm.

Viața lui Kent îmbracă forme destul de neobișnuite. După absolvirea studiilor de arhitectură și pictură, Kent a plecat pe o insulă izolată, în nordul Americii, trăind câțiva ani printre pescari, muncind laolaltă cu ei. Timpul liber, lăsat de dulgherie și de pescuit, Kent îl destina picturii. Mai târziu, însoțit de fiul său în vîrstă de 9 ani, Kent a reeditat într-un « ținut sălbatic » din Alaska, traiul primitiv al primilor coloniști veniți în America. Din aceste îndrăznețe experiențe de viață au rezultat uimitoare pagini de literatură și de artă. După 1932, *Rockwell Kent* pleacă de două ori în Groenlanda, în nordul locuit de eșimoși, cu care trăiește laolaltă câțiva ani în condiții extrem de grele.

Pictor, gravor, reporter, literat și filozof, Kent este dificil de urmărit în creațiile sale. În plastică s-a folosit de toate tehnicile în materializarea ideilor, de la șevalet la pictura murală monumentală, și de la caricatură la gravura în piatră sau lemn. Plătind tribut unor anumite curente moderniste sau unor stiluri improprii marii creații, Kent a ajuns, pînă la urmă, la stilul său personal, în toate disciplinele practicate. Acest drum, adesea nebulos și întortochiat, este analizat cu spirit critic și pătrundere de autorul studiului, iar masiva personalitate a artistului, scuturată de praful vicisitudinilor drumului parcurs, se detașează în splendida și pură ei lumină.

Ilustrația care însoțește textul ne apare însă insuficientă și neconvingătoare.

binecunoscutului artist elvețian, o documentată informație asupra evoluției carierei sale. Concluzii rezultate dintr-o adîncă înțelegere a fenomenului creator sînt de natură a-l defini în adevăratele sale limite. Concentrînd la esențial, considerațiile critice și descifrînd cu perspicacitate drumul meandric al creației lui *Hans Erni*, autorul ne oferă o imagine clară a operei unuia din cei mai înzestrați și prolifici artiști contemporani, desfășurată pe planuri egale în pictură și grafică. Într-adevăr *Hans Erni*, născut în 1909 în orașul elvețian Lucerna, a practicat cu același interes și dovedind același bogat talent pictura murală și de șevalet, ilustrația de carte, afîșul și litografia.

Într-un stil suplu, atrăgător, cu grija de a surprinde cît mai veridic personalitatea artistului, autorul urmărește creația lui *Hans Erni*, pe dificilul drum spre realism, spre culmile măiestriei sale. Nume răsunătoare, aparținînd diferitelor curente ivite în marasmul vieții occidentale, după primul mare război, se împletesc cu cel al lui *Hans Erni*, care — în prima perioadă de creație (1933—1938) — era sub influența artei lui *Picasso* și *Braque*, concomitent cu apropierea de o grupare abstractă, din care făcea parte și marele sculptor *Constantin Brâncuși*.

După etapa suprarealistă, în ajunul declanșării celui de-al doilea război mondial, cînd recurge la « arsenalul de mijloace folosit de *Salvator Dali* și *Yves Tanguy* », corifeii plastici ai mișcării, *Hans Erni* își pune cu și mai acută seriozitate problema relației dintre om și natură, existentă în opera sa și pînă atunci. Dar spre deosebire de caracterul profund pesimist al acestei relații înregistrat în lucrări datate pînă la finele războiului, în compoziția cu tema « Omul și mașina », destinată unui pavilion al expoziției din 1945 de la Basel, apar acum trăsături dominante cu caracter optimist și umanist. Arta lui *Hans Erni* evoluează către un conținut politic și social, creația sa ajunsă la maturitate este pusă în slujba marilor idei ale omenirii, în slujba păcii și progresului.

Grafica căreia artistul îi consacră cu entuziasm activitatea din actualitate, este definită de autor ca operă de mare măiestrie. « Puțini sînt cei care îi pot sta alături », scrie M. I. Libman referindu-se la litografia lui *Hans Erni*.

Reproduceri, din diferite perioade, alese cu discernămint și gust, însoțesc interesantul și valorosul studiu.

ACTUALITATEA UNOR PROBLEME ÎN CREAȚIA SCULPTORILOR

(urmăre din pag. 76)

adiacențele, limbajul înflorit, cad, cînd sentimentul e masiv, prezent, imperios. Într-o artă care să corespundă epocii noi, socialiste, nu trebuie să se piardă din vedere că stilul operelor le conferă o destinație poate tot atît de certă, ba chiar, am spune adeseori mai directă decît chiar tema în sine.

Iată, de pildă, tema lucrării lui *C. Lucaci*: « Omul ». Artistul a năzuit să exprime aspirațiile înalte ale omului, faptul că privirea lui se îndreaptă veșnic spre tainele pe care începe să le pătrundă, ale cosmosului, ale universului mare, în același timp în care își scrutează și lăuntru, capabil să oglindească universul. Tema, romantică, ispititoare pentru un artist așa de avîntat, de preocupat de ideile pegasice ale zborului spre înălțimi cum se dovedește din operele lui *Lucaci*, ar fi putut fi tratată grandilocvent, căci se pretează. *Lucaci* a preferat litota clasică: el a redus elementele la un minim, înfățișîndu-ne, concret, un cap de bărbat cu trăsăturile energice și fine, cu obrazul « lucrat » de o viață lăuntrică

bogată dar reținută, ținut între mîini, cu un gest care indică concentrare și reverie în același timp, direcționare a visării în afară și cuprindere lăuntrică a ecourilor lumii percepute și înțelese cu reculegere contemplativă. Acest cap va trebui să aibă drept soclu un obelisc aproape. Perspectiva din care trebuie văzut este cea de jos în sus; privirea trebuie să refacă, atingîndu-l, sensul ascensional indicat de temă. Așa cum se înscrie, ca întreg, lucrarea este dintre cele în care arhitectura, implicată și în forma și în dimensiunile soclului, va găsi un ecou consonant.

Ajunsă într-o fază de dezvoltare a unui înalt nivel al vieții orașelor, năzuind să urbanizeze viața satului, să « șteargă diferențele dintre sat și oraș » prin electrificare și construcții, patria noastră are, în socialism, dreptul să ceară de la artiști, și semintele gîndirii din care să se înalțe statuile capabile să sublinieze rodnicia spirituală a acestei epoci, nemaiîntîlnită în istoria civilizației romînești.

EVOLUȚIA MATERIALELOR ÎN PICTURĂ

(urmare din pag. 99)

sească atât de degetele mâinii cu care întindeau pasta, de pensule — făcute desigur rudimentar — și de oase golite de măduvă, ori trestii, pentru a așterne culoarea prin pulverizare. Au fost găsite în zăcămintele astfel de oase în formă de tuburi, conținând încă resturi de materii colorate, omoplați de bizon și pietre, care de asemenea serveau ca palete ori godete. Cu astfel de mijloace, omul grotelor a creat, — ajutându-se desigur și de instrumente ascuțite de gravat — capodoperele de la Lascaux, Altamira și Tassili.

Aceste capodopere rămân o glorie pentru omul care, deși trăind în condiții foarte grele, a știut să se ridice la puțină unor astfel de realizări.

Desenul artistului preistoric este apropiat ca concepție de cel al desenului de copil, ca și de cel al pictorului egiptean, cu toate deosebirile evidente dintre ele. El reproduce, ca și copilul, ceea ce știe, nu ceea ce vede și de aceea desenul lui e și mai adevărat. Desigur artistul — așa zice geniul — grotelor, era foarte preocupat să redea animalul în toate amănuntele sale, împingând observația spre amănunte, dar el redă totodată într-un mod cu totul remarcabil mișcarea, fuga animalului, folosind accidentele peretelui într-un mod foarte ingenios. El nu organizează cu erudiția artistului egiptean, el îngrămădește în felul copilului, s-ar putea spune, însă cu o observație și o viziune de ansamblu remarcabile.

Culoarea de care se servea artistul era căutată, după cum se știe, în straturile de pământ. « Poate, scrie M. Manduit în « *Quarant mille ans d'art modern* », omul preistoric nu era sensibil decât la aceste culori, care erau de altfel de nuanțe foarte diferite, mergând de la galben la roșu, uneori până la violet. »

Roșul amintea de culoarea singelui la vânătoare, sîngele însemna că omul a învins,

animalul răpus era pentru omul care îl învinsese și un trofeu.

S-a stabilit că înainte de a-și înhuma morții, oamenii din Aurignacien, îi acopereau cu un strat de oxid de fier, — pământ roșu — care după putrezirea cărnii, colora oasele. Se știe că roșul în folclorul primitivilor, avea puterea să gonească demonii, iar la indienii din vechiul Mexic, roșul — care predomina în toată arta lor — reprezenta învierea de apoi, nemurirea. De altfel roșul reprezentând culoarea singelui, era și simbolul vieții.

La Altamira, roșul are mare preponderență și, fiind folosit ca dominantă, abstracționează și ridică amănuntele formelor și desenului la o mare calitate.

De la pictura grotelor, până la arhaicul egiptean nu ne-au rămas mărturii de artă, formele de viață ale omului fiind primitive nimic trainic nu s-a construit.

Primele cabane în forme rotunde făcute din garduri de crengi, lipite cu pământ, și primele sate întărite cu palisade, ca și desfășurarea construcțiilor în forme dreptunghiulare, fiind făcute din pământ, n-au putut păstra decorațiile eventuale, care s-au distrus odată cu aceste clădiri. De abia mai târziu, transformarea marilor sate în cetăți ca Memphis, Theba, Babilon etc., și deci trecerea de la preistorie la istorie, au creat condițiile pentru munca organizată și deci pentru o bună desfășurare și păstrare a realizărilor artistice.

Ceramica, modelarea pământului și arhitectura, au îndreptat omul spre sculptură. La egipteni, în Vechiul și în Noul Imperiu, sculptura preponderă.

Pictura s-a desfășurat ca decorație în temple și în mormintele faraonilor și ale altor demnitari ai Imperiului și s-a dezvoltat din necesități de cult și de reprezentare a ritului în mormintărilor. Scena bocitoarelor, a purificării, a navigației rituale a lui Osiris și a

zeițelor morților, sînt numai unele din aceste reprezentări practice.

O singură lucrare din pictura arhaică, se cunoaște, și aceasta într-o stare foarte proastă. Ne putem da seama totuși că se folosea deja un preparat de stuc din ipsos ca suport, pe peretele pe care se picta.

Practica construcțiilor a dus la folosirea stucului ca preparație, acest stuc fiind întrebuințat și la confecționarea mumiilor. Se cunosc însă și cazuri cînd pictura a fost făcută pe un preparat din pământ cu paie, procedeu împrumutat din tencuielile caselor. Arpag Mekitarian în « *La peinture égyptienne* », analizează acest procedeu și reproduce un « Portret de doamnă » — Theba, mormîntul lui Ouserhat — unde se vede foarte clar procedeul. Atît stucul cît și preparatul de pământ cu paie, a fost folosit deoarece lucrările de artă fiind făcute în morminte, unele construite din gresie de Nubia, bine izolate și închise ca cele din Karnak, Luxor, Ramesseum etc., iar altele săpate direct în stîncă ca cele din Valea Regilor, și Valea Reginelor, erau ferite de umezeală și s-au păstrat bine, pînă în zilele noastre, problema rezistenței în timp ca la sculptură de exemplu, nu se pune. Acum însă, în contact cu umiditatea, se dovedesc foarte fragile și multe dintre capodoperele acestei mari culturi, sînt în pericol de distrugere.

În afară de preparatul de stuc și pământ cu paie, a fost folosit ca suport și calcarul peretelui din stîncă în care a fost săpat mormîntul, netezit, pictîndu-se pe el direct.

Culorile întrebuințate în cele mai vechi lucrări cunoscute din arta egipteană, au fost ocrul roșu, ocrul galben, negrul, albul de var și rozul obținut din amestecul albului cu roșul. Ca diluant se folosea apa, în care se amesteca o anumită cantitate de gumă, ca culorile să adere la suporturile pereților. Prepararea culorilor se făcea tot prin spălarea, uscarea și transformarea pămînturilor în prafuri.

Cercetarea materialelor în evoluția picturii egiptene e mult ușurată prin aceea că în majoritatea mormintelor, pictura — dintr-un motiv sau altul — a rămas neterminată,

putîndu-se urmări fazele de lucru, procedeele folosite și materialele întrebuintate.

Ca procedeu de pictură, artistul prepara mai întîi compoziția fiecărui panou, pe un fond pe care așternuse deja o cușă de culoare albă, galbenă, gri, neagră ori albastră. Pe acest fond trăgea liniile orizontale — cunoștea și folosea sfoara zidarilor — pentru a delimita registrele, stabilea un quadrilaj după un canon tradițional, după care situa fiecare element la locul potrivit. Lucrul se făcea după reguli mitologice stabilite de preoți și concretizate în cunoscutele « Cahiers de modèles ». Cu aceste îndreptare, scribii — de contur — cum erau numiți pictorii, trebuiau să înconjoare mormîntul pe dinăuntru, cu tot felul de scene rituale, ținînd bineînțeles seama și de particularitățile și felul de viață al celui plecat dintre cei vii.

În afară de caietele de modele, erau cunoscute și un număr de canoane, o preocupare de mare elaborare. Aceste reguli nu erau însă rigide și fantezia artistului s-a putut desfășura în toată amploarea.

După ce se contura personajul, se picta mai întîi pielea: ocrul roșu, mai mult ori mai puțin intens pentru bărbați, galben, roz ori brun pal — culoarea pielii arsă de soare pentru femei. Vestmintele erau redate — după gradul de transparență ori opacitate pe care vroia să-l obțină artistul — cu una ori cu mai multe cușe de alb.

Bijuteriile erau reprezentate în masă înainte de-a fi diferențiate. Coafura adesea era lăsată la urmă.

În timpul lucrului, contururile se pierdeau de multe ori, așa că se revenea cu un nou contur, de obicei de culoare roșie; școala de la Deir el Medineeh, de culoare neagră.

Cu dezvoltarea meșteșugurilor își fac apariția în pictura egipteană și albastrurile și verzurile, obținute din cupru, prin fritare. Descoperirea smalțurilor în ceramică a îmbogățit gama de culori. Se cunosc albastrurile extraordinare obținute în ceramica egipteană. Verzurile și albastrurile, avînd aceeași bază, uneori sînt greu de diferențiat.

Albastrul, în prima jumătate a celei de-a 18-a dinastii, acoperă întregul fond al scenei,

pe peretele de calcar pălește puțin și devine azur; pe stucul permeabil (care absoarbe culoarea) ia o nuanță de gri-bleu, devenind și mai discret.

Verdele era folosit la frunzele arborilor, la ofrandele vegetale ori florale, la podoabele femeilor. În contact cu aerul, verdele se alterează într-o măsură.

Negrul, folosit de scribi, era o culoare și mai efemeră: adera rău la perete. Și astăzi negrul de fum nu se folosește diluat în apă ci în spirt, lucru pe care pictorii egipteni nu-l cunoșteau. Așa se explică de ce marile peruci, ale unor doamne, au dispărut, lăsînd să se vadă fondul de calcar ori de stuc. A fost folosit însă cu rezultate bune în amestec cu alb și cu ocrul roșu.

Pe la începutul celei de-a XVIII-a dinastii, mișcarea de restaurare a stilului celei de-a XI-a și a XII-a dinastii, a dus și la îmbogățirea gamei de culori. Verzurile se variază prin amestecuri și celelalte culori se îmbogățesc în nuanțe.

Desenul pe care André Loth în « Les chefs d'œuvres de la peinture égyptienne », îl caracterizează ca ajuns la un realism intelectual și savant inventat, a jucat rolul de osatură a întregii arte și a întregii culturi egiptene. Scrierea era la ei de asemenea desen și s-a dezvoltat paralel cu pictura.

Pentru a obține un efect decorativ, scribii de contur foloseau tenta plată. Ei nu se preocupau de imitarea naturii. Buni animalieri, în tot ce fac, rămîn mai mult sugestivi decît reali, despoaie arta de orice afecțiune. Culorile pe care le iubește pictorul le întrebuintează în stare pură. Din reprezentarea unor scene de atelier, cunoaștem și uneltele cu care lucrau. Cu ajutorul acestor scene au putut fi reconstituite sculele de care se foloseau atît artiștii cît și lucrătorii și țărani.

Utilajul scribului era de o mare simplitate. « Acești artiști geniali, remarcă André Loth, nu au cunoscut pensula cu păr ci se serveau de un fel de pensulă din spice de stuf și pentru a umple suprafețe mari — de ramuri și frunze de palmier legate între ele ». Au fost găsite în morminte alături de astfel de unelte rudimentare și scoici și cioburi de vase, unde își țineau liantul de apă gumată. De asemenea

au fost găsite provizii importante de ocrul roșu, ocrul galben, albastru și verde. Tonurile acestei game restrînse, se exaltău prin știința raporturilor. Un gri-verde devine intens, înconjurat de roșu, asurzește înconjurat de tonuri apropiate. Albul și negrul intervin în mod constant în organizarea armoniilor de culori.

Tradițiile acestei culturi au durat peste 2000 de ani, și s-au stins odată cu dizolvarea Imperiului Egiptean. Alte tehnici și alte stiluri se vor dezvolta în pictură și alte materiale vor apare.

VALORIFICAREA

DEPLINĂ

A RESURSELOR

CREATOARE

(urmare din pag. 82)

lemnul, neînțelegîndu-i specificul. Din această cauză nu ajunge să valorifice frumusețea și posibilitățile de expresie ale acestui material atît de nobil și maleabil în mîinile dăruite ale unui dăltuitor. Grupul de graficiene din Timișoara, catalogate ca mari speranțe la începuturile lor, de multe ori lăudate, chiar poate prea mult, au ajuns la imagini seci, stereotipe.

Expoziția ar fi de dorit să constituie pentru participanți, în special pentru cei tineri, prilejul unor profunde meditații, pentru ca manifestările viitoare să reflecte posibilitățile numeroaselor talente.

Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R. au organizat în sala Galeriilor de artă din Calea Victoriei expoziția de sculptură, desen și pictură a lui Traian Brădean.

Artistul a prezentat 3 lucrări de sculptură, 72 schițe și desene și 55 lucrări de pictură.

★

Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R. au organizat în lunile noiembrie — decembrie 1963 în sala Muzeului Raional din Rîmnicul Vilcea expoziția de pictură a lui Slavu Leonard.

Artistul a expus 20 de lucrări.

★

Între 28 noiembrie și 20 decembrie 1963 a fost deschisă în București — sala Galeriilor de artă din Calea Victoriei, sub auspiciile Uniunii artiștilor plastici și Fondului plastic din R.P.R., expoziția de pictură a lui Hrandt Avakian.

Au fost expuse 42 de lucrări printre cari: Peisaj, Natură statică, Peisaj, Case vechi și noi, Peisaj de toamnă, Sînzienne și Cîrciumărese, Lalele, Natură statică etc.

★

La 22 decembrie 1963 s-a deschis expoziția de artă decorativă a artistei Alice Ivănceanu Koppes, sub auspiciile Uniunii artiștilor plastici și Fondului plastic din R.P.R., în sala Galeriilor de artă din Str. Kirov.

Artista a expus 8 case, 7 rame pentru fotografii, 10 lucrări de marochinărie, 11 bucăți de textile imprimă manual, 19 obiecte de ceramică și 13 obiecte diferite.

★

În luna decembrie 1963 a fost organizată în sala Galeriilor de artă din B-dul Magheru nr. 20 de către Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R., expoziția « Mimi Șaraga Maxy ». Artista a expus 27 de lucrări de pictură.

★

În sala Galeriilor de artă din Calea Victoriei a fost organizată de către Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R. în lunile decembrie 1963 și ianuarie 1964 expoziția de pictură și desen a artistei Lili Pancu.

Au fost expuse 39 lucrări și o mapă cu 50 desene în peniță și desene colorate.

La Muzeul raional din Slatina a fost deschisă în lunile noiembrie — decembrie 1963, din inițiativa Uniunii artiștilor plastici și a Fondului plastic din R.P.R. expoziția de artă decorativă a Teodorei Kițulescu care a expus 50 piese de ceramică, 3 piese de mobilier, 9 planșe cu proiecte pentru mobilier de locuințe și 7 acwarele.

★

Între 8 și 29 ianuarie 1964 a fost deschisă de către Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R., în sala Galeriilor de artă din str. Kirov nr. 1, expoziția de grafică Cik Damadian.

Artistul a expus 75 de lucrări: portretele lui Niki Atanasiu, Al. Giugaru, Vasiliu Birlic, Marcel Anghe-

★

lescu, Costache Antoniu în « O scrisoare pierdută », ciclul « Gîndurile se pot desena », Ciclul « caractere fără caracter », « Perspectiva colonialismului portughez », « Corul NATO », « Colectiviști din Oaș », « Sculptorul », « Studiu de nud », Lucia Sturdza Bulandra în « Mamouret » etc.

În luna ianuarie a acestui an a fost organizată de către Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R., în sala Galeriilor de artă din B-dul Magheru 20, expoziția Micaelei Eleutheriade.

Artista a prezentat 47 lucrări de pictură dintre care 5 pe material plastic.

RAȚIONALITATEA IMAGINII ARTISTICE

(urmăre din pag. 87)

a scrie versuri/ Când nimic nu ai a spune » este de o generalitate maximă care se aplică și la pictura non-figurativă. Numai cine nu are nimic de spus, abandonează sau simulează abandonul rațiunii. Asemenea tablouri, fie că sînt « pete pentru pete » sau « culoare pentru culoare », sînt, în orice caz, « abstracte », pentru că în permanență fac abstracție de ceva, fie de conținutul rațional al emoției artistice, fie de implicațiile afective ale bucuriilor estetice.

Dealtfel, ceea ce este foarte ciudat pentru estetica idealistă contemporană, este faptul că în cadrul ei se afirmă caracterul eminate vizual al civilizației noastre, denumită « civilizația imaginii » în opoziție cu « civilizația cărții ». Lucru destul de paradoxal, întrucît excesele senzoriale ale artei abstracte care pretind vizualitatea directă a conceptelor pulverizează în fapt imaginea artistică într-o retortă intelectualistă. Așadar pe de-o parte o anumită direcție estetică susține primatul vizualului iar curentul artistic dominant care o concretizează, dizolvă în cele din urmă imaginea, afirmînd caracterul nonfigurativ al picturii. Faptul este analog cu cele ce se petrec în literatura occidentală contemporană, unde romanul fără personaje se vrea doar o descriere a stărilor sufletești pure, dezbrăcate de orice contingență. Roman fără eroi și evenimente, în care se analizează stările sufletești ale nimănui, sau pictură non-figurativă

în care latitudinea închipuirilor halucinante este nelimitată, nu sînt în ultimă instanță, decît două din modalitățile de reflectare artistică ale aceluiași impas istoric. Odinioară, unii fizicieni idealiști, demascați de V. I. Lenin în *Materialism și Empiriocriticism*, au anunțat destrămarea conceptului de materie în loc să-l îmbogățească cu noile calități descoperite de știință. Pe o poziție similară se află și acei artiști care proferă destrămarea imaginii artistice din cauza incapacității lor de reflectare a realității în toată uluitoarea ei bogăție de aspecte.

Destrămarea imaginii artistice, în cadrul curentelor antirealiste, constituie o demonstrație prin negație a faptului că numai imaginea artistică realistă, a cărei structură logică nu diminuează ci dimpotrivă potențează specificul activ al cunoașterii artistice, asigură posibilitatea de reflectare a noilor zone ale realității umane și cosmice.

Imaginea artistică este menită să sporească strălucirea inerentă a adevărului, relevînd latura lui frumoasă, pentru că omul este acela care dă « formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului » (Marx). Iar între legile frumosului și legile adevărului, nu are cum să existe nici un fel de opoziție. De aceea, departe de a îngusta sau a-i anula virtuțile proprii, structura logică a imaginii artistice, lărgeste orizontul artei, conferindu-i investitura rațională a înfăptuirilor umane majore.

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

| | | | | | |
|--|----|---|----|--|-----|
| Г. ИЛИЕСКУ. Крестьянка из Мусчела (деталь). Дерево | 54 | ВИОРЕЛ МЭРДЖИНЯНУ. Сад. Масло | 75 | ЭУСТАЦИУ ГРЕГОРИАН. Возвращение с поля. Линогравюра | 84 |
| ЭУДЖЕН ПОПА. Борзешть. Масло | 57 | К. НИЦЕСКУ. В парке. Масло | 75 | ОВИДИУ ПАШТИНА. Натюрморт. Масло | 84 |
| К. БАРАСКИ. На волнах (деталь) | 58 | ЭМИЛИЯ ДУМИТРЕСКУ. Сварщики. Ксилогра- вюра | 77 | НИКОЛАЕ БЭЛАЖ. Коллективисты за прививкой виноградной лозы. Масло | 85 |
| СИМОНА ВАСИЛИУ-КИНТИЛЭ. Пейзаж | 59 | ДУМИТРУ ЧОНКА. В Дельте. Линогравюра | 77 | ВАСИЛЕ КАЗАР. Танец. Тушь | 89 |
| ИОН ПАЧА. Беседа. Масло | 59 | Н. СПИРЕСКУ. Силосование кукурузы. Линогра- вюра | 78 | ВАСИЛЕ ДОБРИАН. Свет на мосту. Цветная ксило- гравюра | 90 |
| ИОН НИКОДИМ. Гимн человеку. Гобелен | 60 | К. ДИМОФТЕ. Голова татарки. Тонированный гипс | 78 | ПАУЛ ЭРДЕШ. Вариации на темы. Тушь | 91 |
| М. Х. МАКСИ. Нефтеперерабатывающий завод «Бразь». Масло | 62 | ВАСИЛЕ ВЕДЕШ. Коллективистка. Дерево | 79 | МАРЧЕЛ КИРНОАГЭ. Плоды. Гравюра | 92 |
| К. БАБА. Семья. Масло | 63 | Н. СПИРЕСКУ. Новые баржи на верфи. Линогра- вюра | 79 | СИМОНА ВАСИЛИУ-КИНТИЛЭ. Причал Турну- Северинской верфи. Цветная тушь | 92 |
| ШТЕФАН СӨНИ. Восстание 1514 г. | 64 | ФЛОНДОР СТЭИНУ. Постройка. Масло | 80 | ЭУДЖЕН МИХЭИЕСКУ. Иллюстрация к пьесе «Носороги» | 93 |
| СПИРУ КИНТИЛЭ. Это не должно повториться! Масло | 65 | ИОСИФ МАТИАС. Химичка на комбинате черной металлургии в Хунедоаре. Линогравюра | 80 | ГИ САБО БЭЛА. Апрель. Ксилогравюра | 94 |
| ВАСИЛЕ ГОРДУЗ. Коллективистка. Гипс | 67 | ЮЛИУ ПОДЛИПНИ. Автопортрет. Уголь | 81 | ЗОЕ БЭЙКОЯНУ. Сосуд. Стекло | 95 |
| ПЕТРЕ АКИЩЕНИЕ. Портрет артистки. Масло .. | 68 | СЕВЕР ФРЕНЦИУ. Портрет уроженки Оаша. Масло | 81 | ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ. Тарелка | 96 |
| ЖАНА ГЕРТЛЕР. Девушка с хлебозавода. Обож- женная глина | 68 | ВАСИЛЕ ПИНТЯ. Старые дома в Варшаве. Тушь .. | 81 | АУРЕЛИЯ ГИАЦЭ. Ковер | 97 |
| ЕЛЕНА ГРЕКУЛЕСИ. В перерыве. Масло | 69 | ФРАНЦИСК ФЕРХ. Натюрморт. Темпера | 82 | ПАТРИЦИУ МАТЕЕСКУ. Фаянс | 98 |
| ИОН ГЕОРГИУ. Пейзаж. Масло | 70 | КСЕНИЯ БРАКЛИДЕ ВРЕМЕ. Рыбачьи лодки. Ксилогравюра | 82 | Фивы. Гробница Небамона и Ипуки. Портрет жены. | 99 |
| ПАУЛ ВАСИЛЕСКУ. Подсолнечник. Гипс | 71 | ВИКТОР ГАГА. Шахтер. Камень | 82 | Грота Ласко. Центр «фриза маленьких лошадей» Прыгающая корова | 99 |
| КОНСТАНЦА КРИШАН. Пасека. Масло | 73 | ГЕОРГЕ КОМАН. Молодой рабочий | 83 | С. МЮЦНЕР. Улица. Масло | 100 |
| ИОН БИЦАН. Гвоздики. Масло | 73 | ОКТАВИАН ИЛИКА. Социалистический подъем .. | 84 | | |
| ИОН МУРАРИУ. Животноводы. Масло | 74 | | | | |
| МАРИН ГЕРАСИМ. Жительницы лесной мест- ности. Масло | 74 | | | | |

EXPLICATION DES IMAGES

| | | | | | |
|---|----|---|----|--|-----|
| GH. ILIESCO: Paysanne de Muscel (détail) — bois | 54 | EMILIA DUMITRESCO: Les soudeurs — xylogravure .. | 77 | VIDIU PASTINA: Nature statique — huile | 84 |
| EUGÈNE POPA: Borzești — huile | 57 | DUMITRU CIONCA: Dans le Delta — linogravure | 77 | NICOLAE BALAJ: Collectivistes greffant la vigne — huile | 85 |
| C. BARASCHI: Sur les vagues (détail) | 58 | N. SPIRESCO: On ensilose le maïs — linogravure | 78 | VASILE KAZAR: Danse — encre de Chine | 89 |
| SIMONNE VASILIU CHINTILA: Paysage | 59 | C. DIMOFTE: Tête d'une tartare — plâtre avec de la patine | 78 | VASILE DOBRIAN: La lumière sur le pont — xylogra- vure en couleurs | 90 |
| ION PACEA: Discussion — huile | 59 | VASILE VEDES: Collectiviste — bois | 79 | PAUL ERDÖS: Variations sur des thèmes — encre de Chine | 91 |
| ION NICODIM: Le chant de l'homme — tapisserie | 60 | N. SPIRESCO: Nouveaux cargos sur le chantier — lino- gravure | 79 | MARCEL CHIRNOAGA: Les fruits — gravure | 92 |
| M. H. MAXY: La raffinerie de «Brazi» — huile | 62 | FLONDOR STRAINU: Construction — huile | 80 | SIMONNE VASILIU CHINTILA: Le débarcadère du chantier naval de Turnu-Severin — encre de Chine en couleurs | 92 |
| C. BABA: La famille — huile | 63 | IOSIF MATYAS: Chimiste au Combinat sidérurgique de Hunedoara — linogravure | 80 | EUGÈNE MIHAIESCO: Illustrations aux «Rhinocéros» | 93 |
| STEFAN SZÖNYI: L'appel 1514 | 64 | IULIU PODLYPNY: Autoportrait — charbon | 81 | GY SZABO BELA: Avril — xylogravure | 94 |
| SPIRU CHINTILA: Que cela ne se répète plus! — huile | 65 | SEVER FRENTIU: Portrait d'une femme de la région d'Oaş — huile | 81 | ZOE BAICOIANU: Vases — verre | 95 |
| VASILE GORDUZ: Collectiviste — plâtre | 67 | VASILE PINTEA: Vieilles maisons de Varsovie — encre de Chine | 81 | JULES PERAHIM: Assiettes | 96 |
| PETRE ACHITENIE: Le portrait d'un artiste — huile | 68 | FRANCISC FERCH: Nature statique — tempéra | 82 | AURELIA GHIATA: Tapis | 97 |
| JEANA GHERTLER: Jeune fille de la Fabrique de pain — terre cuite | 68 | XENIA ERAKLIDE VREME: Barques de pêcheurs — xylogravure | 82 | PATRICIU MATEESCO: Faïences | 98 |
| ELENA GRECULESI: Pendant la pause — huile | 69 | VICTOR GAGA: Mineur — pierre | 82 | Thèbes. Le tombeau de Nebamon et d'Ipouky. Portrait de l'épouse | 99 |
| ION GHEORGHIU: Paysage | 70 | GHEORGHE COMAN: Jeune ouvrier | 83 | La Grotte Lascaux. Le centre de la «frise des petits chevaux», La vache sautant | 99 |
| PAUL VASILESCO: Le tournesol — plâtre | 71 | OCTAVIAN ILICA: Elan socialiste | 84 | S. MÜTZNER: Rue — huile | 100 |
| CONSTANTA CRIŞAN: Rucherie — huile | 73 | EUSTATIU GREGORIAN: On retourne du champ — linogravure | 84 | | |
| ION BIŢAN: Oeillots — huile | 73 | | | | |
| ION MURARIU: Eleveurs de bétail — huile | 74 | | | | |
| MARIN GHERASIM: Brigadières forestières | 74 | | | | |
| VIOREL MARGINEANU: Verger — huile | 75 | | | | |
| C. NITESCO: Dans le parc | 75 | | | | |

