



arta plastica 12

1964

arta plastică

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

cuprinsul

Număr închinat sărbătoririi centenarului Institutului de artă plastică
« Nicolae Grigorescu »

- PETRE DUMITRESCU: 100 de ani 579

Evocări — mărturii din anii de ucenicie și profesorat

- IOSIF BENE: Anii de studenție 581
- PERICLE CAPIDAN: Vremea amintirilor 582
- BORIS CARAGEA: Aduceri-aminte 583
- AL. CIUCURENCU: Meșterul 584
- PAVEL CODIȚĂ: Cum am învățat 585
- ION IRIMESCU: Amintiri din timpul uceniei 588
- ION SĂLIȘTEANU: Anii studenției 591
- CECILIA CUȚESCU-STORCK: Amintiri 595
- ADINA NANU: Din tradițiile Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » 597
- Rolul Institutului în formarea unui artist cu un profil complex
(Discuție organizată de redacția revistei « Arta Plastică ») 600
- OCTAVIAN ANGHELUȚĂ: Expoziția centenarului 604
- CAMIL RESSU: Profesor (însemnări inedite) 606
- Prof. dr. GH. GHIȚESCU: Francisc Rainer — profesor de anatomie artistică 608
- VALERIU BOBORELU: Ucenicie în meșteșugul picturii 609
- JACK BRUTARU: 10 ani de la moartea lui Alexandru Phoebus 610
- MIRCEA DEAC: Anghel la 60 de ani 611

Simeze

- J.B.: Arta aplicată poloneză 614
- CLARETTE WACHTEL: Expoziția de gravură din R. P. Chineză 615
- EUGEN POPA: Expoziția de artă plastică din R.D. Germană 617
- MARCEL CHIRNOAGĂ: Expoziția de grafică contemporană japoneză .. 618
- NICOLAE DELAPORT: Expoziția de artă plastică din U.R.S.S. 621
- HORIA HORȘIA: Edith Mayer 622
- J. B.: Ștefan Sevastre 623
- ILEANA BRATU: Sanda Nițescu 624

Documente

- BARBU BREZIANU și PETRE OPREA: Participările lui Brâncuși la
expozițiile din țară în perioada 1903—1914.....

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

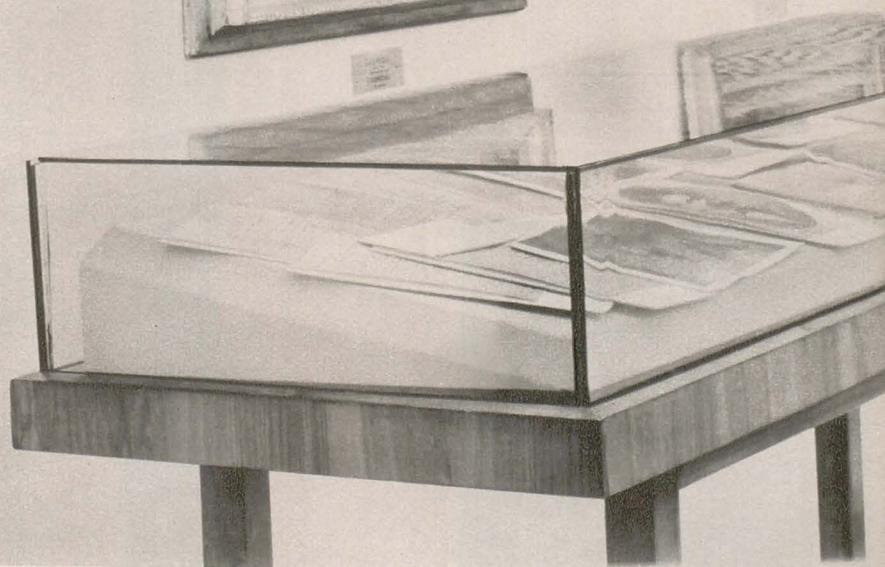
Coperta I: NICOLAE GRIGORESCU: Pe gânduri (autoportret) • Coperta IV: GH. D. ANGHEL: Jean
Yonnel • Fotografii: FLORIN DRAGU
Prezentarea artistică: RADU VELLUDA • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

ANUL XI 1964





AL. C. SATI
ATELIER



Aspect din Expoziția Centenarului

100

DE ANI

CENTENARUL INSTITUTULUI DE ARTE PLASTICE « NICOLAE GRIGORESCU »

PETRE DUMITRESCU

Rectorul Institutului de arte plastice
« Nicolae Grigorescu »

În octombrie, anul acesta, s-au împlinit 100 de ani de la semnarea de către Alexandru Ioan Cuza a decretului prin care lua ființă Școala de Belle-Arte din București. Meritul înființării acestei școli de artă în România revine unor artiști patrioți, în frunte cu Theodor Aman, primul director al Școlii de Belle-Arte. În efortul său de a da țării un asemenea așezămînt de cultură, Theodor Aman a fost ajutat de un alt artist, la fel de înflăcărat pentru susținerea unor interese de care poporul avea nevoie: pictorul Gheorghe Tattarescu.

Strădania acestor pionieri ai școlii de pictură și sculptură, într-o epocă plină de avînt patriotic, de frămîntări politice, economice și sociale, n-a fost ușoară.

Cu profundă emoție amintim azi cererea plină de patriotism adresată de Theodor Aman în 1861 Camerei Deputaților: « Dorința mea a fost și este de a înființa în România începutul unei școli de pictură care, progresînd cu timpul, să devină o școală națională și mare, la care străinii să caute perfecționarea și mărirea lor ». Prin aceasta, Theodor Aman exprima, încă de pe atunci, elanul și dorința fermă care s-a realizat mai târziu, de a milita pentru un asemenea deziderat.

Convingerea că arta poate contribui la « liberarea claselor de jos », că arta e « soră a libertății », anima pe inițiatorii primei școli naționale de arte. Astfel, s-a creat un centru activ și eficient al artei plastice române, în stare nu numai să instruiască și să educe mai multe generații de artiști, printre care se numără cele mai ilustre personalități ale plasticii noastre.

În acest spațiu nu putem prezenta, firește, întregul proces de o sută de ani al evoluției învățămîntului artistic din România. Nu putem însă să nu amintim, pe lîngă însemnătatea înființării școlilor de arte, unele aspecte care ilustrează ideile înaintate și patriotismul fierbinte care i-au animat pe întemeietori. Încă în primii ani de la înființare, școlile de arte frumoase au avut de înfruntat presiunile statului burghezo-moșieresc. Suprimate brutal, chiar în 1866, școlile au continuat să funcționeze timp de trei ani datorită sacrificiului patriotic al profesorilor care au susținut gratuit activitatea didactică, iar trei dintre ei — Panaiteanu, Tattarescu și Aman — au luat asupra lor întreținerea elevilor săraci. Și acesta n-a fost decît începutul dificultăților, care au crescut mereu, atît pentru profesori, cît și pentru elevi, pînă în anul eliberării țării noastre de sub jugul fascist. În această perioadă au existat și dispute în interiorul școlii, între profesori, între cei care au promovat o artă de orientare democratică, realistă, împotriva partizanilor unei arte retrograde, aservită intereselor claselor exploatoare. Locul și rolul Academiei de arte frumoase a fost determinat tocmai de orientarea consecvent-democratică, de patriotismul fierbinte al celor mai mulți și mai reprezentativi profesori și elevi, ceea ce a exercitat o însemnată înrîurire asupra evoluției artei românești moderne, a contribuit la orientarea ei realistă, progresistă. Operele numeroaselor generații de artiști, profesori sau elevi ai școlii noastre, ne vorbesc azi despre legătura permanentă și adîncă cu oamenii, natura și viața poporului nostru, exprimată cu mijloace clare,

echilibrate, specific românești. Lupta deschisă cu protipendada obtuză care cerea « o pictură făcută cu lanolină » (după expresia lui N.D. Cocea), cu idilismul care amenința la început de secol plastica românească, sau apoi cu alte curente moderniste, luptă dușă de profesori cum au fost Camil Ressu, Ștefan Dimitrescu, Dimitrie Paciurea, Cornel Medrea, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato și alții, sînt exemple grăitoare de poziție militantă a înaintașilor noștri. Ne mîndrim că, în perioada dintre cele două războaie, atmosfera politică în școală era dominant democratică, ceea ce nu a permis înjghebarea de organizații fasciste în rîndul tineretului studios. Dimpotrivă, au fost purtate campanii de solidaritate ale studenților cu eroicele lupte ale muncitorilor de la Grivița. Toate eforturile depuse pentru înfăptuirea dezideratelor legitime ale școlii, pentru îmbunătățirea și modernizarea conținutului învățămîntului, pentru realizarea condițiilor materiale minime, pentru satisfacerea revendicărilor democratice, au fost anihilate succesiv, timp de 80 de ani, de către guvernele burghezo-moșierești.

În ultimele două decenii, realizarea idealului de veacuri, de libertate și progres social, a dus, în ansamblul întregului învățămînt, la făurirea unui învățămînt artistic, care să corespundă cerințelor patriei noastre socialiste, epocii contemporane. Cele mai nobile, mai generoase și mai înaintate năzuinți, ale profesorilor și studenților Școlii de Belle-Arte din trecut, s-au tradus acum în viață și au fost dezvoltate pe o treaptă calitativ nouă.

Pentru învățămîntul superior de artă plastică din țara noastră, ultimii douăzeci de ani — ani de adînci transformări revoluționare în toate domeniile de activitate — au însemnat o nouă etapă, superioară, de afirmare și înflorire.

O călăuză sigură în evoluția ascendentă a creației artistice din țara noastră, o constituie îndrumarea permanentă a partidului, grija și sprijinul continuu din partea statului socialist. Pline de învățăminte și însuflețire sînt cuvintele adresate de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej oamenilor de artă din țara noastră: « Avîntul uriaș al forțelor creatoare ale poporului oferă o sursă inepuizabilă de inspirație pentru scriitorii și artiștii noștri. Creatorii noștri au îndatorirea de-a făuri opere la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului ».

Mergînd cu fermitate pe linia celor mai sănătoase tradiții ale artei plastice românești și ținînd cont de întreaga evoluție a artei plastice universale, în tot ce are ea mai caracteristic și valabil, Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » a pregătit sărbătorirea celor 100 de ani de existență prin două acțiuni mari.

Expoziția organizată în sălile Muzeului de Artă al R.P.R. a oferit o privire de ansamblu asupra istoriei școlii noastre, a rolului și contribuției ei la dezvoltarea artei plastice românești și la îmbogățirea tezaurului culturii universale. Documentele, lucrările și celelalte exponate aduc mărturia eforturilor neîntrerupte pentru un studiu serios în școală, a rezultatelor obținute, precum și a continuității valoroaselor tradiții ale învățămîntului artelor plastice.

În expoziție sînt prezente, prin lucrări reprezentative, cele mai luminoase figuri de profesori și studenți ai școlii noastre; fondatorii — artiști de mare prestigiu —

Th. Aman și Gh. Tattarescu, părintele ei spiritual — marele Grigorescu, iluștrii dascăli, precum Karl Storck, Camil Ressu, Francisc Șirato, Jean Al. Steriadi, Ion Georgescu, D. Paciurea, Cornel Medrea, Cecilia Cuțescu-Storck, străluciți elevi, care au îmbăgățit tezaurul artei plastice românești — Ștefan Luchian, Ion Andreescu, Constantin Brâncuși, Gh. Petrașcu, Dumitru Ghiață, Ion Jalea, Lucian Grigorescu, Oscar Han, Alexandru Ciucurencu, Aurel Ciupe, Corneliu Baba, C. Baraschi, Boris Caragea, Ion Irimescu și mulți alții. Lucrările profesorilor din trecut și azi, ale foștilor elevi, sînt menite a evoca prezența diferitelor personalități artistice în cadrul școlii, atmosfera studiului, nivelul de măiestrie atins în diferitele epoci.

De asemenea, expoziția tinde să rezume într-o formă concentrată, imaginea activității complexe a institutului nostru, legată organic de cerințele culturii socialiste, relevîndu-și conținutul nou, progresele realizate de studenți în însușirea măiestriei artistice.

O altă acțiune importantă, în cadrul « Centenarului », a constituit-o « Sesiunea științifică jubiliară a cadrelor didactice ». În desfășurarea sesiunii au fost prezentate referate și comunicări care au încercat să generalizeze experiența acumulată în munca didactică și pedagogică, în efortul de a contribui la formarea viitorilor artiști cetățeni.

Consider că au fost abordate multe și importante probleme ale artelor plastice, au fost formulate idei interesante, s-au făcut propuneri prețioase.

Drept fir conducător am putut sesiza tendința de a găsi mijloacele și căile cele mai bune pentru conturarea și definirea personalității viitorului artist, de a-l înarma din punct de vedere ideologic și artistic. Formarea concepției științifice despre lume, cunoașterea adîncă a vieții în aspectele ei multiple, însușirea temeinică a măiestriei profesionale, toate au fost prezente în eforturile de a pregăti cît mai bine pe viitorul creator de frumos, slujitor entuziast și activ al construcției socialiste în R.P.R., participant prin arta sa la educația estetică a oamenilor muncii.

Rezultatele îmbucurătoare ale activității Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » ne indică limpede largile perspective de viitor și direcțiile principale pe care trebuie să se axeze învățămîntul superior de arte plastice. În ultimii 16 ani, modificări radicale au fost aduse conținutului învățămîntului, principiilor și metodelor de predare. Conținutul realist și științific al procesului instructiv-educativ se oglindește în programele tuturor disciplinelor. Secții noi au apărut în acești ani, care au lărgit profilul Institutului. Artelor decorative — aproape inexistente în trecut — li se asigură an de an condiții tot mai bune. Dezvoltarea pe o treaptă superioară a unor secții ca, de pildă, pictura monumentală, grafica, artele decorative, artele ceramice, artele textile, creația în mase plastice și sticlă, asigură treptat o tot mai strînsă legătură cu cerințele economiei și culturii socialiste în plină dezvoltare. Locul și rolul artei în societatea socialistă ridică în fața învățămîntului artistic cerințe și exigențe mereu sporite, ceea ce determină în continuare o muncă creatoare permanentă.

ANII DE STUDENȚIE

IOȘIF BENE

Trebuie să mă reîntorc pe aripile timpului, ca să fac să reînvie anii de ucenicie, plini de vise și entuziasmele adolescenței. Nu a fost ușor drumul străbătut pînă la porțile Școlii de Belle-Arte. În oglinda amintirilor răscolite, totul pare frumos și dacă rîndurile de față nu sînt presărate cu cuvinte dureroase și triste, aceasta se datorește mirajului celor patruzeci de ani scurși, aureolei ce învăluie lucrurile privite din depărtare.

În anii de după primul război mondial multe piedici trebuiau învinse pentru a deveni student. Am ajuns astfel într-una din cele mai căutate case de modă ale capitalei, « Maison Agnès » de pe strada Primăverii, unde am lucrat ani de-a rîndul și însfîrșit, după ce am reușit să mă înscriu la Belle-Arte și am primit o bursă, am putut să mă consacru într-unul totuși picturii.

Cred că cei mai frumoși ani ai tinereții mele și-au aflat începutul în acea zi memorabilă cînd am trecut pragul Școlii de Belle-Arte.

Îmi aduc aminte cu ce respect am pășit pentru prima oară în incinta institutului. Nu îndrăzneam să vorbesc cu glas tare. După masa de lucru, după mașina de cusut, de călcat și celelalte atribute croitoricești, șevaletul, hîrtia Ingres și cărbunele au fost pentru mine ceva cu totul nou și neobișnuit.

Pe acele vremuri, atelierelor noastre se aflau în calea Griviței. Deși absențele de la orele de practică nu erau riguros controlate, școala nedispuînd de suficient personal didactic, sau administrativ, studenții lucrau cu conștiinciozitate și însuflețire.

Dar poți oare să evoci anii de studenție fără să te gîndești cu recunoștință la profesorii tăi, la cei care au împărtășit studenților întreaga lor experiență? Se poate oare să nu amintesc de Fr. Storck, excepțio-

nal desenator și bun pedagog, care ne-a făcut să descoperim tainele desenului? Alături de el, apare în halatul alb, cu statura sa dreaptă, figura lui G.D. Mirea. Apoi C. Ressu. Nu exagerez dacă susțin că în anii de pregătire artistică, C. Ressu a fost acela care a exercitat asupra mea o influență hotărîtoare, îndreptîndu-mi pașii spre o artă realistă.

Frecventam cu multă pasiune și cursurile de artă decorativă pe care le predă Costin Petrescu, excelent cunoscător al picturii murale. Nu lipseam nici din atelierul graficianului Gabriel Popescu. Aș putea oare să-l uit pe Tzigara Samurcaș, profesorul de istoria artei, sau pe Dr. Fr. Rainer, profesorul de anatomie?

Ei au adus în centrul preocupărilor noastre omul. Temele de compoziție săptămînale ale lui C. Ressu ne-au învățat cum să dăm compoziției o structură adevărat artistică și cum să comunicăm cu mijloacele specifice artei plastice, conținutul de idei.

În acel timp, diferitele tendințe de stil, curente artistice și căutări ajunse la impas în arta apusului, parvenite la noi, n-au exercitat decît o prea neglijabilă influență asupra strădaniilor realiste ale artiștilor noștri.

În anii douăzeci, muzeele erau prea puțin încăpătoare și în multe privințe incomplete. Și totuși, Muzeele Simu și Aman, Pinacoteca Ateneului, precum și colecția lui Zambaccian au fost acele locuri unde am putut cunoaște creațiile marilor maeștri din trecut. Dar ele nu ne-au putut oferi tot ce visurile noastre îndrăznește așteptau.

Munca și formarea noastră au fost îngreunate și de faptul că, pe acele vremuri, nu am putut consulta în romînește decît foarte puține lucrări de istoria artei. În ceea ce mă privește, m-am putut numi proprietarul fericit numai al unei singure asemenea cărți și anume cea a lui Simionescu-Rîmniceanu. Este adevărat că mai tîrziu a apărut lucrarea în două volume a lui Tafrali. Răsfoind cartea, mi s-a părut că semăn cu portretul împăratului Francisc I de Clouet și fiindcă am avut o fotografie de aceeași mărime, am lipit-o

pe portretul acestuia. Mustăți aveam încă de pe atunci, așa încît fotografiei trebuia doar să-i adaug un mic barbișon, iar costumul meu necesita doar cîteva ajustări pentru a arăta întocmai ca o uniformă de împărat. Astfel am intrat, încă în anii de studenție, în « istoria artei ». Tratatul lui Tafrali a trecut din mîină în mîină și, la capitolul « arta franceză », în locul împăratului Francisc I de Clouet, pe colegii mei i-a privit, puțin muștrător, chipul studentului Bene. . .

Și acum încă amintirile mele învăluie cu dragoste și căldură pe foștii colegi de școală. De cei mai mulți mă leagă o sinceră prietenie. Mulți dintre studenții de la Belle-Arte din acea vreme au fost veritabile talente care astăzi se situează în rîndul celor mai remarcabili artiști ai patriei noastre. Și mulți dintre ei sînt maeștri ai generației noi și predau la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » — acest lăcaș de cultură și artă care împlinește o sută de ani de existență. Amintesc doar cîteva nume: Ciucurencu, Irimescu, Angheluță, Labin, Caragea. Alții desfășoară o activitate bogată în alte locuri ale țării, bucurîndu-se de bine meritate succese, ca Fekete la Oradea, Gheorghe Naum la Brăila, Leiter la Brașov etc.

Depănîndu-mi amintirile și dîndu-mi seama de felul cum a decurs munca noastră, trebuie să constat că noi am lucrat, în decursul anilor de studenție, aproape fără întrerupere în timpul anului școlar la București, iar vara la Baia-Mare.

Îmi mai amintesc că deseori ne consuma o grijă serioasă: de unde vom procura banii necesari pentru carton, hîrtie, vopsele, pînză, peneluri și atîtea altele, de care aveam absolută nevoie în munca noastră. Ne foloseam de orice prilej onest pentru a cîștiga o sumă oricît de modestă. Făceam portrete, dacă aveam comenzi. Unii dintre noi se angajaseră ca figurați la



VREMEA AMINTIRILOR

PERICLE CAPIDAN

A venit și vremea amintirilor. Cețoase, depărtate, din celălalt veac. Populate cu figuri duse odată cu timpul. Mi-ar fi mult mai ușor să dau glas acestor amintiri cu ajutorul liniilor și culorii, dar cei 95 de ani îmi impun sever cuvintele, îmi impun simboluri pe care n-am avut ambiția să le stăpinesc.

Să fi trecut oare 100 de ani? Da, desigur, altfel nu m-ar copleși atîta trecut. Cînd venisem eu la București, actualul institut « N. Grigorescu », pe atunci Academia de Belle-Arte, era tînăr, avea numai 23 de ani, iar eu eram și mai tînăr, aveam 18 ani. M-am născut în sud, în Macedonia. Orașul nostru, Perlepe sau Prilep, era plin de lumină și culoare, proaspăt și nostalgic. Pe tata îl pomenisem croitor de vestimente turcești, viu colorate și fantezist ornamentate cu fireturi. Mai cred și astăzi că ornamentele și culorile croitorului Capidan, lumina și pitorescul Prilepului mi-au hotărît soarta. Dar și consulul român de la Sofia, Constantin Popovici. Aflase, nu știu de unde, că « mîzgălesc ». Și ne-am trezit cu el acasă. A privit desenele, s-a minunat și i-a propus tatii să mă trimită la Belle-Arte în București. Bătrînul s-a nconrat. Îi zicea mamei:

« Auzi «beleard» ! Să devină om de nimic ! »
Domnul Costică Popovici a venit la noi de vreo trei-patru ori. Pînă la urmă l-a convins pe bătrîn. În 1887 am plecat cu tata spre București. Alt București, cu fanare și tramvaie hipo, cu trotuare de lemn și calești boierești, cu birturi și vardiști mustăcioși: Bucureștiul incisivului Caragiale. Tatii îi trebuia un act de la « Societatea de cultură macedo-romînă », condusă de V. Ureche și Grandea. Nu l-a obținut și ne-am dus în Bulgaria. Căutarăm o fostă calfă de croitorie. Omul devenise secretarul lui Caravelos. M-a pus în pită la o judecătorie, cu 60—70 de levas pe lună. Din întîmplare, m-am întîlnit iar cu Domnul C. Popovici. Tot el îmi anunță părinții că sînt rechemat la București și mă expedie cu un « cavazu » (curier) în România. De data aceasta « Societatea macedo-romînă » acceptă să mă întrețină la Belle-Arte cu brusă.

Începusem drumul spinos și sărăcăcios al artei, frămîntat de căutări și încercări plurirepetate. Viața artistică romînească, sugestionată prin educație de pleinairismul de la Barbizon și dominată de marele N. Grigorescu și de alții, m-a impresionat profund. Eram entuziast, tînăr și încrezător în forțele mele. Aveam și dascăli buni. Director la Belle-Arte era Theodor Aman. Parcă-l văd și acum: sobru, plin de prestanță, impunător, copleșindu-ne cu personalitatea unanim recunoscută. Purta păr lung, mustața rară, barbă, și avea tot timpul o expresie de oriental, atît

ION ANDREESCU: Casă la marginea satului — ulei în lemn

ȘTEFAN LUCHIAN: Un zugrav — ulei

de familiară mie. Ne preda pictura. Marți, joi și sîmbătă venea la « corectură ». Cred că ținea foarte mult la mine. Într-un rînd lucram o « bacantă » cu struguri în păr.

« Prea mari boabele, mi-a zis. Respectă ceea ce vezi în realitate, nu disproporționa sub nici un motiv. Și mai ales învață-te cum trebuie și ce trebuie să vezi din realitate. Numai așa poți deveni realist, Pericle ».

M-a amenințat apoi că de nu-i respect indicațiile nu mai trece pe la mine să mă corecteze. Dar a trecut totdeauna. E un semn că l-am înțeles, și i-am respectat indicațiile. Altă dată executam un portret. A privit lung și gînditor.

« Știi ce-i important la portret, Pericle? Să generalizezi prin amănunte. Din fiecare rid să transpară sufletul și gîndurile omului. Și ochii. Ochii sînt ferestre spre adevărata artă ».

Gh. Tattarescu ne preda pictura și desenul. Se bucura la vremea aceea de multă popularitate, iar oficialitățile îl solicitau să picteze icoane în biserici. « Nu-i deloc simplu, spunea el, să faci icoane frumoase. E o școală severă a figurilor expresive care îți impun toată gama sentimentelor omenești. Ceva aparte și totuși atît de omenesc ». . . Anatomia, dacă-mi amintesc bine, o preda dr. Polizu.

Cînd murise maestrul nostru Th. Aman, noi, cei 40—50 de elevi am rămas dezorientați, fulgerați de surpriză. Împreună cu Bălănescu și Ipolit Strîmbulescu ne-am dus cu o petiție la marele Grigorescu. Îi ceream să vină director la Belle-Arte. Ne-a primit, a ascultat și a refuzat blînd, cu un zîmbet luminos:

« Sînt prea bătrîn. Alții mai tineri vă pot ajuta ».

Mai tînăr era G.D. Mirea. Știa de toate, intervenea peste tot. Lucra rapid, corecta subtil, își impunea indirect punctul de vedere.

laca, îmi amintesc perfect și atelierul nostru de lucru. Destul de bun și de modern pentru vremea aceea. Era făcut după modele franțuzești. Fondurile cred că nu s-au obținut prea greu: personalitatea profesorilor impunea oamenilor politici și opiniei publice. Dar numai atît. Că viața de student avea toate caracteristicile mizeriei.

(urmare în pag. 630)

ADUCERI-AMINTE

BORIS CARAGEA

De puține lucruri vorbește maestrul Boris Caragea cu atîta vibrantă căldură ca despre anii de studiu la vechea Școală de Belle-Arte:

Eram tînăr și plin de entuziasm, de speranță și de așteptare, cînd am venit să învăț această frumoasă meserie. Era de mult, prin 1926, acum aproape patruzeci de ani.

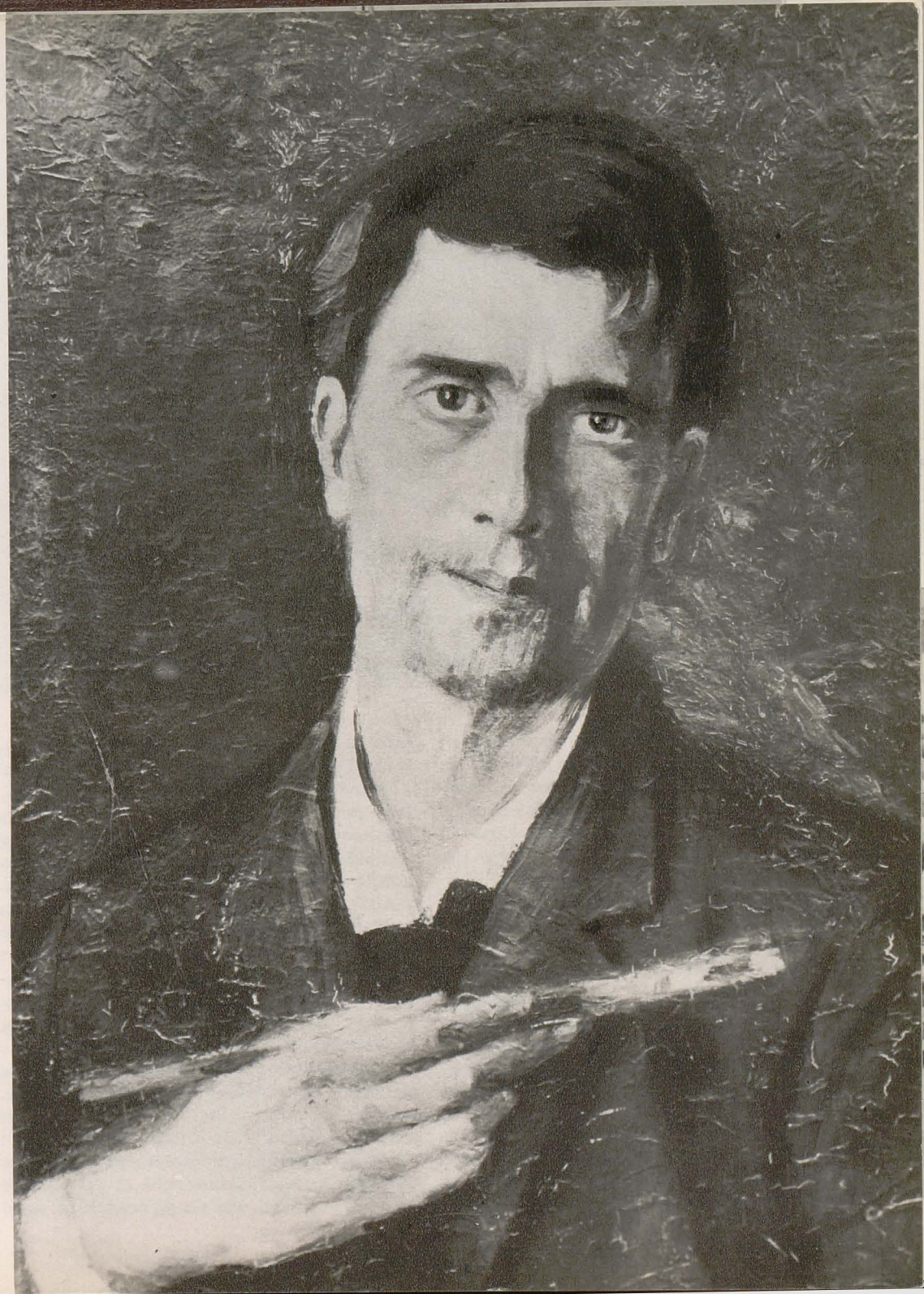
Primul meu profesor, de la care am deprins noțiunile de desen, a fost Fritz Storck. Apoi am trecut pe la Artachino, iar în ultimii ani de sculptură m-a îndrumat un excelent pedagog — maestrul Oscar Han.

Îmi aduc cu recunoștință aminte de felul cum înțelegea Oscar Han să ne călăuzească pe drumul plin de încercări al artei; nu se mulțumea numai să ne transmită cunoștințe profesionale, ci ne pregătea să fim tari, să întîmpinăm demn greutățile vieții, după ce vom termina școala. Precum împăratul din basm, care își pune la încercări feciorii înainte de a le da drumul în lume, profesorul nostru ne trecea prin tot soiul de « probe ». Astfel, ca să ne verifice « tăria », se ținea uneori cîte o lună-două în mare « rezervă » — (simulată cu multă măiestrie) — față de ceea ce lucram; celui care trecea « puntea » dificilă a acestei perioade, ducînd la bun sfîrșit soluția pe care singur și-o alesese, venea și-i strîngea mîna, spunîndu-i: « Dumneata ești un artist adevărat. N-o să te pierzi pe drum. »

Metoda lui era vie, legată de viață. Și viața era foarte grea atunci. Școala avea doar cîteva burse, iar căminul era închis. Noi, studenții săraci, eram obligați să facem figurație la Național și tot felul de alte munci, ca să ne întreținem. Eram mulți și înghesuiți în atelierul mic. Fiecare zi era o problemă: ce vei mîncă, unde vei dormi. Dar tinerețea noastră trecea victorioasă pe lîngă toate. Cîntam, visam, munceam... și speram să facem lucruri grozave.

Dimineața, cu noaptea în cap, înainte de a se face curat în ateliere, noi eram acolo. Seara, ne dădeau afară, încuiau ușile, dar noi intram pe fereastră. Beam ceai cu pîine și cîteodată nici astea nu erau... Și dormeam pe scaunele din atelier. Dar eram tineri, și plini de entuziasm, și de speranță, și de așteptare...

În încheierea anilor de studiu am avut un mare noroc: am concurat pentru bursa Paciurea și am reușit.





Aceasta mi-a creat posibilitatea să lucrez doi ani, liniștit, într-un atelier. Aici mi-am organizat, cu lucrări realizate în acest răstimp, și prima mea expoziție. Prima împlinire a visurilor din ucenicie. Adevărata împlinire a venit însă abia după 23 August.

MEȘTERUL

AL. CIUCURENCU

O înserare de noiembrie în atelierul maestrului Alexandru Ciucurencu. În sobă pîlpîie zvîcnirile albastre ale gazului; pe șevalet se aprind flăcările albastre ale unei naturi moarte. După șovăiala începutului, vocea maestrului se aprinde și ea, începînd să răscolească amintirile :

Cînd îmi aduc aminte ce profesori a avut Școala noastră de Belle-Arte ! O adevărată pleiadă de spirite luminate : un Storck, un Ressu, un Paciurea, un

Francisc Rainer; pe urmă au venit Șirato, Tonitza, Ștefan Dimitrescu. Erau nu numai artiști mari, ci și profesori admirabili.

Îți dai seama — subliniază emoționat Alexandru Ciucurencu — aceștia toți erau profesori ! Artiști care astăzi stau cu cînte în muzee, profesori care au sădit în noi sentimente și atitudini profund umaniste.

Așa, de pildă, îmi aduc aminte că, pe la mijlocul celui de al treilea deceniu, pe vremea uceniei mele la Școala de Belle-Arte, începuseră să apară tendințe antisemite în rîndurile studențimii. Simpatizanții acestor tendințe sărbătoreau și o dată simbolică, denumită « ziua studenților », 10 decembrie, dacă nu mă înșel. În această zi căutau să ne impună să nu venim la facultate. Noi, cei de la pictură, am venit, însă, ca de obicei, la atelier. Unde ne pomenim cu un grup de studenți că vin cu afișe și zvastici și ne interzic să mai lucrăm ! Le-am rupt « zorzoanele » și ne-am văzut mai departe de treabă. A doua zi, au revenit să ne pedepsească ! Atelierul de pictură era sus și comunica cu podul

printr-o ferăstruică. Ne-am refugiat în pod și de acolo ne-am apărat aruncînd cu ghipsuri și vopsea din pachetele din englisch-rot, pe care le descoperisem acolo. Văzînd că nu ne răzbesc, agresorii s-au retras în curte. Au vrut să dea foc școlii ca să ardem ca șoarecii, dar « eroi » așa cum erau, s-au retras și au uitat să aprindă școala. Ca represalii, au spart cu rîngile ecorșeul lui Brîncuși, după care studiam. Ninsese și era zăpadă mare. Toată zăpada din curte și pînă la Ministerul de Finanțe de pe calea Victoriei era roșie, de la pachetele noastre de englisch-rot.

Am studiat cu Storck, Artachino, Mirea, iar ultimii doi ani cu Ressu. Dintre toți, Storck și Ressu știau să se apropie cel mai mult de sufletul studenților. Profesor în adevăratul înțeles al cuvîntului l-am avut pe Ressu. Mirea în zece minute termina corectura la tot atelierul. Ressu se ocupa de fiecare, lua cărbunele și construia, refăcînd totul, de-a capo al fine. Și explica. În același timp, corecturile lui erau adevărate lecții de istoria artei. Ne vorbea de arta egipteană, de flamanzi, de francezi.

N-am auzit pe nimeni vorbind așa de frumos despre culoare, ca Ressu. Din aceste motive, o corectură de-a lui era foarte prețioasă. Pe drept cuvânt era unul dintre cei mai iubiți profesori.

Ressu a înfăptuit gesturi revoluționare în învățămîntul nostru, fiind cel care a repus secția de pictură pe temelii adevărate, solide. Mirea ne spunea: «Vii cu o pensulă cît mai mare, de sus în jos». Cînd a apărut Ressu, ne-a întrebat: «Ce sînt bidinelele astea?». Ne-a cumpărat pensule și ne-a pus la studiu. Ce clar om era, cît de stăpîn pe meșteșug, și cum știa ce anume trebuie să lucreze fiecare! Excepțional profesor!

— Care era metoda lui Ressu?

— În primul rînd, ne-a învățat cum să organizăm spațiul — lucru valabil și astăzi, și pentru abstracționiști, și pentru pop-artiști și pentru toți — subliniază Alexandru Ciucurencu zîmbind. Ressu ne aranja chiar el modelul și mai aranja și cîteva obiecte în jur. Ținea ca cel mai neînsemnat studiu să fie bine organizat spațial, ca suprafețele să fie echilibrate, fiecare formă să fie înțeleasă, iar raporturile de închis-deschis, găsire.

Un alt mare merit al lui Ressu a fost *introducerea în școală a compoziției*. La început, ne dădea o temă de compoziție, pe care trebuia s-o facem în decurs de-o săptămînă, de luni pînă sîmbătă. Dar noi n-o făceam. A văzut că o săptămînă n-am lucrat, că a doua, la fel; atunci a zis: institui un premiu de 250 lei! Mare lucru pe vremea aceea! Era o adevărată sărbătoare la noi în atelier! Toți vroiam să luăm premiu. După un răstimp, nu s-a mai dat premiu, dar compoziția s-a introdus. Și săptămînal făceam compoziție.

Tot lui Ressu îi datorăm și instituirea concursului pentru obținerea unei burse la «Fontenay aux Roses». El a luptat pentru trimiterea celor mai buni dintre noi în străinătate, el a instituit concursul, datorită intervenției sale s-au obținut fonduri pentru pregătirea noastră în vederea concursului. Ce activitate nemaipomenită era în preajma acestui eveniment! Puteam să se prezinte și studenți din anul șase și



cei care terminaseră cu cinci-șase ani în urmă. Primele probe — studii de portret, de nud și de compoziție — erau eliminatorii. Celor mai buni, care erau selecționați să concureze pentru bursa propriu-zisă, li se asigurau loc de lucru, materiale și model. Și eu am beneficiat de o asemenea bursă.

Ressu ilustra în mod desăvîrșit ceea ce se numește un pictor cult. De s-ar analiza compozițiile lui — «Terasa Otteteleșanu», «O înmormîntare la țară» — s-ar găsi acolo toate principiile aplicate de marii maeștri.

Nu răbda să vadă că oameni care nu se pricep în meserie îndrumă.

Inspira încredere fiindcă era, în primul rînd, un excepțional desenator. Explica axele, proporțiile, caracterul, ca nimeni altul! Chiar după ce termina școala, ne duceam să-l vedem, să ne sfătuim cu el.

Acesta a fost Ressu. Mare artist, mare profesor, mare pedagog! Acesta mi-a fost «meșterul»! Mie mi-a rămas drag și cred că nimeni nu-l poate uita.

CUM AM ÎNVĂȚAT

PAVEL CODIȚĂ

Cu un coș de paie în care îngrămădisem cîteva rufe și două borcane mari cu marmeladă, am pornit din fundul țării, de pe malul Prutului, spre metropolă, să învăț meșteșugul picturii.

Am tras întîi la un hotel de pe Calea Griviței unde am dormit o noapte și apoi, pe lîngă Piața Matache Măcelaru, am găsit la un demi-sol un fel de gazdă, unde erau întinse într-o cameră vreo șapte paturi. Plăteam cu noaptea, mult mai puțin ca la hotel, dar ce igrasie!...

La Academie, secretarul și asistentul anului preparator, Cristea Guguianu, moldovean spătos, m-a înscris printre cei 160 de candidați pentru optzeci de locuri și, după o săptămînă de efort la desen, o lucrare scrisă la istoria artelor și multe emoții, m-am văzut admis al optsprezecelea printre cei optzeci.

Profesori erau artiști dintre cei mai iluștri din acea vreme. Regretatul Camil Ressu se înconjurase de



JEAN AL. STERIADI: Corăbii în Portul Brăila — ulei

NICOLAE DĂRĂSCU: Marină — ulei



ALEXANDRU PHOEBUS: Țăran — ulei

FRANCISC ȘIRATO: Fată lucrind filet — ulei

oameni de mare prestigiu. Îl știam din vedere, nu-i cunoșteam personal nici pe profesori, nici pe asistenți. Îl cunoșteam numai pe Cristea Guguianu la care veneam toată ziua după adeverințe pentru o bursă I.O.V., ca orfan de ambii părinți.

Pentru că nu am putut obține decât o semi-bursă, burse constând din masă și casă, se dădeau numai celor din cămin. Nici Academia de Arte Frumoase nu avea nici cămin, nici cantină. Sfătuit de niște cunoscuți, m-am adresat directorului Ștefan Mureșanu, care conducea Corala Municipiului și, în schimbul participării la repetiții, am obținut o masă la amiază, la cantina săracilor din demi-solul halelor din Piața Mare, compusă dintr-o ciorbă, o porție de mămăligă cu brânză ori «tushima regală» și astfel mi-am putut vedea de studii.

Anul întâi, care era un an preparator, își ținea cursul la atelierul cel mare din Calea Griviței. Înghesuiți, așezați în raze ca să putem vedea modelul de ipsos, lucram aproape toți cei optzeci admiși, într-o singură sală.

Prin rotație, o parte dintre noi făceam câte o săptămână modelaj în atelierul sculptorului Oscar Han. Prezențele nu se luau decât la cursurile teoretice, unde profesorii erau mai exigenți. «La Artele Frumoase, spunea mai târziu Camil Ressu, vine cine vrea și rămâne cine poate». Într-adevăr, cei care lucrau cu pasiune se remarcă repede și mulți dintre cei care la început veneau cu ifose, trebuiau ori să părăsească Academia și să-și caute alt drum, ori să se înscrie la seminarul pedagogic pentru a putea solicita un post în învățământ.

Academia nu-ți asigura decât pregătire: dacă nu-ți dădeai silința să te pregătești ca să poți intra în competiția vieții ca artist, nu aveai nici o rațiune între niște oameni dotați și pasionați.

Începând din anul doi, fiecare student își alegea disciplina și profesorul. În afară de anul preparator, unde era profesor Nicolae Dărăscu, mai erau trei ateliere de pictură cu Camil Ressu, Jean Al. Steriadi și Francisc Șirato, două de sculptură cu Cornel Medrea și Oscar Han, un atelier de artă decorativă cu Cecilia Cuțescu-Storck și un atelier de gravură cu Simion Luca, profesorul care-l continua la catedră pe Gabriel Popescu.

Săli de cursuri teoretice nu existau. Istoria artelor se ținea când la Dalles, când într-o sală de conferințe la Casa Școalelor, cel de desen linear, de către arhitectul G.M. Cantacuzino, ca și cel de perspectivă, al profesorului Horia Teodoru, într-un demi-sol dără-

pănat din fundătura Iulia Hasdeu. Cursul de anatomie artistică era ținut de doctorul Horia Dumitrescu în sălile Academiei de educație fizică.

M-am înscris la atelierul de pictură al lui Francisc Șirato, frecventat mai ales de fete. Îmi plăcea atmosfera intelectuală pe care o întreținea Șirato în atelierul său. Mai târziu, vizitându-l din când în când acasă, își amintea de mine că îl urmăream cu încordare la corecturi și că făceam niște desene foarte înnegrite. Scos la pensie și înlocuit cu Eustațiu Stoenescu, ne-am văzut într-o situație pe care n-o alesesem. Deși Stoenescu mă numi șef de atelier, eu circulând prin ateliere îmi dădai seama de superioritatea de profesor și artist a lui Camil Ressu și m-am mutat la Ressu. În atelierul său se înscriseră cine vroia și pleca cine vroia, însă de plecat nu pleca nimeni: era cel mai aglomerat atelier. Luni dimineața trebuia să vii cu noaptea în cap, ca să-ți poți ocupa un loc convenabil pentru săptămîna care începea. N-am putut rămîne la Ressu pentru că Stoenescu m-a amenințat cu pierderea bursei și cum bursa era singura mea posibilitate de trai și de studiu, a trebuit să mă întorc, asistînd însă în continuare la corecturile lui Camil Ressu.

După absolvire, înființîndu-se un curs de specializare — echivalentul doctoratului de la alte facultăți — m-am înscris să fac specializarea la Ressu și am mai urmat trei ani în atelierul său. Camil Ressu din primul an mi-a acordat și bursă și m-a numit și șef de atelier.

Umblam prin librării, prin anticariate și prin biblioteci, pentru că aveam pasiune pentru cărți, dar și pentru că biblioteca de la Academie era numai cu numele: niște rafturi din vremea lui Theodor Aman și atît. Cu numele era și bibliotecara Coca Vicol care lucra la secretariat. Biblioteca de acum nici nu putea fi imaginată.

Mediul de lucru în Academie era deosebit de entuziast. Cînd unul se remarcă prin munca sa, era înconjurat de cea mai mare simpatie. Umblam sîmbăta din atelier în atelier pentru a vedea realizările mai deosebite ale colegilor noștri, de multe ori și în timpul corecturilor, pentru a asculta îndrumările diferiților profesori. Camil Ressu făcea corecturi asistat de multe ori și de studenții din alte ateliere. Se proptea bine pe picioare, scutura cărbunele de pe pînza ori de pe hîrtia pe care urma să facă corectura și pornea desenul, de obicei de la piciorul pe care se sprijinea modelul. După această corectură trebuia să începem lucrarea pe altă pînză, dar lecția era magistrală! Se vedeau liniile desenului nostru și liniile corecturii maestrului,





MAC CONSTANTINESCU: Tătăroaică — piatră

CAMIL RESSU: Doamna Cușescu — desen

În acest fel ne dădeam seama ce nu e bine și de ce nu e bine. Multe dintre desenele de la corecturi le-am păstrat și eu și Eugen Popa mult timp. Afane Teodoreanu cred că le mai are încă. Trecea corectînd de la șevalet la șevalet. . . Odată, ajungînd în fața lucrării unei colege care lipsea, și aflînd că aceasta este la Seminarul pedagogic, exclamă, în hazul celor de față: « După ce nu știe nimic, vrea să învețe pe alții ».

De școală franceză — de altfel Academia era gîndită în acest fel încă de Theodor Aman, care adusese și ghipsurile de studiu tot din Franța, ghipsuri îmbogățite apoi cu splendidul ecorșeu al genialului Constantin Brîncuși — Ressu ne îndemna mereu să desenăm și iar să desenăm, spunîndu-ne într-una — după lecția lui Ingres — că desenul se învață. Cînd ajungea la culoare, pe care o socotea ca pe o calitate apriorică și ținînd mai mult de afect, deseori îmi spunea cu modestia care-l caracteriza: « Pune dumneata culoarea că o pui mai bine ».

Unii dintre noi veneam adesea cu cărți de artă modernă și-l provocam la discuții. Nu odată ne apuca ora cinci, uitînd de masă, încît doamna Ressu impacientată de atîta așteptare trimitea femeia să-i amintească maestrului că e așteptat cu masa.

După 23 August parcă renăscuse ! Venea la atelier și ne spunea că ar vrea să facă o alegorie reprezentînd Libertatea. A primit să fie director general în Ministerul Artelor, a participat activ, împreună cu pictorul Maxy, la reorganizarea Sindicatului Artelor Frumose, însă pasiunea sa cea mare tot învățămîntul a rămas.

★

Unii dintre noi neavînd unde locui, ni s-a permis să ocupăm mansarda pustie și dărăpănată din Iulia Hasdeu.

Ne-am zugrăvit pereții: fiecare perete în altă culoare, pentru a-i folosi ca fonduri lucrărilor noastre de pictură, și am locuit acolo vreo trei ani. Fiind

(urmare în pag. 630)

AMINTIRI DIN TIMPUL UCENICIEI

ION IRIMESCU

De obicei, amintirile îndepărtate în care stăruie ecoul anilor de primăvară, cînd se primesc și se consumă cu frenezie și bucurie darurile tinereții, sînt

frumoase. Sînt anii aprinşi ai dragostei şi poeziei, cînd bravînd şi visînd ne pregătim să păşim încrezători în forţele noastre, spre drumul promiţător al idealurilor îndrăzneţe. Drum pornit în necunoscutul vieţii, despre care nu bănuiam cum va fi: lung sau scurt, neted sau accidentat, pătînitor sau potrivnic.

Adesea trăim ecoul amintirilor cu regretul dureros al celor plecate pentru a nu mai veni, al celor lăsate în urmă, pentru a nu le mai întâlni. Și, pornit pe firul amintirilor, îndemnat de rugămintea ce mi s-a făcut de a așterne câteva rânduri pe hîrtie, cu ocazia centenarului școliei de învățătură în meșteșugul artelor plastice, unde mi-am făcut și eu anii de ucenicie, prind a se statornici în gînduri și unele amintiri învăluite de umbre de tristețe care, dureros, îmi șoptesc despre condițiile vitrege în care am început să-mi învăț meseria. Într-un atelier la etaj, din clădirea școliei din Calea Griviței, am pus mîna pe cărbune pentru a începe să învăț a desena. În această sală nu exista decît un podium pentru model și o sobă de tuci, care nu-și cunoștea prea bine meseria. În toată școala nu erau decît un număr foarte redus de scaune și șevalete, care se « furau » mereu dintr-un atelier în altul, fapt care provoca adeseori certuri interminabile. De obicei, numai ucenicii din ultimul an, și bineînțeles dintre cei mai revendicativi, beneficiau cu drept « legal » de întrebuințarea acestor utilaje. În atelierul nostru, unde erau începătorii, lipseau cu totul și scaunele și șevaletele. Pentru a se putea lucra, alegeam butuci mai groși de la sobă, întrebuințându-i drept scaune, iar planșeta cu hîrtia de desen o țineam pe genunchi. Însă, tragedia mare începea odată cu gerurile mari, cînd eram nevoiți să dăm pradă focului rînd pe rînd « fotoliile » noastre, pentru a împlînzi puțin asprimea frigului din atelier. Iarăși, nu pot uita felul cum ne-am procurat un bec mai mare pentru cursul de crochiuri pe care-l făceam seara. Venise atunci ca profesor Ressu, care ne deprindea în meșteșugul crochiurilor. Cîtă dragoste și interes acordam acestor folositoare îndrumări dăruite de marele desenator ! Dacă lumina lui Ressu ne lumina mințile și ne îndemîna mîinile, în schimb, lumina posomorîtă a unui mic bec ne întuneca hîrtia și ne imobiliza mîinile. Am cerut la direcție să ni se dea un bec mai mare, însă ni s-a răspuns că nu sînt fonduri pentru acest lucru. Atunci a pornit spre minister o delegație din care și eu făceam parte. Director al Artelor Plastice era poetul Ion Mulescu. După o discuție destul de înflăcărată din partea noastră,



birocratismul a fost învins și am obținut micul fond de a cumpăra un bec de 150 lumini. Și, cu multe amintiri triste, de acest fel, aș putea ilustra condițiile grele în care se desfășura învățămîntul artistic din acele vremuri.

Dar să mă întorc la gîndurile primelor mele rînduri, la acele amintiri frumoase care lasă în suflet pentru totdeauna o lumină aprinsă ce timpul nu o poate stinge. Vie îmi este amintirea cînd, pornind pe drumul anevoios al sculpturii, mă străduiam să descifrez din puținele vorbe care însoțeau corecturile lui Paciurea, esența unor adevăruri statornicite de legile infailibile ale artei. Și neuitată îmi este figura lui blîndă și foarte deseori tristă, învăluită într-o firească modestie, lipsită de orice pedanterie profesională. Era simplu și singuratec ca un stejar într-o cîmpie, cu vorbe scurte, dăruite cu multă economie. Dar vorbele lui puține aveau parcă acel har de a te împlînta în miezul problemelor vitale ale sculpturii.

Intrarea lui Paciurea în atelier era timidă, avînd parcă aerul să întrebe dacă se poate intra, dar odată în fața lucrărilor, un foc lăuntric îl însufleșea și o energie de adevărat sculptor se degaja din gesturile și din întreaga sa făptură. Lucrările, pentru care, ca orice începător, nutream o deosebită satisfacție de reușită, socotindu-le deja finisate, adică cu modelajul și detaliile anatomice duse, ca să zic așa — pînă în pinzele albe — după corecturile lui Paciurea, păreau distruse. În schimb, ele căpătau viață prin stabilirea unor planuri mari și juste, prin indicarea unor axe hotărîte și prin fixarea întregii lucrări în hotarele unei sculpturi temeinic și logic instalate în spațiu. La corectură, Paciurea se folosea de o șipcă mare sau de o altă bucată solidă, de lemn, cu care, prin cîteva lovituri iscusite, restabiea construcția întregii lucrări.

Și întreagă această operație era însoțită de vorbe puține:

« Vezi, capul, pieptul, burta, picioarele — totul trebuie să fie la locul său ».

« Uită amănuntele, reține permanentul ».

« Privește și înțelege natura; înțelegînd-o vei vedea că totul este simplu ».

« Acesta este adevărul, în artă nu trebuie să fie decît adevăr ».

« Încolo, nimic nu are importanță ».

Am căutat să înțeleg aceste cuvinte și, cînd le-am înțeles, au constituit pentru mine învățătura unor cărți întregi.

1



2





1. SAMUEL MÜTZNER: Biserica din Giverny — ulei
2. LUCIA BĂLĂCESCU: Peisaj — ulei
3. DIMITRIE PACIUREA: Himeră — bronz

ANII STUDENȚIEI

ION SĂLIȘTEANU

În vara lui 1949, veneam timid și aproape speriat de importanța deciziei mele, să mă înscriu la cursurile de pregătire pentru examenul de admitere la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu ».

Serbăm centenarul învățămîntului nostru artistic și totuși la intrarea mea în facultate, institutul de arte plastice era nou, structural modificat de reforma învățămîntului. Pe atunci cu sediul în Calea Griviței, institutul mai utiliza și clădirea din intrarea Iulia Hasdeu și bucata scăpată de bombardament a fostului muzeu Kalinderu. În Robescu, clădirea principală actuală, am intrat un an mai târziu cînd, alături de mesele de croit ale fostei școli profesionale, am întîlnit pe perete, cu creionul, nostalgia unei eleve care parcă nu mai apucase să-și termine poemul:

« Adio școală de acum

Că te-au luat studenții. . . »

An după an, această clădire a fost martora studenției noastre atît de diferită de vechea boemă a Academiei de Belle-Arte. Traversam însă o epocă istorică în care totul era nou.

În 1949 soseau profesori noi, se aplica o programă care desființase atelierelor alese de studenți după preferințele față de cutare sau cutare maestru. Somitățile didactice ale Institutului erau și atunci profesori ca Ressu, Steriadi, Medrea, cei ce, peste epocă, puteau, de la platforma lor artistică, să se confunde cu învățămîntul nostru plastic, punte vie, puternic sudată între predecesori și urmași.

Am fost o generație de tranzit, așteptată cu interes și încredere, o promoție de experiment și totuși privilegiată. Astăzi multe din cele de atunci îmi par îndepărtate, poate chiar naive, dar înțeleg mai bine procesele în sînul cărora ne formam noi înșine.

Am fost printre primii beneficiari ai burselor de stat pentru studenți, am primit pe bon materiale, pensule și culori de la magazia Institutului, ca pe ceva firesc, cu acel firesc al omului care nu avea nici criterii de comparație și nici complexe. Se sublinia caracterul de tip nou al Institutului de arte plastice și am fost urmăriți cu o seriozitate, mai presus decît reușeam să facem noi înșine, în tot procesul nostru de învățămînt. Cu noi s-au început primele practici de vară ale studenților. Taberele de la Grădiștea, de la Rușchița, de la Sighișoara, de la Tulcea, rămîn niște etape foarte vii în activitatea noastră, în evocarea vieții noastre de studenți.



ALEXANDRU CIUCURENCU: Mama — ulei

Îmi amintesc bine și orele libere când copiam pe caiete mari de desen, la Biblioteca centrală, detalii din uriașele albume Alinari, desenele și schițele din parcuri și de pe stradă, vrafuri de hîrtie cu note, cu studii, amintirea poate cea mai consistentă a muncii noastre profesionale.

Treceam prin plină perioadă a « finisajului academic ». Studii de trei săptămîni cu vîrf creionului, exactitatea și corectitudinea analizei conținîd în primii ani la examene și notare. Nici astăzi nu știu aprecia cît era de bun faptul că am fost obligați să privim, cu creionul în mînă, uneori peste 70 de ore modelul, pînă la nesesizare, pînă la neputința de a mai observa ceva. Am avut profesori mulți, poate prea mulți, și totuși am ajuns destul de rar la convingerile intim-artistice ale unora din ei.

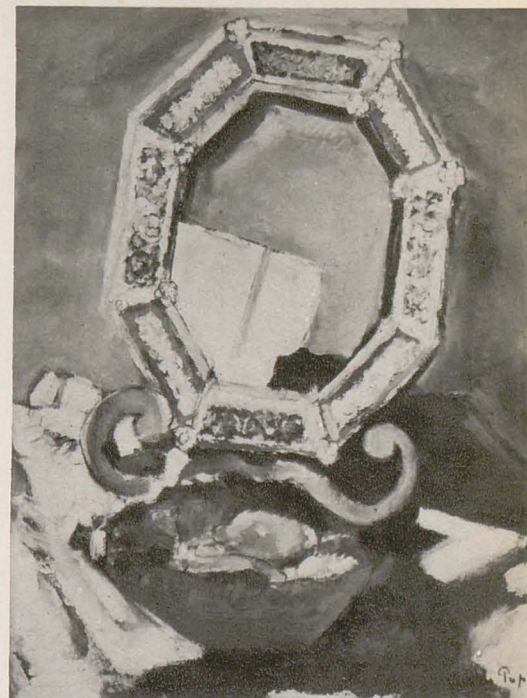
Pentru mulți am fost primii elevi. Și acest lucru a ancorat foarte bine în memorie relațiile noastre. Adam Bălțatu, profesorul care a lucrat cu noi cel mai mult și cînd eram ceva mai maturi, îmi este deosebit de viu în minte. Astăzi îl știu privi cu mai multă căldă înțelegere, chiar decît atunci cînd în mijlocul nostru ne călăuzea gîndul și ne împărtășa din experiența sa. În anul șase, am avut 12 colegi la pictură, cu care terminam institutul în două ateliere. Unul la Robescu cu Tana Maitec, Marianne Simtion, Madelaine Braun, Sever Mermeze, Cornel Broască, Ticu Berdilă. Celălalt, al nostru, la Kalinderu, în care, mai izolați, constituiam o mică familie cu Petre Dumitrescu-junior, Mircea Velea, Costache Eugen, Nelu Țărălungă, Ileana Minculescu, unica fată (motiv suplimentar de răsfăt), și eu.

Au trecut de atunci aproape zece ani. Aștept să ne revedem la aniversarea din vara viitoare, cînd de sub buna dispoziție a evocărilor comune, să urmărim în taină efectul timpului asupra convingerilor noastre artistice.

Puține lucruri mi-au rămas totuși cu adevărat pregnante. Cursurile de anatomie artistică cu prelegerile profesorului Ghițescu, concentrate logic, alternate cu demonstrații pe model, adevărate compoziții ca organizare a lecției. Istoria artelor cu Eugen Schileru, la care savuram și lungile paranteze din pauză cînd, adunați ciorchine în jurul său, asocia problemele de istoria artei, cu expozițiile, cu filmele pe care le vedeam, în pledoarii spontane foarte interesante. Radu Bogdan înșira în orele de seminar reproduceri diverse, neștiute de noi, și pretindea



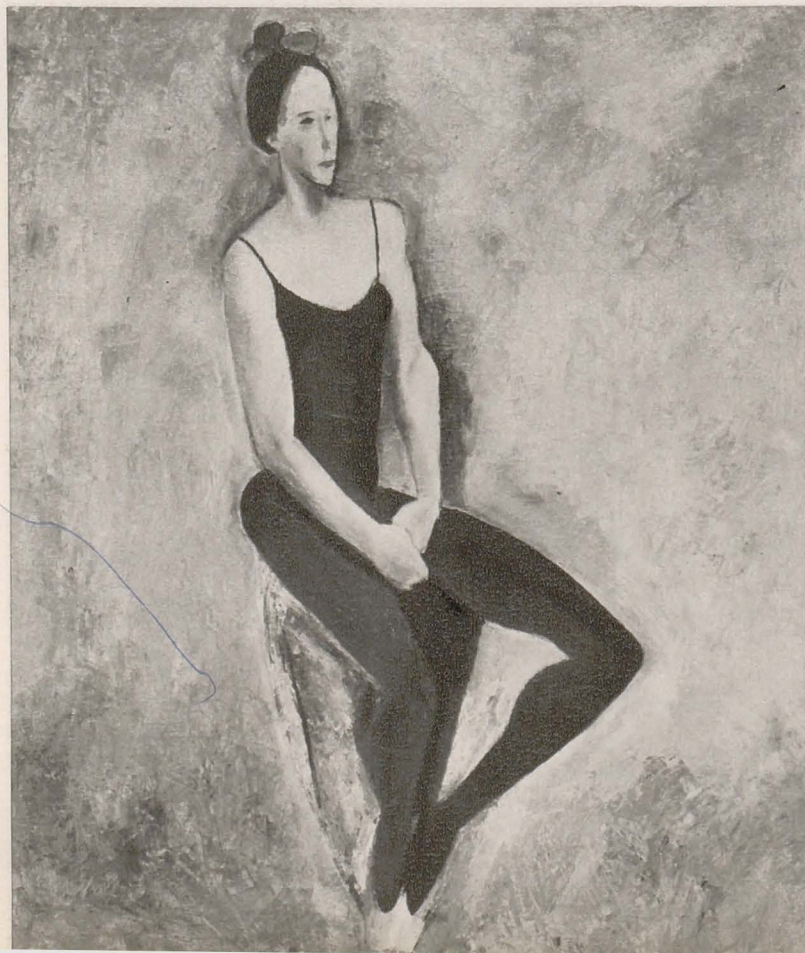
PAUL MIRACOVICI: Natură moartă — ulei



VASILE POPESCU: Compoziție cu oglindă
— ulei



PETRE DUMITRESCU: Peisaj — ulei



să recunoaștem școala și pictorul, să distingem și să demonstrăm caracterele stilului epocii și ale artistului. Lecțiile sale despre Rembrandt, sau micii maeștri olandezi îmi sînt așa de proaspete în memorie de parcă le-am ascultat ieri.

Artiști, profesori, colegi mai mari, de cîte ori se refereau la condițiile noastre în comparație cu cele ale vechii Academii, concludeau: « Ferice de ei ! ».

Erau atunci 85 de ani de la înființarea Academiei de arte. Acum cifra s-a rotunjit, la venerabilul secol al învățămîntului artistic de la noi. Alte promoții stau astăzi cu reproducerea din SKIRA în mînă, sînt la curent cu probleme pe care noi nu le cunoșteam sau nu le puteam aborda. Au o degajare în comportament, o încredere care seamănă destul de puțin cu timiditatea începuturilor noastre, condiții materiale mai bune. Lucruri firești și nefirești se alternează

În timp, ne par altfel odată cu trecerea anilor. Spun și eu la rîndu-mi: « Ferice de ei ! ». Și aștept ca vremea să prefacă în valori artistice amintirile școlii noastre comune.

AMINTIRI

CECILIA CUȚESCU-STORCK

Fiecare națiune își aduce contribuția sa în marea întrecere pașnică pentru progresul omenirii.

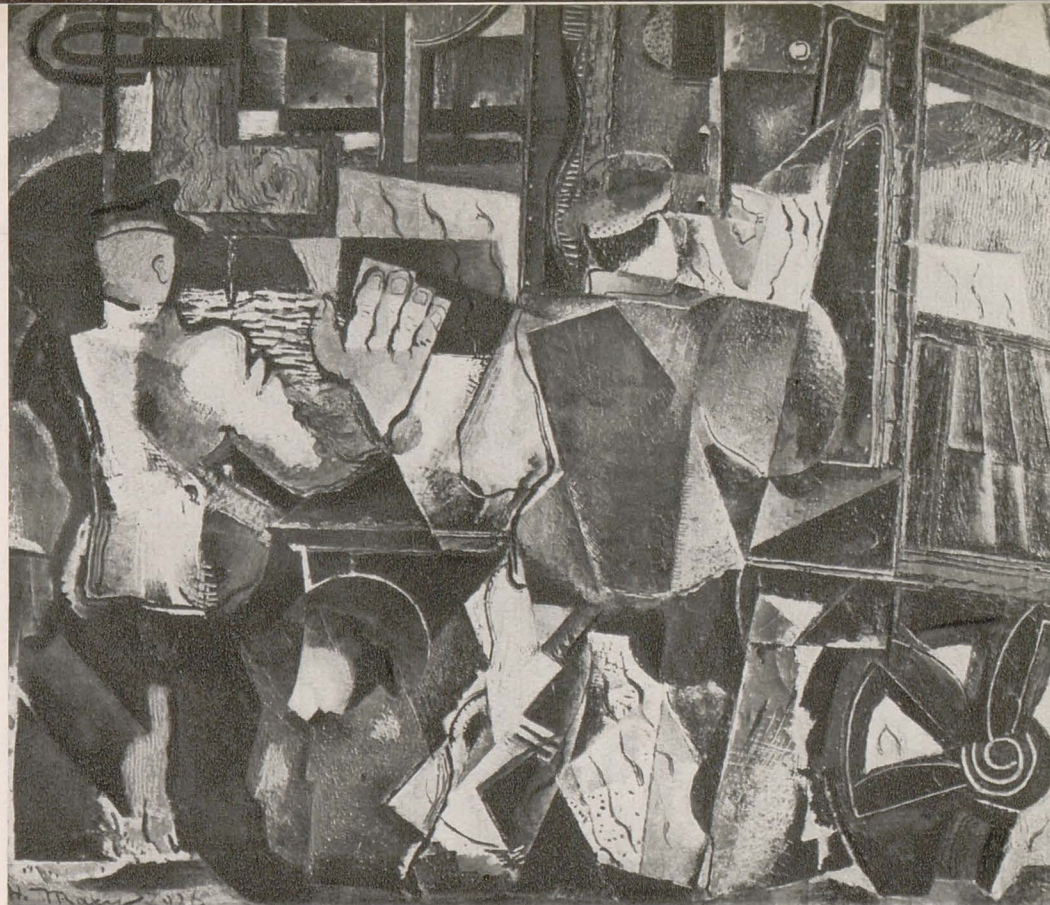
Precum spunea adesea în secolul trecut sculptorul Karl Storck « și Țara Românească cu pămîntul ei atît de îmbelșugat, cu poporul ei atît de inteligent și talentat, a ajuns din urmă, într-un timp foarte scurt, țările mai înaintate în cultură și artă ».

Nu de multă vreme s-a sărbătorit centenarul fostei școli de « Belle-Arte », astăzi Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » unde am avut și eu cinstea să fiu profesoară timp de un sfert de veac la catedra intitulată « Artă decorativă și pictură ». Fusesem numită prin concurs în 1916; n-a fost deloc ușor fiindcă mi se anulaseră — din motive formale — alte două concursuri anterioare la care reușisem. Pînă la urmă, totuși, am învins, devenind astfel prima femeie profesoară universitară la o școală de arte frumoase din Europa. Cîtă deosebire față de timpurile pe care le trăim astăzi !

Am în fața mea imaginile glorioase ale celor trei pionieri ai învățămîntului artistic din țara noastră, deschizători de drumuri: Aman, Tattarescu și Karl Storck, primii profesori de pictură și sculptură care, prin devotamentul și patriotismul lor, au acceptat să predea gratuit materiile respective un timp îndelungat, spre a evita în acest fel desființarea școlii din cauza așa-zisei « lipse de fonduri ».

Grație unor astfel de oameni cu conștiința înaltă, avem astăzi pictori și sculptori, artiști decoratori, care prin valoarea operelor lor fac cinste țării noastre.

Sculptorul Frederic Storck, soțul meu, a funcționat ca profesor timp de 30 de ani la fosta Școală de Belle Arte. Am împletit astfel împreună o viață de devotament pentru școală și de dragoste și înțelegere pentru tineret.



Ce clar îmi este în minte atelierul-clasă al școlii, plin de elevi.

Îmi amintesc cît erau de emoționați la prezentarea lucrărilor pentru corectură. « Ce s-o fi petrecînd în sufletul lor », mă întrebam, cînd apăream în pragul ușii. Știam că așteaptă să le fiu călăuză și îndrumătoare și poate că am și fost, deoarece, după ce-și terminau studiile, în plină maturitate, ei continuau să mă viziteze în atelierul meu, acasă. Îi priveam cu drag, fiindcă regăseam în ei propriile mele aspirații, iar după plecarea lor mă simțeam parcă un om mai tare. Uneori soseau pe adresa mea scrisori de la cei aflați în străinătate pentru studii.

Din atelierele școlii de arte frumoase — pe atunci în calea Griviței — pitulate în curți tăcute, din acea modestă clădire, se revărsa entuziasmul generațiilor tinere.

Desigur, viața de muncă îi satisfăcea — ca și pe mine de altfel — în ciuda privațiunilor de tot felul. Un

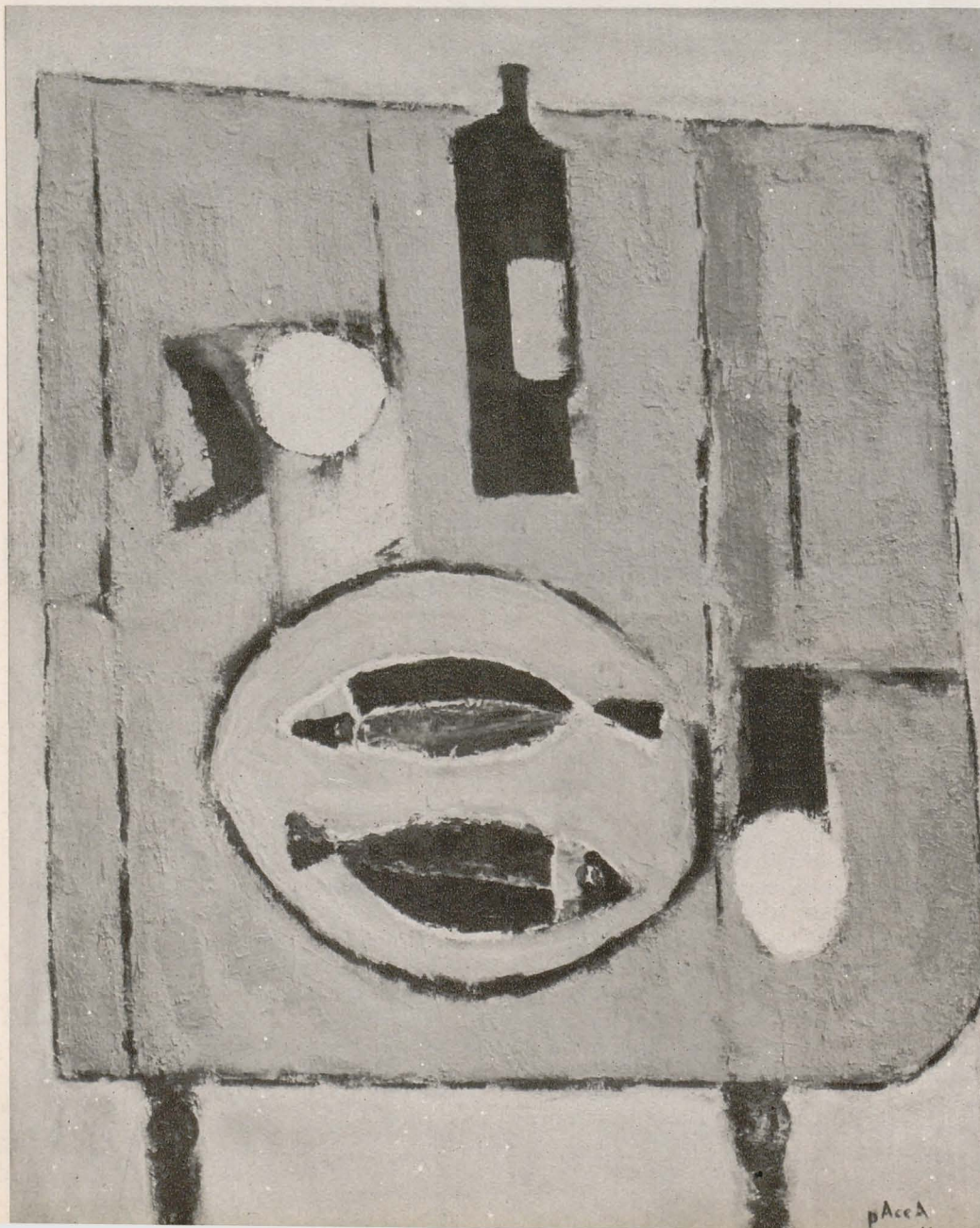
artist răzbea tare greu și nu se bucura totdeauna de înțelegerea publicului. Statul nu găsea mijloacele de a acorda fie măcar prin atribuirea unei clădiri salubre și încăpătoare, importanța care se cuvenea unei instituții ca Academia de Arte Frumoase, unde creșteau și se dezvoltau viitorii artiști pictori și sculptori. Atelierele nu erau nici suficiente, nici încăpătoare.

Intrînd în clasă căutam să nu atrag atenția și mai ales nu voiam să-mi turbur elevii de la lucru. Mărturisesc că, în sinea mea, urmăream să-i surprind dacă lucrează serios și sînt concentrați în studiu. De pasiunea lor în muncă depindea ca strădaniile depuse de învățător să rodească sau nu.

Niciodată, ca și profesorul Frederic Storck, soțul meu, nu am urmărit să-mi impun concepția mea în artă, nici să fac din elevi simpli imitatori. Idealul meu pedagogic a fost să descopăr aptitudini și predispoziții și să le dezvolt, deschizînd astfel calea

ION PACEA: Natură moartă cu pește — ulei

OCTAVIAN ANGHELUȚĂ: Graficiană poloneză K. Bienieck
— ulei



spre o cât mai înaltă capacitate și pregătire artistică, care să poarte în același timp pecetea individualității fiecăruia. În această privință eram într-un perfect acord cu soțul meu, care avea aceleași principii.

Mi-aduc aminte că, într-un an, am obținut de la fosta primărie a orașului București premii pentru cele mai frumoase lucrări care figuraseră într-o expoziție a elevilor, inițiată împotriva uzanțelor din școală. Eram foarte mândră de această expoziție, la care luaseră parte elevii celor două catedre de artă decorativă și care a fost foarte apreciată.

Încercam să mă ocup și de cealaltă latură a vieții elevilor, aceea de viitori membri ai societății, în mijlocul căreia trăiam, de îndatoririle față de ea și față de ei înșiși, îndemnându-i să pună demnitatea și dragostea de artă mai presus de câștigul material și situația în societate.

Oboseala fizică a fost întotdeauna la mine învinsă de energia morală și tocmai când credeam că-mi voi economisi puterile, când voiam să fac o corectură mai sumară a lucrărilor, atunci, pe neașteptate, mă surprindeam mai înflăcărată, cu o mai aprigă putere de a capta interesul studenților, iar ședința devenea mai lungă, mai plină, mai interesantă.

Aș vrea să mai amintesc de lupta înverșunată pe care am dus-o vreme îndelungată pentru a convinge forurile competente să înțeleagă valoarea și rolul artei decorative.

Îmi pare rău că nu mai am ciorna memoriului pe care l-am înaintat, în anii imediat următori primului război mondial, ministerului, care se hotărîse atunci să reorganizeze școala și convocase o consfătuire unde profesorii de artă decorativă nu fuseseră invitați să ia parte. Văzînd aceasta, am înaintat acel memoriu detaliat, în care susțineam cu tărie necesitatea dezvoltării artei decorative, începînd de la țesături, porțelanuri, ceramică, sticlărie, tipărituri etc. Atrăgeam, mai cu seamă, atenția asupra picturii murale, pentru care românii au aptitudini deosebite etc.

Cu toată modestia, trebuie să spun că am căutat să deschid drumuri noi, cultivînd atunci pictura murală, care în zilele noastre este reprezentată prin atîtea opere importante.

Astăzi sînt fericită să constat frumoasa dezvoltare pe care a luat-o Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu », grație capacității corpului profesoral și activității susținute a elevilor săi și, mai ales, sînt mulțumită să văd că s-a acordat în sfîrșit artei decorative — pentru care am luptat atîta în trecut — rolul, importanța pe care le merită.

DIN TRADIȚIILE INSTITUTULUI DE ARTE PLASTICE „N. GRIGORESCU“

ADINA NANU

Departe de a se confunda cu totalitatea moștenirii trecutului, tradiția a însemnat totdeauna doar ceea ce urmașii au ales și au recunoscut ca valabil, potrivit propriilor gusturi și interese, fiecare generație sprijinindu-se pe experiența înaintașilor pentru a-și susține noile concepții și idealuri.

Această filtrare, și nu tradiționalismul conservator, a asigurat de-a lungul timpurilor continuitatea creației artistice, selectând neconținut, printr-un proces dialectic, elementele viabile de cele învechite, rămase ca o piedică în calea dezvoltării.

Împlinirea anul acesta — în octombrie — a unui secol de la înființarea învățământului superior al artelor plastice din București a prilejuit o privire retrospectivă asupra existenței acestuia, destul de puțin cercetată pînă acum. Istoricul școlii de arte frumoase din capitală oferă un material foarte bogat, indispensabil pentru înțelegerea evoluției artei românești moderne: majoritatea covârșitoare a artiștilor plastici de frunte au fost elevii școlii — de la Andreescu și Ion Georgescu la Șt. Luchian, Gh. Petrașcu și C. Brâncuși — mulți dintre aceștia legîndu-și viața de destinele școlii ca profesori — de la Th. Aman, Gh. Tattarescu și Karl Storck la D. Paciurea, C. Ressu, Fr. Șirato, C. Medrea, apoi C. Baba, Al. Ciucurencu, C. Baraschi, B. Caragea etc.

Acestora și altor mulți artiști și pedagogi li se datorează faptul că Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » are nu numai un trecut centenar, ci și o adevărată tradiție. Transmiterea neîntreruptă nu numai a meșteșugului, ci și a încrederii în rolul social al creației autentice, cultivarea unor neprețuite virtuți de omenie și patriotism, au alcătuit firul continuu și coerent al tradiției pe care se poate sprijini învățămîntul artistic actual.

Școlile de arte frumoase au jucat mereu un rol însemnat în viața artistică a țării, cea din capitală fiind îndeosebi implicată în principalele acțiuni culturale.





CORNELIA IACOB: Copil cu pești — ulei

CRISTIAN BREAZU: Portret — ghips



La înființare, școala fusese concepută ca un for superior diriguitor al creației plastice naționale: primul regulament, din 1864, prevedea conducerea școlii de către « comitetul academic de Belle-Arte » (o comisie formată din directorul și cel mai vechi profesor al școlii de belle-arte, rectorul universității, decanul facultății de litere, doi artiști plastici și un inspector școlar). Acesta era împuternicit să-și dea avizul nu numai asupra oricărei lucrări mai importante de artă, dar și asupra restaurărilor, să supravegheze mersul desenului în toate felurile de școli și să « lucreze la îmbunătățirea gustului artistic în țară ».

Odată cu aprobarea regulamentului și a decretului de numire a primilor profesori, domnitorul Al. Ioan Cuza semna și actul de înființare a primelor expoziții ale artiștilor în viață, organizate sub tutela școlii, președinte fiind din oficiu directorul școlii (funcție

pe care aveau să și-o transmită Th. Aman, Gh. Tattarescu, C. I. Stăncescu și G. D. Mirea).

Viața școlii a fost de asemenea împletită cu cea a primelor colecții de stat de opere de artă și a principalelor muzee din capitală. Școala de Belle-Arte a adăpostit la început pinacoteca statului (în localul de la vechea universitate, apoi în cel de la Ateneu) care alcătuiă un loc de studiu pentru elevi (pînă în 1908), directorul școlii fiind și directorul onorific al pinacotecii. Secția de arte decorative a funcționat de la crearea ei, în 1906, în strînsă legătură cu muzeul de artă populară care oferea o neprețuită sursă de documentare.

Din 1907, școala a beneficiat o vreme și de atelierele și biblioteca muzeului Th. Aman, a cărui custodie îi fusese încredințată.

Dacă ne amintim că în secolul XIX Școala de Belle-Arte cuprindea și secția de arhitectură, ne putem

imagina mai deplin largul ei orizont de influență.

Cu timpul, pe măsura creșterii și întăririi ca organisme de sine stătătoare a muzeelor, ca și a școlii de arhitectură, și activitatea școlii de belle-arte s-a concentrat treptat asupra procesului de învățămînt al artelor plastice.

Prin expozițiile cu ocazia examenelor elevilor, a concursurilor pentru burse în străinătate sau a celor instituite pentru ocuparea catedrelor (ca de pildă concursul din 1908—1909 la care au participat artiști plastici ca D. Paciurea, Fr. Storck, O. Spaethe, A. Baltazar, A. Verona etc.), școala a contribuit periodic la menținerea artei în atenția marelui public.

Cele aproape o sută de serii de elevi, dintre care s-au ridicat pe rînd principalii noștri creatori, au alimentat toate regiunile țării cu profesori de desen,



ION STATE: Ilustrație la «Opere» de Alexandru Sahia — xilografură



GRIGORE VASILE: Peisaj din Bărăgan — ulei

care au sprijinit dragostea pentru artă a tineretului din felurite școli.

Tradiția unei largi activități culturale a fost reluată în zilele noastre pornind de la noile posibilități de participare nu numai a profesorilor, dar și a studenților la viața artistică a poporului (amintim de pildă activitatea în fabrici, uzine sau pe ogoare, a studenților în timpul practicilor de documentare și tehnologie, expozițiile organizate în facultăți, festivalurile republicane, bienale etc.).

O solidă formație de bază a fost asigurată tinerelor talente în tot decursul existenței școlii de arte frumoase.

Chiar atunci când orientarea academică dominantă mărginea lucrul la studiul de atelier după model, iar compoziția la teme istorice sau legendare stereotipe, profesorii au urmărit să transmită cunoștințele temei-

nice, dobândite în academiile de prestigiu ale Europei, fără a înăbuși personalitatea elevilor, ceea ce explică în mare măsură diversitatea creației artiștilor noștri din ultimul secol.

Școala noastră a fost în bună parte ferită de efectele nefaste ale academismului și datorită simțului de răspundere cu care și-au înțeles misiunea cei mai de seamă profesori — începând cu fondatorii, pătrunși de idealurile revoluției de la 1848, convinși de rolul social al artei, — și pînă la D. Paciurea, C. Ressu, C. Medrea, etc., și la urmașii lor din generațiile actuale.

Influența permanentă pe care opera celor mai buni artiști a exercitat-o asupra elevilor școlii fie indirect — ca pictura lui N. Grigorescu sau Șt. Luchian — fie direct, prin activitatea de profesori a unor mari creatori, a contribuit de asemenea la alimentarea în școală a unui sănătos curent de neîncetată primenire.

Fundamentarea studiului pe o riguroasă construcție a imaginii, și în primul rînd pe desen, a constituit una din prețioasele tradiții ale școlii.

Despre stăpînirea desenului de către primii profesori ne vorbesc admirabilele notații în peniță, ca și gravurile lui Th. Aman, studiile în creion și cărbune ale lui Karl Storck, mai tîrziu acuarelele lui Ion Georgescu etc.

Planurile de învățămînt — consemnate în regulamentele succesive ale școlii (din 1864, 1883, 1908 etc.) — atestă marea importanță acordată în permanență studiului după model, și îndeosebi desenului, căruia îi erau consacrați aproape în exclusivitate primii ani de studii, indiferent de specialitate.

Predarea desenului a fost asigurată de artiști de valoare, ca sculptorul Fritz Storck, căruia foarte mulți

(urmare în pag. 631)



ROLUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ÎN FORMAREA UNUI ARTIST CU UN PROFIL COMPLEX (DISCUȚIE ORGANIZATĂ DE REDACȚIA REVISTEI „ARTA PLASTICĂ“)

Nici o epocă de-a lungul timpurilor, poate cu excepția Renașterii, nu a necesitat creatori cu un profil atât de complex, am putea spune universal, ca epoca noastră.

Artă a încetat de a mai fi privilegiul unui grup restrâns de indivizi. Ea pătrunde acolo unde se produc bunuri de folosință cotidiană, acționând asupra produsului industrial, înfrumusețându-l, înnobilându-l. Ca o consecință, educația estetică a maselor, receptivitatea publi-

cului la frumos se dobîndesc nu numai prin intermediul muzeelor, al expozițiilor sau al colecțiilor de artă, ci și prin ceea ce numim frumos cotidian.

Acolo unde se creează « frumosul cotidian » — această noțiune incluzînd tot ceea ce-l înconjoară pe om în existența sa zilnică, respectiv mobilierul și țesăturile, covoarele și bibelourile, hainele, vehiculele, afișele, vitrinele, strada, spațiile verzi, iluminatul, etc., etc. — întreaga ambianță într-un cuvînt, se impune prezența artistului competent, cu preocupări multilaterale, specialist de înaltă calificare, cercetător pasionat în același timp, cu o înaltă cultură, a artistului care să folosească « artistic » noile materiale și procedee pe care i le pune la dispoziție dezvoltarea tehnicii sau a unor asemenea domenii cum ar fi chimia.

Problema formării unui asemenea tip de artist cu un profil complex, capabil să răspundă exigențelor crescînde pe care i le ridică însăși epoca, și în special rolul institutului de arte plastice în formarea acestuia a constituit obiectul unei discuții organizată de redacția revistei « Artă Plastică » în ziua de 9 noiembrie 1964. Participanții la masa rotundă, în cuvîntul lor, au expus diferite puncte de vedere, legate direct de problema formării tipului nou de artist și artele decorative, considerîndu-se că rezolvarea problemelor estetice ale epocii noastre depinde în mare măsură de înțelegerea și aprecierea rolului artelor decorative și aplicate în viața societății noastre.

Discuția nu a epuizat problema care, prin importanța și complexitatea ei, rămîne deschisă.

MAC CONSTANTINESCU:

Trebuie precizat că anume în anii puterii populare, artelor decorative li s-a acordat importanța cuvenită — creîndu-se o facultate cu acest profil. Apariția târzie a acestei facultăți se explică prin decalajul care exista înainte între artele decorative și arta plastică « propriu-zisă ».

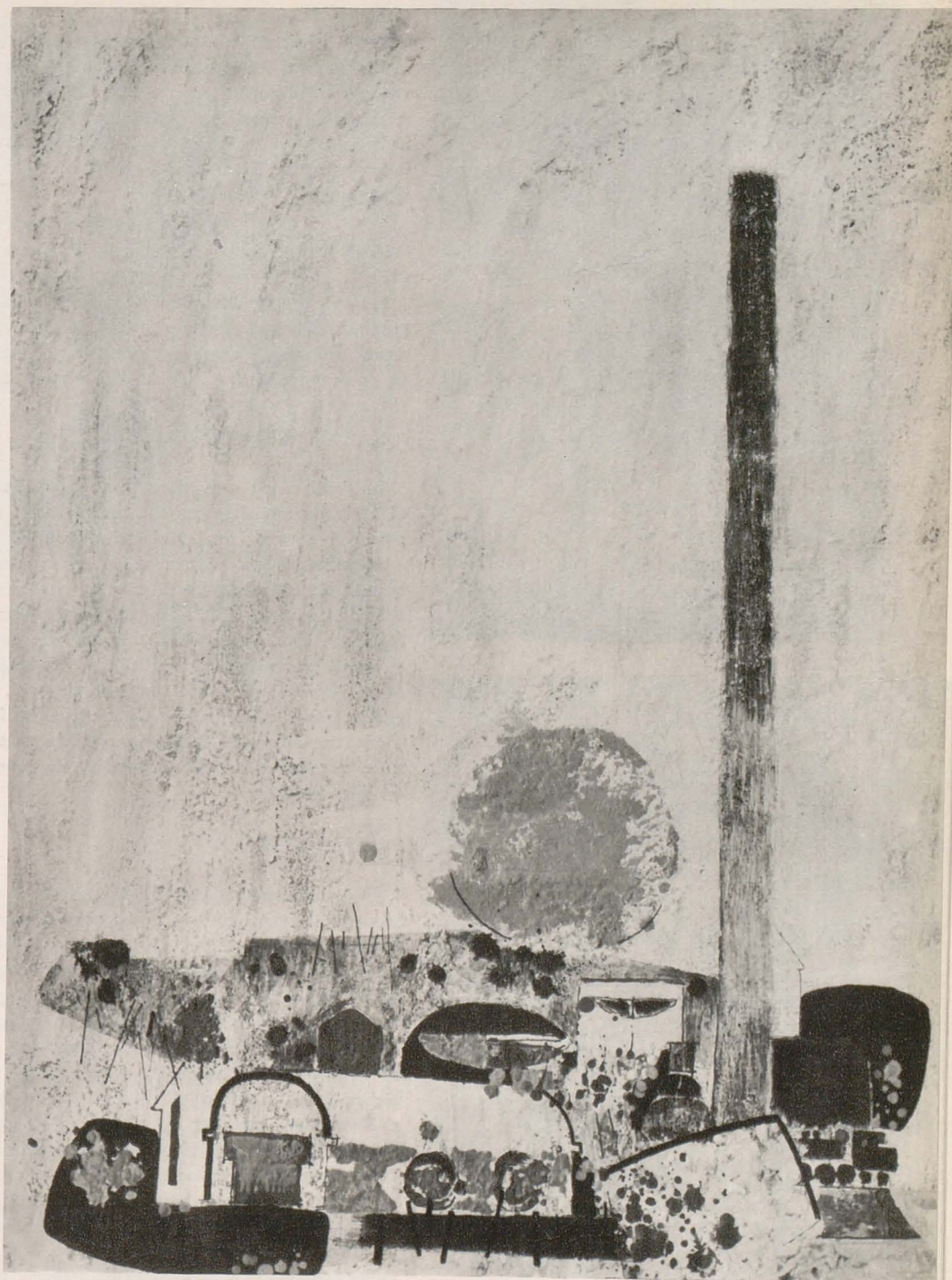
În faza actuală se impune mai mult ca oricînd, înființarea unui institut de arte decorative, modern utilat, rațional organizat, cu un corp didactic bine alcătuit și cu toate elementele necesare dezvoltării diferitelor ramuri, inexistente încă în învățămîntul de specialitate.

În momentul de față există totuși cadre de specialiști, oameni pătrunși de necesitatea reînnoirii acestor arte, care ar putea să-și aducă contribuția competentă în acest domeniu, bineînțeles, alături de cadrele tinere, a căror formare atentă trebuie să constituie pentru noi o preocupare de prim ordin. Acest lucru nu este valabil numai pentru ramurile sticlăriei și ceramicii pe care le cunosc mai îndeaproape, ci pentru toate disciplinele de artă decorativă existente în cadrul Institutului de arte plastice.

De exemplu, este vorba ca foarte curînd să înființăm în institut o secție de prelucrare artistică a metalului. În ceramică vrem să realizăm materiale care să se apropie mai mult de materialele de construcții de care să se lege în mod intim, cum ar fi de pildă realizările artistice în gresia ceramică de la Tîrnăveni.

Din păcate, rezultatele pe care le obținem în această direcție sînt deocamdată nesatisfăcătoare datorită unor condiții obiective, cum ar fi de pildă posibilitățile prea limitate de practică a studenților în diferitele locuri de producție din țară. Această practică, mărginindu-se la perioada de vară, nu poate asigura o îmbinare armonioasă între domeniul de activitate teoretică și practică. În sfera documentației studenților consider necesară și vizitarea atelierelor de specialitate din străinătate. Cred că ar trebui revizuite și programele analitice care, pe viitor, să fie mai strîns legate de specificul ramurilor respective.

Ca să fiu mai explicit, voi da un exemplu. Anul acesta, pentru prima dată obiectul lucrării de diplomă a unui student a fost realizarea unui serviciu de masă.





1 Consider de bun augur acest început care ridică obiectul de uz zilnic la rangul unei creații artistice. Încercînd să corespundem necesităților artistice ale contemporaneității, am inițiat o colaborare între catedrele de pictură monumentală, ceramică și textile, în vederea decorării unui etaj dintr-un hotel turistic în construcție. Este un interesant și promițător experiment.

IOSIF MOLNAR :

Mac Constantinescu vorbea despre necesitatea creării unui institut de arte decorative. Deocamdată există o facultate de arte decorative. Ce avantaje ar prezenta institutul față de facultatea existentă?

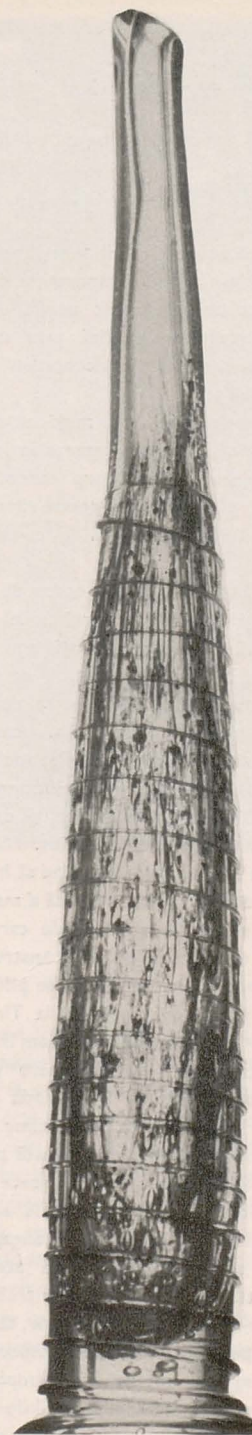
MAC CONSTANTINESCU :

Un institut de arte decorative, organizat după ultimele cerințe ale tehnicii moderne, ar fi apt să răspundă nevoilor unui învățămînt modern.

Deocamdată, noi căutăm să creem în facultatea noastră cît mai multe secții care să constituie baza viitorului institut. Rezultatele sînt de pe acum satisfăcătoare. Din expozițiile institutului se vede că studenții au muncit. Îmbunătățirea condițiilor de lucru rămîne însă o necesitate permanentă, la fel și formarea cadrelor, care trebuie să se facă într-un mod cît mai complex, înțelegînd prin aceasta o îmbinare cît mai judicioasă a cunoștințelor teoretice cu cele practice.

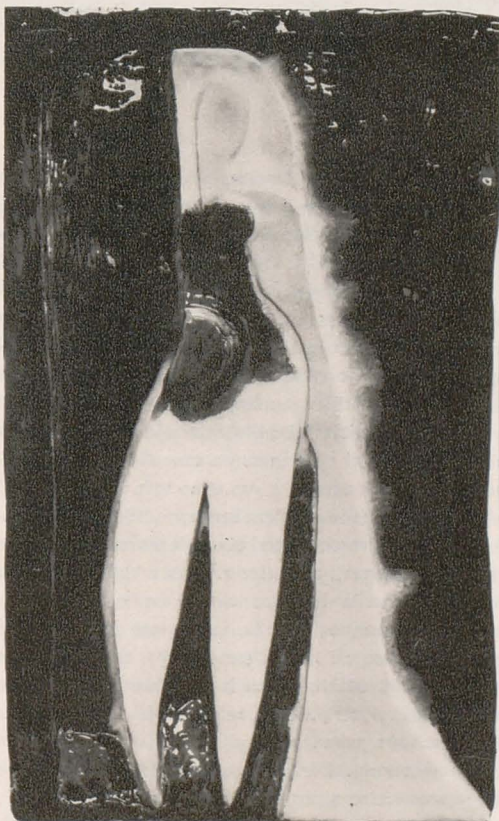
VASILE KAZAR :

În discuția noastră cred că nu trebuie să punem accentul în primul rînd pe problemele de organizare a artelor decorative, ci să comparăm rezultatele, adică cele pe care le-am obținut noi în institut cu ceea ce se face în arta decorativă modernă, în general. În acest sens, trebuie să recunoaștem că în facultatea de arte decorative se fac încercări interesante, uneori cu rezultate remarcabile. Și, fiindcă ne-am adunat aici cu ocazia centenarului institutului să ne amintim și de maeștrii care l-au creat și care i-au imprimat un anumit specific. Pe acea vreme noțiunea de « maeștri » implica mai totdeauna și pe aceea de « școală », de « atelier ». Această noțiune a « atelierului maestrului » s-a dizolvat în planurile de învățămînt și în programa analitică. Totuși, mai sînt încă foarte multe academii în lume unde există atelierul profeso-

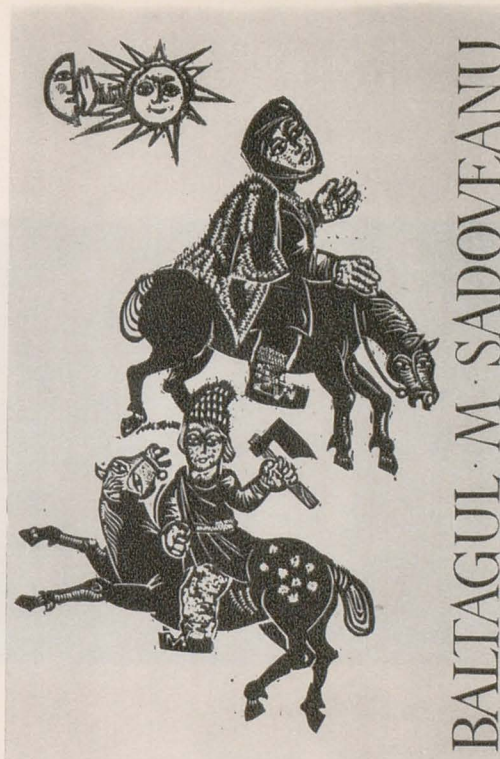


1. C. POPOVICI: Electricitate
2. LUCIA TEODORESCU: Figurină — argilă cu engobe
3. LUCIA TEODORESCU: Vas decorativ

4



4. CORNELIA GHIȚĂ: Placă decorativă — argilă cu majolică



5

5. DAN STRÎMBU: Ilustrație la « Baltagul » de Mihail Sadoveanu

rului cutare, atelier în care se creiază « școala », se transmite experiența și meșteșugul care apoi continuă să se dezvolte, fiindcă atelierul înseamnă în primul rînd un loc de experiență. Mai există și altceva, studenții își aleg maestrul. Nu aș vrea să fiu greșit înțeles, nu pledez pentru înființarea unor « biserițe ». Pledez pentru găsirea celor mai eficiente modalități de transmitere a experienței și meșteșugului de la maestru la învățăcel. Atelierul înseamnă în primul rînd un loc de experiență. Nu mă refer numai la experiențele stilistice, ci în general la experiența pe care fiecare artist trebuie să o facă cu materialul cu care lucrează.

Ni se spune adeseori: « nu tratați pe student ca pe un artist ». Dar, studentul institutului nostru este al institutului nostru fiindcă va fi înainte de toate artist. Deci trebuie precizat din capul locului faptul că există o diferență netă între a « crea artiști », și a « învăța studenții să facă artă plastică ». În ultimii ani se pune mereu întrebarea « pînă unde să lăsăm studenții să zburde ». Unii spun: aici este școala. Aici ei trebuie să facă ceea ce văd. Adică să se oprească la model și nu să înceapă să caute. Dar oare prima datorie a profesorului nu este aceea de a-i învăța pe acești oameni să caute?

IOSIF MOLNAR:

Tocmai în aceasta constă măiestria profesorului, ca treptat studenții să crească și, în anii III-IV, să devină creatori. Realitatea este că în unele clase, la unii profesori care înțeleg acest lucru, într-adevăr cresc artiști.

Examenul de admitere este o selecționare incompletă. Primii doi ani sînt doar o încercare. Sînt unii studenți care rămîn studenți fără perspectiva de a deveni vreodată artiști. O parte devin profesori de desen și alții devin creatori.

Vreau să vorbesc de secția de grafică și vreau să subliniez, ca o realizare, că noi am început să înarmăm pe studenți cu foarte multe lucruri care pînă acum nu le-au învățat. În domeniul graficii de carte am încercat să-i învățăm să cunoască redactarea artistică, poligrafia, să posede toate aceste cunoștințe fără de care un grafician de carte nu poate fi perfect.

În ceea ce privește institutul de care se vorbea, dacă acest institut ar deveni o realitate, secția de grafică ar trebui să devină o facultate de grafică cu

(urmare în pag. 633)

EXPOZIȚIA CENTENARULUI

OCTAVIAN ANGHELUȚĂ

În sălile Muzeului R.P.R. a avut loc la 26 octombrie 1964 vernisajul expoziției dedicate aniversării centenarului Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu”. La deschiderea expoziției au luat parte tovarășii Constanța Crăciun, președinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Ștefan Bălan, ministru al Învățământului, artiști plastici, oameni de cultură și artă, studenți, precum și un numeros public



O expoziție este un bilanț, prilej festiv de constatări și aprecieri, de reorientări și noi proiecte de viitor. Când ea are un caracter retrospectiv și pe deasupra îmbrățișează un cîmp larg, polarizînd întreg materialul artistic și documentar expus în jurul unei instituții generatoare de valori artistice cum este Institutul de arte plastice din București, odinioară Școala de Belle-Arte, atunci constatările sînt de natură a ilustra fenomene și fapte care sparg cadrul strîmt al unei manifestări artistice vremelnice, căpătînd aproape valoare de simbol.

Expoziția Centenarului Institutului de arte plastice, prin perimetrul larg pe care-l îmbrățișează, prin bogăția și diversitatea materialului expus, constituie o asemenea ocazie de constatări și meditații asupra fenomenului plastic românesc.

Învățămîntul artistic ia ființă în țara noastră la începutul celei de a doua jumătăți a secolului trecut. Freamătul revoluționar pașoptist, care înfiorase întreaga Europă, imprimase și în domeniile de activitate spirituală o neliniste creatoare și înnoitoare de care Țările Române nu au rămas străine. Tineri care își desăvîrșiseră studiile artistice în apus, în Italia și Franța, ca Tattarescu și Aman, nu puteau privi indi-

ferenți la rămînerea noastră în urmă în acest domeniu. Conștienți de strălucitele daruri artistice ale poporului român, de marile posibilități de manifestare și dezvoltare în viitor, ei au obținut de la domnitorul Al. I. Cuza înființarea unei instituții de pregătire artistică conform proiectului întocmit de el — Școala de Belle-Arte. Școala înființată de el a fost pepiniera unde au germinat și s-au împlinit cele mai importante și autentice valori ale artei românești: Andreescu, Luchian, Brîncuși, Petrașcu și alții. Unii dintre aceștia, precum Brîncuși, au ajuns să impulsioneze aspecte și concepții noi de prim ordin în complexul artei mondiale.

Încă de la începuturile sale, învățămîntul artistic s-a lovit de mari greutăți datorită lipsei de înțelegere a politicienilor vremii, care au parvenit chiar să suprimă, la puțin timp după înființare, fondurile alocate școlii. Dar, în pofida acestor dificultăți, datorită dragostei și devotamentului întemeietorilor și celorlalți profesori pentru ideea care căpătase viață, școala de Belle-Arte și-a îndeplinit menirea.

Perioada care s-a scurs de la întemeierea școlii (1864), pînă la începutul secolului următor, este reprezentată în expoziție prin cîteva lucrări ale unor pro-

fesori și elevi care au dominat prin personalitatea lor începuturile artei românești. Deși puține la număr, aceste lucrări concentrează, prin calitățile lor, virtuțile artei noastre din acel sfîrșit de veac. Privind « Atelierul » lui Aman, admirăm măiestria, sinceritatea și bogăția observației sale; sîntem covîrșiți de pregnanța răscolitorului « Autoportret » al lui Andreescu, din anul morții sale, de trista și pătrunzătoarea poezie a cîmpiei Bărăganului, cu tonurile ei surde și grave. Și să nu uităm că mijloacele tehnice de o deosebită sobrietate și siguranță, pe care Andreescu ajunsese să le stăpînească într-un timp atît de scurt, el și le-a însușit încă de cînd era student al Școlii de Belle-Arte din București, desăvîrșindu-le numai în contact cu arta franceză, mai tîrziu. Efigia tulburătoare a propriei figuri a lui Luchian din « Portretul unui zugrav » și compoziția « La împărțitul porumbului » ne mărturisesc nu numai puterea lui de pătrundere psihologică și adeziunea lui la problemele sociale ale epocii, dar și strălucirea paletei sale. Lucrările lui Brîncuși, din prima parte a activității sale — « Portretul pictorului Dărăscu » și « Rugăciunea », pline de expresivitate și construite cu un meșteșug de o remarcabilă maturitate, cu toată frumusețea lor însă,



nu articulează decît primele cuvinte ale excepționalei povestiri scrise de acest genial sculptor în catastivul artei universale. Marile muzee ale lumii se mîndresc cu lucrările absolventului școlii de meserii din Craiova și al Școlii de Belle-Arte din București.

Mănunchiul acesta de lucrări constituie nu numai o delectare artistică de mare intensitate, dar și o invitație la cunoașterea mai completă a operei artiștilor respectivi, ceea ce va ajuta la înțelegerea școalei românești în toată amplexarea ei, la care învățămîntul nostru artistic a contribuit într-o măsură hotărîtoare.

La începuturile ei, școala noastră de pictură a fost strîns legată de cea franceză, dar aceasta din urmă nu a constituit pentru noi decît un exemplu viu și un îndemn de a cerceta adîncurile sensibilității noastre, unde am găsit rezonanțe care s-au concretizat apoi în valori plastice specific românești. De aceste valori nu sînt străine nici încrustăturile în lemn ale țaranului român — vezi Brîncuși « Coloana fără sfîrșit » cu întreg complexul de la Tîrgu-Jiu, și alte lucrări ale lui; nici strălucitoarele smalturi de pe vasele populare — « Anemonele » lui Luchian; nici atmosfera liniștită a plaiurilor noastre însoțite pe care Grigorescu

le-a așternut pe pînză în luminoase armonii cromatice, dar nici poezia tristă a satelor noastre de odinioară, melancolia pădurilor, și asprele unduiri ale pămîntului care au prilejuit lui Andreescu alăturări de tonuri surde cu răscolitoare îmbieri interioare, ca sunetele unui violoncel.

Legată de învățămîntul artistic prin Școala de Belle-Arte, dezvoltarea artei românești continuă, într-o vreme cînd în apus apăreau forme noi de manifestare artistică, experiențe uneori bizare, deși pline de nouitate și interes. E de remarcă că artiștii romîni nu au primit fără discernămint orice influență, dar nici nu au închis ușa valorilor înnoitoare, păstrînd un bun simț și o măsură proprie poporului nostru. Ei au continuat a îmbogăți patrimoniul artistic românesc cu lucrări plămădite cu aceeași simțire specific românească. Școala noastră de artă plastică cu slujitorii ei, profesorii — artiști de prestigiu ca: Ressu, Steriadi, Șirato, Dărăscu, Medrea, Han și alții s-au situat pe această poziție în centrul mișcării artistice, ajutînd dezvoltarea ei firească pe drumul ei propriu. Multe serii de elevi au învățat construcția puternic încheată a unei figuri sau compoziții în clasa profesorului Ressu sau Dărăscu, mulți și-au format și

refinat viziunea de culoare sub îndrumarea profesorilor Șirato și Steriadi.

Marea majoritate a celor care au ilustrat această perioadă au fost fie profesori, fie elevi ai școlii. Toți, sau aproape toți, au știut să lege tradiția cu marile cuceriri, în unitatea unui stil personal. Astfel, de pildă, opera atît de originală a lui Petrașcu — fost elev al școlii — acest « baci » — cum i se spunea — aspru al picturii noastre, dezvăluie alte străluciri ale smaltului olarilor într-o pictură scînteietoare, de o factură puternică și nouă, iar fantasticele viziuni ale sculptorului și profesorului Paciurea continuă parcă pe plan plastic lumea de basme a poporului, transmutînd balaurii în himere și făurind lucrări cu forme subtilizate pînă la limita superioară a expresivului.

Condițiile grele de viață ale elevilor școlii și ale artiștilor în general de la începutul acestui secol și mai ales în perioada dintre cele două războaie, nu au putut opri dezvoltarea artei românești. În afară de artiștii mai sus citați, foști elevi, ca Theodorescu-Sion, Sabin Pop, N. Popescu, L. Grigorescu, Șt. Constantinescu, A. Phoebus, C. Baraschi, B. Caragea, Al. Ciucu-

(urmare în pag. 635)



PROFESOR*

CAMIL RESSU

Vocația de profesor a lui Camil Ressu, descoperită cu emoție în atelierul școlii, în fața primilor săi elevi, a legat artistul de învățământ pentru tot restul vieții. Dorind cu sinceritate să transmită cunoștințele artei sale, el a descoperit metoda de predare în propria sa tendință de perfecționare, « învățînd împreună cu studenții ». Încordarea pasionată a creatorului în fața modelului, neliniștea și emoția căutărilor, au dat gravitate corecturilor sale și au găsit o mare rezonanță în conștiința și inima studenților.

Acesta a fost secretul autorității sale de dascăl și cauza influenței învățămîntului său asupra atîtor generații de studenți. Pedagogia sa întîlnea pe această cale vechile principii ale învățămîntului artei, bazate pe relația dintre maestru și ucenic.

Cuprins de sentimentul răspunderii didactice, profesorul a notat cu grijă, într-o serie de însemnări, cunoștințele esențiale asupra tehnicii picturii și ideile estetice ale artistului. Învățămîntul a fost pentru Camil Ressu un act natural, a cărui teorie se găsea în însăși activitatea vie pedagogică, așa cum reiese din singura sa însemnare asupra « profesorului ».

În anul 1925, un ministru care veghea la propășirea artelor în România, îmi propune să primesc o catedră la Școala de Belle-Arte.

Grea însărcinare.

Niciodată nu mi-a trecut prin minte că știu așa de mult în meseria mea, încît mi-ar rămîne un prisos pe care să-l dau altora !

Luînd în vedere înalta misiune de care domnul ministru îmi vorbea, și mai ales gîndindu-mă la propă-

șirea mea personală, am primit să fiu profesor. Vai de bieții mei viitori elevi !

La solemnitatea instalării mele am fost întîmpinat cu ostilitate: în tăcerea unanimă a celor de față și a împricinatului, a decurs modesta solemnitate. Ca încheiere, am primit a doua zi o scrisoare anonimă, dar iscălită, prin care eram avertizat că voi păți ca Manciu — fost prefect la Iași, ucis de legionari. Frumoasă primire !

Novice cum eram, nu știam să încep cursurile, ce urma să predau elevilor mei. Am luat-o de la început: cum se învăța pictura în timpurile mai de demult.

Învățătura meseriei a preocupat totdeauna cu însușirea pe oamenii în a căror îndeletnicire arta era

* Însemnări inedite

o profesie practică. Înainte vreme, singurul mijloc de a învăța pictura era slujirea la atelierul unui meșter cu renume. Ucenicul la meșterul său, învăța pictura ca orice altă meserie, care cere pe lângă predispoziția firească, un exercițiu perseverent. Acest vechi obicei a fost părăsit la finele secolului al XVI-lea, când pictura încetase a se mai face pe suprafețele mari ale bisericilor și ale edificiilor publice; maestrul nemaivind nevoie de ucenicii pe care în practică îi învăța, cât îl și ajutau, i-a părăsit. Atunci au început să ia ființă școlile publice. Prima școală de pictură a fost aceea din Bologna din Italia.

În timpurile mai recente, utilitatea școlilor de artă a început să fie din ce în ce contestată. Ingres și Delacroix, care au trecut prin tipicarele școli, erau de opinii opuse. Rodin, care a învățat meseria prin a fi ghipsosar, le numea școli de impostură, unde ce spune un profesor elevului contrazice pe celălalt.

În memoriile lui Rodin citim: «... maestrul trebuie să lucreze în fața elevilor săi; să le arate ca altă dată secretele meseriei, să le explice tot timpul cum să se întrecă în meserie».

Cuvintele marelui sculptor rezumă binefacerile învățămîntului profesiei după vechea metodă, care se sprijină în inițiere pe destăinuita experiență din realizările maestrului.

Nu trebuie să credem, însă, că învățămîntul picturii se rezumă în a da consilii gata găsite de maestru, chiar cînd ele trec a fi drept cele mai bune. Consiliile maestrului sînt un ansamblu de observații găsite din experiența sa proprie, și pe care și le-a limpezit în memorie.

Totuși, pentru un ucenic sfatul formulat în principii nu înseamnă nimic, cîtă vreme ucenicul nu cunoaște din experiență proprie faptele pe care maestrul și-a întemeiat observațiile datorite întru bună îndrumare.

Într-o meserie practică nimic nu se învață pe dinafară, consiliile papagalisite pe de rost n-au nici o valoare practică, dacă ucenicul prin experiența sa proprie nu a ajuns să-și deștepte singur spiritul de observație asupra rezultatelor obținute, trăind verificarea viziunii personale.

Consiliile sînt date numai ca să atragă pictorului atenția, el e dator să le controleze neconștient și să tragă singur concluziile, în fața fiecărei probleme din nou.

Unicul mijloc ca să-ți apropii meseria nu este altul decît practica îndelungată. Să te deprinzi trudindu-te

la lucru în toate zilele, fie de sărbătoare, fie de muncă. În toată vremea asta să desenezi continuu; orice altă cale vei urma nu duce la nimic bun.

După toate acestea, nu mi-a mai rămas decît să declar elevilor mei, spunîndu-le că nu am ce-i învăța, ca rețetă de talent.

Veneam zilnic la atelier și corectam lucrarea fiecăruia, vorbind de meserie și de măestria mari.

Nu știu ce foloseau ei din lecțiile mele, dar treizeci de ani neîntreruși, îndreptînd și desenînd zilnic, ajutînd pe cei 80 și mai bine de elevi, poate că truda mi-a folosit mai mult mie decît lor.

Notele le dădeam în de-acord cu ei. Punîndu-i să-și întindă în rînd lucrările, îi lăsam să le claseze după merit, cum credeau; rareori greșeau.

Între profesor și elevi se stabilise, peste relațiile

rigide, o strînsă legătură de încredere și de sinceră prietenie.

E singura pedagogie de care sînt convins.

Neîncrederea lor în noul profesor, ce am fost la început, s-a risipit curînd; de unde nu aveam decît prea puțini elevi, numărul lor creștea neîncetat pînă ajunsese să nu mai încapă în atelier.

Mă pasiona să desenez învățîndu-i, așa am prins dragoste de elevii mei și de atelierul meu, iar ei au iubit pictura.

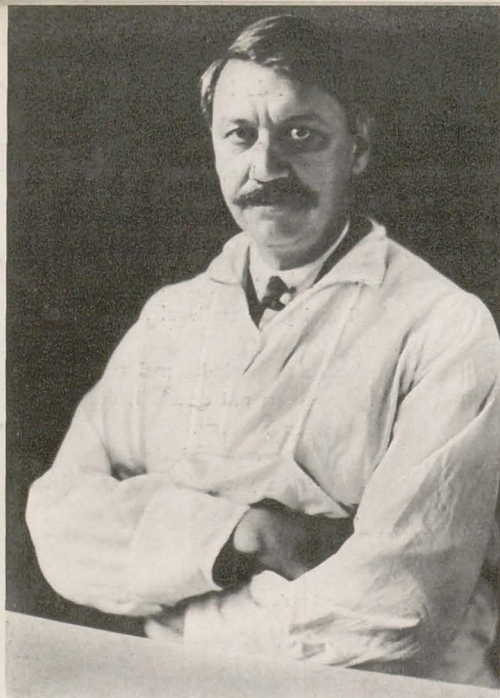
Prin acest școlărit s-au perindat mai multe generații, ce întrec vreo cîteva mii de elevi, dintre care unii au ajuns pictori cu renume.

De dinșii mă leagă o scumpă amintire.

A fost epoca care mi-a dat cele mai chinuitoare bucurii din viață.

Atelierul de pictură condus de profesorul Camil Ressu (1933)





FRANCISC RAINER

PROFESOR DE ANATOMIE ARTISTICĂ

Prof. dr. G.H. GHÎTESCU

Profesorul Francisc Rainer a fost una din personalitățile umane ale cărei forțe intelectuale și morale au servit drept impuls pentru activitatea creatoare și au fost un model pentru atitudinea etică a semenilor săi.

El a influențat și a dirijat în special potențialitățile tineretului, satisfăcând pe calea învățămîntului, intensă sa dorință de a servi societatea; îndeplinind astfel o datorie pe care a considerat-o principiul etic fundamental al existenței umane individuale.

Actualitatea învățămîntului lui Rainer se sprijină pe ideile izvorîte din trăsăturile fundamentale ale personalității lui: dorința de a cunoaște realitatea și dorința de a servi umanității. El a considerat că o cultură adevărată nu poate fi lipsită de sensul valorificării umane a cunoștințelor științifice, iar personalitatea umană nu poate fi lipsită de sensul social al activității creatoare. Pentru Rainer învățămîntul trebuia să tindă la ridicarea conștiinței umane în acea regiune în care știința și arta se întîlnesc în aceeași capacitate creatoare a personalității.

Considerînd că rolul principal al universității este propagarea culturii și dezvoltarea personalității creatoare, Rainer s-a opus concepției unui învățămînt profesional, care domina învățămîntul universitar în vremea sa.

Prin convingerea că profesorul trebuie să aibă dublul rol, de informator și educator, învățămîntul lui Rainer întîlnește concepția actuală și înaltele deziderate ale unui învățămînt umanist. « Rolul esențial al profesorului, scria el, este de a sistematiza cunoștințele, de a le completa și uneori de a le crea, dar, ceea ce este esențial este de a dezvolta sentimentul datoriei bine îndeplinite ».

Fr. Rainer și-a dedicat cu pasiune întreaga sa existență învățămîntului. Formele sub care a exercitat influența sa asupra tineretului, pentru care a avut un profund respect, au fost: învățămîntul anatomiei medicale, la Iași (1913) și București (1920—1941), învățămîntul anatomiei artistice (1921—1938), învățămîntul anatomiei la Academia de Educație Fizică (1922—1930), cursurile libere și conferințele de biologie generală, de antropologie și de artă, ținute în universitate și în afara ei.

În învățămîntul artistic, reforma adusă de Fr. Rainer a fost asemănătoare cu aceea din domeniul anatomiei medicale: ridicarea nivelului învățămîntului, de la condițiile tehnice profesionale, la un învățămînt de adevărată cultură universitară. Studenții în arte au simțit, ca și cei de la medicină, că profesorul era « suportul unor idei care ridică pe cei capabili să le asimileze ».

Cursurile de anatomie artistică au fost, ca și cele de anatomie medicală, o prezentare vie a cortegiului de fapte orientate și « sprijinite pe demnitatea ideilor generale ».

Pentru învățămîntul al cărui obiectiv principal era formarea personalității nu existau deosebiri esențiale aduse de formația profesională, medicală sau artistică. « Personalitatea — spunea Rainer — se dezvoltă rezolvînd problemele puse de realitate. Alegerea soluțiilor preferate în această rezolvare fixează genul personalității. Importante sînt, însă, ciocnirile cu realitatea, iar nu fantomele lucrurilor ». « Putem fi convinși că singura cale care ne este oferită pentru a evolua

este cea a efortului personal. Nu putem evolua de cît după intuiția noastră, de aceea, fiecare din noi trebuie să găsească calea personală prin care își crește calitățile ».

Formele în care Rainer și-a fixat observațiile vizînd în special cursurile au fost: notațiile scrise și mai ales colecțiile de documente fotografice, reproduceri și desene, cu ajutorul cărora gîndirea sa și aceea a auditorilor rămînea în contact cu realitatea. Folosirea imaginilor în expunere deriva din metoda mai generală a prețuirii realității empirice. El compara contactul cercetătorului cu faptele, cu atingerea pămîntului de către Anteu care cîștiga astfel forțe noi în lupta cu Hercule. El a căutat totdeauna un suport material cugetării lui și a recomandat deprinderea de a lega de concret orice idee, oricît de abstractă și de greu de imaginat ar fi fost. Profesorul însuși, printr-o disciplină severă și printr-o metodă riguroasă deprinsă încă în anii lungi ai muncii de laborator, ajunsese la o ascuțime și la o bogăție de observații care uimeau pe specialiștii mai multor discipline, unele foarte îndepărtate de cele biologice care au fost principalul său domeniu de activitate.

Despre învățămîntul anatomic medical al profesorului Rainer au scris îndeosebi colaboratorii și continuatorii operei sale. Ideea fundamentală a acestui învățămînt a fost aceea de a reconstitui viața formelor prin cunoașterea dezvoltării organismului și a succesiunii istorice a formelor care l-au precedat. El a conceput anatomia ca pe o « știință a formei vii », înscirînd această definiție la intrarea sălilor de disecție, pentru a aminti elevilor că studiul cadavrului nu este decît o fază preparatoare pentru adevărata anatomie a formei vii. « Tot învățămîntul meu, teoretic și practic este orientat în jurul acestei idei și cu această preocupare dominantă de a da viață fiecărui detaliu

(urmare în pag. 637)

UCENICIE ÎN MEȘTEȘUGUL PICTURII

VALERIU BOBORELU

Tot ce gîndesc în prezent este direct sau indirect legat de lucrarea mea de diplomă, de viitoarea mea lucrare de diplomă. Ce aş putea să spun despre ea, cînd totul se află doar în stadiul posibilităților, al promisiunilor, care, însă, îndrăznesc să cred că se vor îndeplini, după șase ani de studenție, de ucenicie adică, în meșteșugul picturii. . .

Acum, cînd scriu, am, proaspete în minte, sumedenie de impresii care așteaptă să se ordoneze. Abia m-am întors din documentare, o recentă întîlnire cu oamenii și locurile adăugîndu-se datelor acumulate anul trecut în practică, și, toate împreună, pornind a contura un gînd al meu mai vechi și statornic: realizarea unei compoziții inspirate din viața de la țară, așa cum pulsează în atîtea locuri la noi, în ritmul transformărilor sociale pe care le trăim. Ideea m-a cucerit și mă emoționează. Străduindu-mă să judec calm, «la rece», îmi dau seama de dificultăți, dar și de posibilitățile variate și soluțiile plastice foarte interesante pe care le oferă tema.

Mi-a plăcut totdeauna arta noastră populară. Anumite încercări compoziționale și cromatice m-au apropiat de cercetarea ceramicii, a țesăturilor, a covoarelor țărănești. Folosirea fericită a unor elemente în ansamblurile compoziționale ale scoarțelor olte-nești; strălucirea caldă a unui roșu dens, a negrului sau a verdelui fosforescent de pe vasele moldove-nești; expresia plină de vervă și concizie, de prospețime și rafinament a icoanelor maramureșene pe sticlă — toate acestea m-au impresionat mult.

Cînd dorești să realizezi ceva în artă — chiar cu posibilitățile unui începător — parcă simți nevoia unui sprijin, vrei să te bizi pe un suport trainic, stabil, care să-ți dea sentimentul plinătății. Această plinătate o poate oferi plasticii noastre arta noastră populară. O simt mai apropiată, mai organic legată de noi, decît arta, de azi sau de odinioară, a altor popoare sau decît operele unor mari artiști străini,



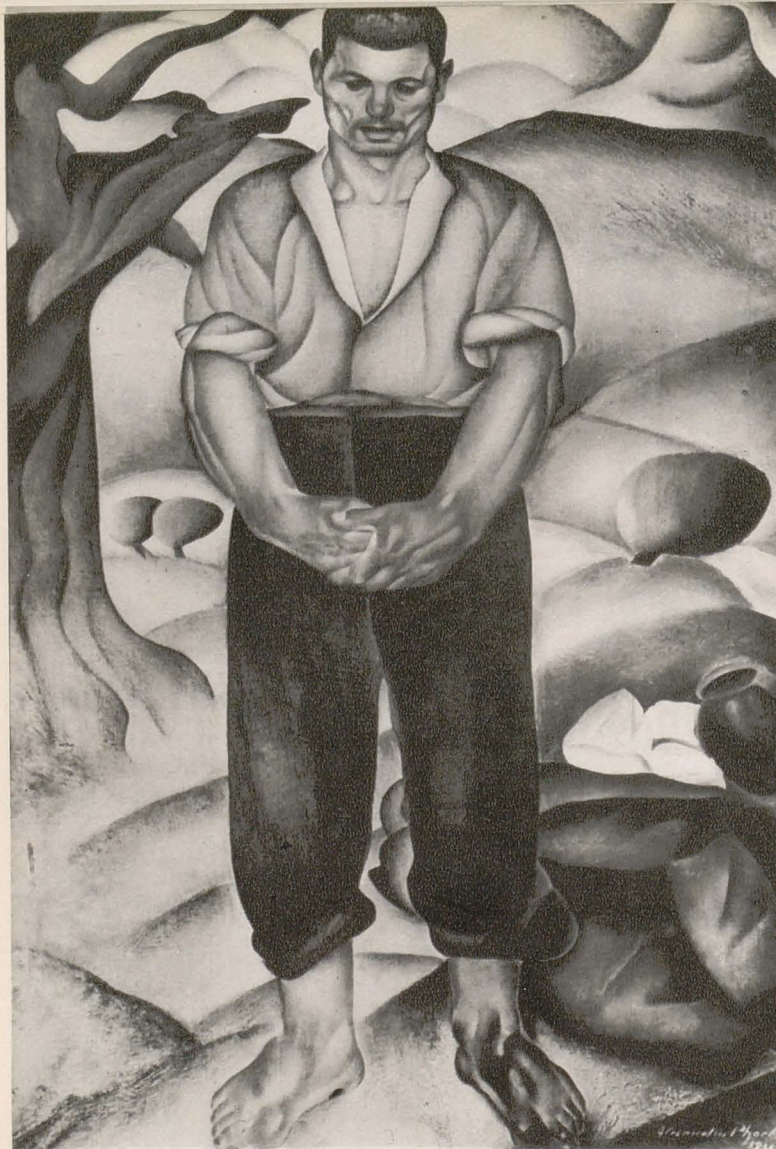
VALERIU BOBORELU: Țărani din Oaş — ulei

clădite pe propriul lor folclor, pe tradiția culturii lor sau în cadrul variatelor curente ale secolului nostru.

Pentru lucrarea mea de diplomă m-am stabilit la viața oșenilor. Prin pitorescul ei, Țara Oașului a atras atenția multora. Te impresionează peisajul, oamenii, coloritul viu al portului, fețele ascuțite, tăioase, cu un aer mîndru, ale bărbaților, sau trăsă-

turile drepte, robuste, ale femeilor. Oșenii duc o viață destul de simplă, aspră uneori, dar sînt oameni de o rară frumusețe sufletească. I-am urmărit pe cîmp, acasă, la horă. Am încercat să desenez portrete, notații de mișcări, atitudini, căutînd să le surprind caracterul.

(urmare în pag. 634)



ZECE ANI DE LA MOARTEA LUI ALEXANDRU PHOEBUS

JACK BRUTARU

Timpul scurs, anii lăsați în urmă dau posibilitatea unei mai perfecte conturări a prezențelor creatoare, a operei artiștilor autentici și valoroși.

Astfel, Alexandru Phoebus a lăsat o operă amplă și valoroasă, cu toate că boala l-a smuls vieții în ani de plină maturitate creatoare. Consecvent unor prin-

cipii etice, și-a ales un drum demn, ca om și ca artist. Pasiunea pentru adevăr l-a pus mereu în dezacord cu modele artistice și sinuozițiile oportuniste. Artist situat pe o poziție democratică, hotărît să reflecte în creația sa, aspectele contradicțiilor ale vieții sociale, a rămas consecvent în căutările și preocupările sale.

O profesiune de credință iscălită de Phoebus precizează poziția sa: « . . . teoriile, acele gânduri susținătoare unor principii nouă, care trebuiau lămurite și impuse unor forme de exprimare învechite, au jucat întotdeauna un rol hotărîtor, impunîndu-se atunci cînd aveau un suport puternic — rămase în urmă pentru totdeauna cînd ele nu puteau convinge — n-au format pentru mine baza exprimării în artă, considerînd instinctul, ca o forță primară ce nu poate da greș. Problema care m-a interesat în gradul cel mai mare în arta mea, a fost aceea a sincerității depline, adică a unor eliberări care să întrecă orice sentimente potrivnice ce ar putea dăuna ființei mele.

Am căutat să înțeleg că taina unei arte nu poate trăi decît în mine și că tot ce aș împrumuta din afară nu pot fi decît note stridente, ce ar dăuna armoniei concepute de mine. În spiritul acestor concepții am lucrat totdeauna ».

Om cu fire blîndă și meditativă, de mare sensibilitate, atent la bucuriile și durerile oamenilor, deosebit de receptiv la poezia naturii, Phoebus s-a manifestat în artă pe planuri multiple. Retras și timid, dezvăluia o surprinzătoare energie în munca artistică.

Numeroasele autoportrete, realizate de-a lungul anilor, cuprind, parcă adevărate mărturisiri.

Dacă « Portretul meu » din 1941 reprezintă figura unui om plin de dragoste pentru viață, plin de vigoare, « Autoportretul » din 1946, expus în 1947 în sala fostului Minister al Informațiilor, îl arată pe pictor după anii grei ai războiului; figura mult maturizată este sobră, gravă. Imaginea este sintetică, volumele puternic reliefate. Expresia concentrată a chipului său poartă pecetea unor frămîntări adînci.

Semnificativ este « Portretul meu în dublu », una dintre lucrările realizate înainte de moarte, în anul 1953: el înfățișează figura îndurerată a omului bolnav, care parcă își simte sfîrșitul apropiat. Artistul s-a înfățișat aci print-un portret repetat, privit din unghiuri diferite, alcătuiind, prin simultaneitate, o singură compoziție.

Alexandru Phoebus atrage atenția opiniei publice încă de la primele sale manifestări. Muncitorul este eroul său preferat, pe care-l înfățișează nu atît în aspecte ale vieții sale cotidiene, ci în imagini alegorice, cu profunde semnificații. Majoritatea acestora pot fi considerate ca făcînd parte dintr-un ciclu, cu toate că sînt realizate în perioade diferite. Viziunea sculpturală monumentală, interpretarea lineară și chiar geometrizantă, de factură decorativă, conduc spre un clasicism reactualizat într-o formulă modernă.

Phoebus urmărea o logică a formelor structurale într-o arhitectonică perfectă și folosea armonii de culorii studiate, în vederea exprimării cît mai explicate a ideii. S-a vorbit, din această cauză, de anumite influențe asupra lui Phoebus, în special de cea a expresionismului, indicîndu-se chiar și surse din pictura germană, părere desmințită dealtfel prin formația și legăturile lui Phoebus cu arta franceză. Phoebus creează spații imaginare de o luminozitate intensă, frumos alternate și ritmate. Materia picturii sale, în această fază, este lipsită de relief. Mai tîrziu, pasta densă dăruiește tușei multă savoare, materia picturală căpătînd o deosebită

(urmare în pag. 635)

ANGHEL LA 60 DE ANI

MIRCEA DEAC

O realitate cotidiană aparent neînsemnată poate adesea să ascundă în sine grandoarea și forța talentului. Viața cotidiană a sculptorului Anghel, ca însăși biografia sa, nu are nimic măreț, extraordinar, deși nu lipsesc acele pagini de caldă gingașie, de romantism pasional, ca și de răzvrătire ori comportare stranie, ce vor permite în viitor biografilor să literaturizeze o viață închinată artei.

Forța sa stă în lumea sa interioară, ascunzînd sub calmul aparent o vulcanică emotivitate. Sensibilitatea și elaborarea se contopesc armonios în lucrările sale. Operei sale îi sînt proprii calități prețioase și rare: viața și adevărul. Prin aceste calități, artistul continuă în a doua jumătate a secolului nostru spiritul creator al marelui Paciurea.

În creația sculptorului Anghel găsim o complexă sinteză a realismului și impresionismului sculptural cu o concepție monumentală, o sinteză a veridicității modelajului cu stilizarea proprie plasticității moderne — o disciplină severă, afirmată printr-o viguroasă arhitectură a formelor.

Publicul nostru a fost obișnuit mai mult cu portretistul Anghel, care, pătrunzînd în sufletul modelului și exteriorizîndu-i-l în vibrația sensibilă a suprafeței, a dat acele portrete de o adîncă interpretare umană, cum este chipul pictorului Ghiață; a dat imaginea de mare profunzime a lui Enescu și pe aceea de gînditor luminat a lui Bălcescu, imagini inegalate în sculptura noastră, întruchipări autentice și ideale ale titanilor culturii românești. De-a lungul anilor, galeria portretelor sale s-a îmbogățit cu numeroase chipuri de femei de o rară poezie, intimitate, spiritualizare. În acestea, artistul a năzuit către realizarea unui tip artistic ideal al femeii.

Pentru Anghel, portretul este o problemă serioasă a sculpturii, esențială. El nu a portretizat niciodată — ca atîția sculptori, chiar ca și Rodin uneori — în intenția de a flata, de a mulțumi orgoliul unui personaj oarecare, sau de a aduce un omagiu prietenilor.

Pentru Anghel portretul este arta de a te apropia de adevăr, de inefabilul adevăr uman.

Dar, ceea ce admir în primul rînd în creația sculptorului Anghel, nu este numai concepția sa portretistică, ci concepția sa monumentală asupra sculpturii și realizările sale în acest sens. De fapt, cea mai mare parte a activității sale este închinată sculpturii statuare: Pallady, Luchian, Andreescu, Enescu, Cărturarul (Monseniorul Ghica), Muzica, Victoria, Maternitatea, Gloria Păcii, Nud ș.a. sînt exemple concludente a ceea ce a adus nou și reprezentativ Anghel în sculptura noastră, după Paciurea.

Statuile sale sînt statice ca niște coloane antice, grave, severe, simple. Construcțiile sale calme, savant integrate ca forme în spațiu, urmărind planuri care să ferească statuia de efectele efemere ale luminii impresioniste, îl fac să se diferențieze, în general, de modul în care unii artiști înțeleg azi monumentalitatea, ca simple forme sculpturale, de mari proporții în orice caz, sau cu efecte spațiale decorative.

În concepția sa monumentală, Anghel rămîne la dimensiunile corpului uman, considerîndu-l măsura ideală. A mări, a supradimensiona un corp omenesc, ar însemna pentru sculptor să imprime alte atribute monumentului decît cele umane, atribute care ar decurge din volume de mari proporții, ceea ce l-ar duce pe artist în primul rînd la simboluri glorificînd o idee, o personalitate, și mai puțin la exprimarea omenescului. Anghel urmărește la un monument sensul uman, permanent și profund, care poate generaliza și evidenția personalitatea.

Gheorghe Anghel s-a născut în 1904, la Turnu Severin, nu departe de locurile care l-au dat pe Brîncuși.

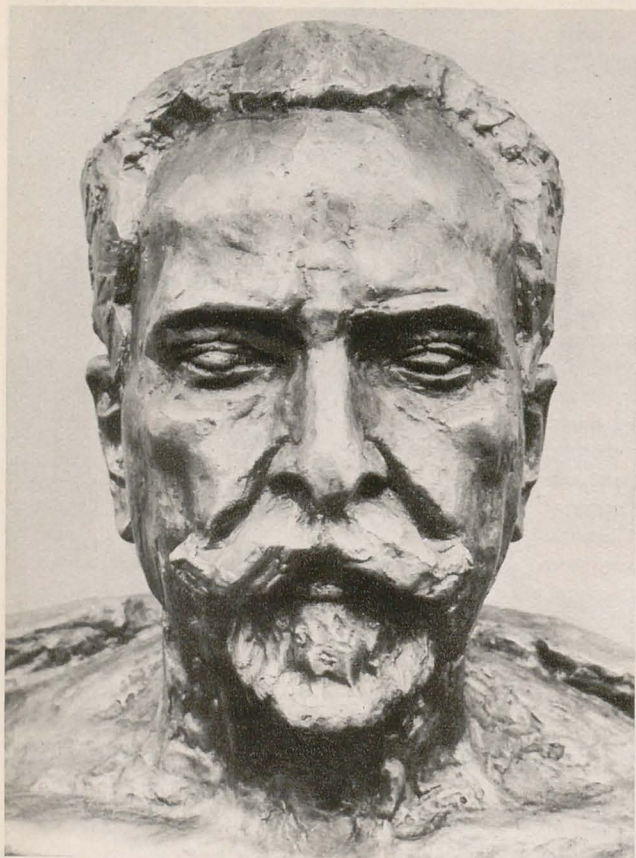
A învățat mult, serios, intens. Cu Paciurea, la Academia de arte frumoase din București, a învățat ce înseamnă viziunea plastică, interpretarea naturii, rolul sensibilității; a învățat că sculptura trebuie să vibreze la lumină, să capete viață, să se contopească



2

1. ALEXANDRU PHOEBUS: Muncitor agricol — ulei

2. GH. D. ANGHEL: Portret de femeie — bronz



GH. D. ANGHEL: Emil Racoviță

GH. D. ANGHEL: Victorie — ghips





GH. D. ANGHEL: Femeia cu copilul — teracotă

cu atmosfera înconjurătoare. La Paris îl cunoaște pe Brâncuși și lucrează un timp la el. Deși acordul dintre ei n-a fost deplin, le era comună capacitatea de a-și stăpîni sentimentele în fața materiei și puterea de a o transforma în forme și emoții.

La Paris trăiește în mediul lucrărilor lui Rodin, învață meșteșugul de la Despiau și studiază lucrările sculptorilor Belmondo, Pommier, Dejeau, Poisson și Maillol. Profesor propriu-zis i-a fost la Paris sculptorul Antoine Injalbert, o stea apusă, care a trecut prin viața sculptorului nostru fără urme. De fapt, la Paris, Anghel era un sculptor format, care a refuzat toga clasică. Ne-o arată portretul actorului Jean Yonnel — datînd din 1929. Este o operă de maturitate, de stil, una dintre cele mai însemnate. În rolul lui Hamlet, Jean Yonnel are vigoarea unui bust roman. Valoarea stă în echilibrul compoziției, în siguranța și precizia modelajului, care nuanțează expresiv trăsăturile. Este unul dintre cele mai realizate busturi de bărbat din opera lui Anghel. Sinteza, respectul pentru adevăr, siguranța cu care reliefează personalitatea modelului, caracterul monumental sînt evidente în această lucrare de tinerețe, așa cum le reîntîlnim în toate lucrările următoare. Încă din primele sale lucrări observăm trăsăturile talentului



GH. D. ANGHEL: Th. Pallady — bronz

său, particulare și locale. Ne-o arată de asemenea preocuparea sa pentru statuia «Nudul feminin». Nudul respiră senzualitate și sănătate. E monumental interpretat, căutînd arhitectura și volumele, echilibrul maselor și compoziția echilibrată. Nudul este pentru Anghel sculptura în care-și fixează principiile elementare ale compoziției sale, este o formă concretă a unei realități concrete, în care realitatea și fantezia coexistă într-o sinteză plină de armonie. Nu-i lipsește nici grația sensibilă, nici noblețea expresiei.

Sculptorul Anghel s-a impus ușor. Expozițiile sale personale, lucrările prezentate în saloane sînt remarcate, elogiate, studiate atent de artiști. Lucrează intens și realizează o tematică vastă. Dominante sînt temele cu țărancă și «figura creatorului». Astfel, imaginile celor trei mari pictori, Ion Andreescu, Ștefan Luchian și Theodor Pallady sînt capitale în creația sa. La prima lor prezentare în public — în curtea Muzeului Simu și în sala Nicolae Cristeia — ele au surprins, au suscitât vii discuții contradictorii. S-au impus însă. Valoarea, semnificația lor umană crește și cucerește tot mai mulți admiratori.

Recunoașterea talentului și a originalității sculptorului a devenit unanimă. Dar aceste lucrări — dintre care Pallady, ce se găsește azi la Muzeul din Craiova, va fi ridicat ca monument la Iași, iar celelalte două își așteaptă în curînd locul potrivit — se impun prin caracterul lor monumental, prin umanitatea și demnitatea figurilor înfățișate, prin forța reculegerii lor; te afli în fața unor oameni deosebiți, care și-au dăruit viața și talentul oamenilor. În aceste lucrări sculptorul realizează o magnifică sinteză a vieții autentice și a creației originale.

La Anghel, procesul de creație este un proces de îndelungată elaborare — la unele lucrări parcurge ani. O natură de primitiv, cu o sensibilitate creatoare de mare rafinament intelectual. Opera sa reflectă o energie dinamică a structurii și a suprafeței, prevestind principiile sculpturii moderne. Sculptura lui Anghel are un sens care-i este propriu, o valoare autonomă. Artă sa exprimă totodată sensul umanist al epocii noastre. Artistul revine de multe ori, distruge uneori ceea ce a făcut, pentru a începe din nou, simțînd că este mai aproape de adevăr și mai pregătit pentru a întruchipa viziunea sa plastică.

Artistul este sever cu sine, pretențios, continuu nemulțumit, rezistent la influențe și mode, ca granitul timpului. Opera sa are această calitate de a birui timpul și de a se impune ca adevărată artă.

ARTA APLICATĂ POLONEZĂ

Manifestările de artă plastică poloneză, organizate în anii precedenți (retrospectiva Jan Matejko, peisajele lui Alexandr Kotsys, sau expoziția de artă poloneză revoluționară au prezentat creația unor generații de pictori din secolul trecut sau din deceniile de început ale veacului nostru. Prin expoziția de artă aplicată poloneză, deschisă în sala de marmură a Casei Șcintei, am putut lua contact cu forme de manifestare recente care ne-au introdus în atmosfera actuală a creației și într-un sector de prim interes. Totodată se pot cunoaște probleme și situații privitoare la viața artistică cu un caracter mai general din republica prietenă.

Artele decorative și artele aplicate în R.P. Polonă au o arie de manifestare întinsă. Încep cu creațiile artistice, unicate de valoare — în diferite domenii, materiale și tehnici, unele îndeplinind rolul și de prototip pentru serii mici, produse în ateliere și cooperative sau chiar pentru fabrici.

Expoziția cuprinde unicate, creații artistice de calitate, destinate în primul rând ornamentării unor interioare. Unele pise, tapiserii și covoare sau

obiecte de ceramică, pot servi ca model pentru serii mici, iar obiectele din sticlă și imprimeurile textile pot fi reproduse pe scară largă și în industrie.

Selecțiunea de lucrări reflectă spiritul unor tendințe actuale din arta poloneză: stabilirea unui permanent acord între util și frumos, legătura dintre tradiție și contemporaneitate, realizarea sintezei dintre diferite domenii de creație.

Tapiseriile sau covoarele care se integrează decorației de interior îmbină uneori calitățile de stilizare cu valori picturale prin vibrație coloristică. Îmbinarea tehnicilor diferite, folosirea culorilor naturale, a motivelor ornamentale figurale sau pur decorative îmbogățesc creațiile cuprinse în expoziție. În acest sens, gobelinul Jolantei Owidzka, intitulat «Basm», se relevă prin fantezie, prin gust și măiestrie. Artista dovedește un simț deosebit pentru decorativ. De același nivel sînt și gobelinul «Trei alburii» și covorul înodat. Gobelinul se remarcă și prin piesele semnate de Stanislaw Kowalski («Berbeci» și «Pește»), de Krystyna Wojtyna-Drouet («Ploaie»), de Magdalena Abakanowicz («Soarele și luna») ș.a.

Imprimeurile au fost mai puțin reprezentative. Interesantă ni s-a părut interpretarea motivului ornamental în «Draperia cu câni» a Danutei Kolwzan-Nowicka. Lucrările din materialul păios nu aduc soluții noi, mai ales pentru țara noastră, unde acest domeniu este atît de bogat ilustrat în arta populară, precum și recente realizări ale unor talentați artiști plastici și decoratori.

Ceramica întrunește valori decorative și coloristice, orientîndu-se într-o mare măsură spre sculptură. E interesant de remarcat faptul că materiale ceramice, în special șamota și lutul ars, sînt folosite pentru portrete. «Capul lui Ernest Hemingway» realizat de Alfons Karny, în lut ars, din punct de vedere sculptural nu prezintă un interes deosebit, rostul său în expoziție fiind justificat de materialul în care a fost modelat. Portretul «Ioanei» sculptat de Stanislaw Sikora rămîne la o viziune mai decorativă. Sfeșnicul în șamot antropomorf, realizare a Mariei Wolska-Berezowska, pe drumul sintezelor, reprezintă un succes prin originalitatea interpretării figurii umane într-un sens și scop decorativ.

Sculpturalitatea pieselor în ceramică este vădită și de preocuparea înscriserii în spațiu, a arhitectonicii volumelor vaselor de proporții mai mari, din materiale ceramice grele. Izvorul de inspirație al vaselor primitive se apropie prin factură de seria de obiecte din gresie, prezentate de artiștii argentinieni la



2



1

ultima expoziție a Academiei internaționale de ceramică, organizată la Praga. Pe această linie se înscrie vasul decorativ în ceramică smălțuită de Halina Olech, piesa decorativă în teracotă de Krystyna Cybinska, vasul din lut roșu smălțuit de Irena Lipska-Zworska ș.a. Marta Podoska-Koch, care a fost remarcată la manifestări de prestigiu internațional, ca cele de la Washington și Faenza, și care în 1962 a primit Medalia de aur la Praga, a atras atenția, la expoziția deschisă la București, prin lucrarea sa, cupă cu picior din șamot smălțuit, de o linie suplă și o sezibilă calitate a smălțului. Proiectul de ceramică murală a lui Antoni Starczewski marchează un alt domeniu în care arta focului poate să aducă elemente înnoitoare. Jocul de umbră și lumină rezultat din motivele de relief situate inegal, aducînd aminte de efectul olanelor de pe un acoperiș, dă viață suprafețelor, completînd în mod armonios arhitectura.

În ceramica modernă, tocmai în spiritul valorificării minunatelor tezaure de artă veche, se pune accentul pe factura pastei, care are nu numai o importanță utilitară prin rezistență și impenetrabilitate, ci totodată printr-un potențial estetic propriu.

În prelucrarea artistică a sticlei se relevă un punct de vedere demn de apreciat și anume valorificarea valențelor plastice ale acestui material în timpul procesului de fabricare, prin modelarea unor forme în care se păstrează aspectul dat de pasta în mișcare. Utilizând caracteristicile pastei incandescente, Janusz Bielski a modelat splendide forme de fructiere alungite, montate pe picioare metalice. Serviciile de pahare ale lui Feliks Nawrocki, prin simplitatea liniei pieselor, au distincție.

Metalul apare în expoziție în creația de podoabe, inele, brățări, pandantive etc. Și în acest domeniu tendința predominantă este aceea de a valorifica stilul vechilor bijuterii din metal, pentru a ajunge la forme perfect integrabile concepției contemporane de împodobire.

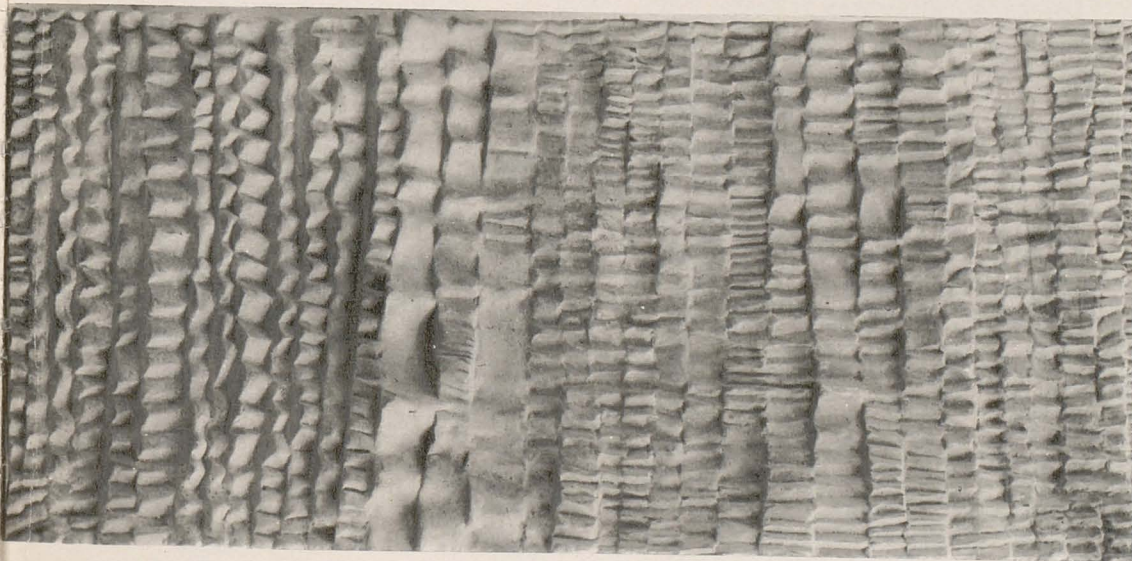
Expoziția poate fi considerată ca o referire numai la câteva aspecte ale producției artiștilor decoratori polonezi, necuprinzând decât câteva sectoare. Totodată, majoritatea exponatelor avînd caracter de unicate, nu s-a putut face cunoscut efortul decoratorilor în marea producție de bunuri de larg consum

3



1. MARTA PODOSKA-KOCH: Cupă cu picior — șamot smălțuit
2. MARIA WOLSKA-BEREZOWSKA: Sfeșnic — șamot
3. KRYSZYNA WOJTYNA-DROUET: Ploaia — gobelin
4. ANTON STARCZEWSKI: Proiect de ceramică murală

4



și în domeniul proiectării estetice a produselor industriale în general. Totuși, prin selecțiunea realizată, expoziția a dat o imagine elocventă a tendințelor și personalităților, avînd valoarea unui prețios contact între arta aplicată poloneză actuală și opinia publică românească.

J. B.

EXPOZIȚIA DE GRAVURĂ DIN R.P. CHINEZĂ

În China, gravura pe lemn este cunoscută din cele mai vechi timpuri. Se pomenește despre xilogravură încă din secolul al VI-lea, iar prima gravură descoperită în peșterile din Dun-huan este datată cu anul 868.

Datorită tehnicii simple, necesitînd cheltuieli minime, precum și bogatelor posibilități de răspîndire, xilogravura s-a dezvoltat cu rapiditate, rămînînd pînă în zilele noastre cea mai cultivată tehnică de gravură.

Fiind una dintre formele de artă dintre cele mai populare, gravura pe lemn a avut înainte de toate o largă dezvoltare ca ilustrație de carte și în special ca «imagini colorate pentru anul nou», legate de obiceiul tradițional chinezesc de a împodobi pereții și ușile caselor în ajunul anului nou, cu imagini colorate.

Exista credința că aceste mici «tablouri», înfățișînd recolte bogate, copii sănătoși jucîndu-se cu peștișori de aur (simbolul liniștii și fericirii), sau cu monede (simbolul bogăției), aduc în casă fericire și belșug în anul care urma să vină.

În perioada dinastiei Tan (sec. IX), gravura cu caracter religios căpătase o înaltă măiestrie.

În perioada Min (1368—1644), socotită «veacul de aur» al xilogravurii chinezești, un iubitor de artă pe numele de Hu-Jul-tu a publicat o culegere denumită «Sicijucia» în care folosește pentru prima oară un interesant procedeu de imprimare cu culori de apă.

Xilogravura modernă a apărut în China ca rezultat al dezvoltării vechilor tradiții ale gravurii, împletite cu o pronunțată influență a graficii europene.

Noua gravură se deosebea de cea veche atît ca subiect, cît și stilistic. Se schimbaseră și se simplificaseră și procesul de lucru. Spre deosebire de vechea gravură la crearea căreia luau parte trei meșteri — autorul desenului, cel care tăia placa și cel care o imprima — noua gravură în China devenea creația unui singur om.



1. SIU-LIN: Cîntec din fluier — xilogravură color
2. DIEN IUEN: Un nou cîntec — xilogravură color
3. TZIN TON-GIO: Atelier de umbrele — xilogravură



Primul care a văzut în gravură un mijloc excepțional de răspîndire a ideilor înaintate în rîndul maselor, o armă revoluționară în lupta pentru eliberarea națională, a fost Lu-Sin, care nu numai că a popularizat-o, dar a și îndrumat creația tinerilor gravori chinezi.

Considerînd gravura ca o artă militantă, agitatorică, Lu-Sin atrăgea atenția la formele ei artistice de masă, ca ilustrația de carte, de exemplu, sau tablourile populare.

Îndemnîndu-i pe artiști să studieze arta universală progresistă, Lu-Sin atrăgea atenția asupra importanței execuției. El arăta că gravura chineză tradițională, cu caracterul său ornamental-decorativ, nu posedă suficiente mijloace pentru crearea unei arte active, izvorîte din contemporaneitate, o artă apropiată sentimentelor și gîndurilor poporului.

În expoziția de gravură chineză, deschisă în Sala Onești a Fondului Plastic, au fost expuse circa 95 de gravuri. Majoritatea, marea majoritate a acestora sînt xilogravuri.

Ca și vechii meșteri, artiștii contemporani continuă să lucreze pe plăci de lemn în fibră, folosesc pentru imagine tuș negru și colorat, căruia, pentru a-i spori intensitatea și profunzimea tonului, îi adaugă amidon de orez.

Nu mai că metodele de lucru tradiționale nu-i împiedică pe gravorii chinezi să caute și să inventeze noi procedee și modalități tehnice. Expoziția a cuprins o mare varietate de viziuni, teme, subiecte, procedee.

Alături de gravura lui Tzin Ton Gio «Fete cu umbrele», realizată într-o modalitate tradițională, am putut vedea compoziția panoramică «Furnale» a lui Tzin Ton Gio; gravura dispusă pe registre a lui Cian Lu, «Noul sat al comunei populare» lîngă gravura în tonuri cenușii de acarelă a lui Cin Cin Po — «Dimineața la crescătoria de pește»; «Țara peștelui și a orezului» a lui Ci luen, cu atmosfera de basm, lîngă «Educatorea» lui Ko Min sau «Un nou cîntec» de Den luen, în stilul tablourilor populare.

Gravurile expuse vădesc interesul artistului față de dezvoltarea subiectului, față de psihologia sau caracterele eroilor. Predomină o notă de lirism în raportul artistului față de om, față de lume. Însuși peisajul slujește drept acompaniament liric imaginii.

Expoziția de gravură din R.P. Chineză demonstrează, încă o dată, interesul artiștilor chinezi față de acest gen cu rădăcini adînci în tradiția artistică a poporului.

PARTICIPĂRILE LUI BRÂNCUȘI LA EXPOZIȚIILE DIN ȚARĂ ÎN PERIOADA 1903—1914

BARBU BREZIANU și PETRE OPREA

Fie din lipsă de informație, fie poate dintr-o lipsă de bunăvoință, nu o dată s-a afirmat peste hotare că sculptorul Constantin Brâncuși a fost nesocotit și ignorat în propria-i țară, deprecia de critica plastică română și (în cele din urmă), că nici nu ar fi fost un artist român, ci mai degrabă un cosmopolit aparținând « Școlii din Paris »...

Am dori să spulberăm aceste alegațiuni, publicând aici, în primul rând, toate participările lui la expozițiile din România dintre anii 1903 și 1914, cu denumirea inițială a lucrărilor și numărul de ordine respectiv, astfel cum s-a tipărit în cataloagele epocii (indicație importantă pentru identificarea eventuală a operelor); totodată prezentăm și o sumară bibliografie a articolelor apărute în presă, referitoare la artist. Printre semnatarii textelor excerptate întâlnim personalități eminente ale vieții noastre culturale, dintre care cităm pe Alexandru Vlahuță, Tudor Arghezi, N. D. Cocea, Adrian Maniu, Abcar Baltazar, Iosif Iser, Frederic Storck, Camil Ressu, Al. Tzigara-Samurcaș, George Murnu, Mihail Dragomirescu, C. D. Fortunescu, Alexandru Bogdan-Pitești, Theodor Corneli, Grigore Tăușan, Marc A. Jeanjacquet ș.a.

Cel mai vechi ecou al activității lui Brâncuși — după ce în noiembrie 1902 își terminase stagiul militar ¹⁾ — credem că îl putem găsi în ziarele anului 1903, anume în « Observatorul » din 6 martie, care aducea la cunoștința opiniei publice că în ajun, la Școala de arte și meserii din capitală, a fost turnată în bronz statuia generalului doctor Carol Davila

« lucrată de un absolvent al școlii ». . . Ce a devenit lucrarea nu putem ști — devreme ce bustul din curtea Spitalului Central Militar este doar replica lucrării pe care Brâncuși a recunoscut-o ulterior ca fiind a sa. ²⁾

Prima dată, însă, când numele lui Brâncuși apare tipărit în presa noastră, a fost la 3 mai 1903 în « Jurnalul Artelor », condus de profesorul Juarez Movilă; revista anunța la acea dată că în holul Ateului Român se află expus « Ecorșeul », statuie realizată împreună cu profesorul său de anatomie, doctorul Dimitrie Gerota. Valoros și din punct de vedere științific, « Ecorșeul » stîrnise interesul studenților de la Belle-Arte care solicitau să fie achiziționat în scopuri didactice ³⁾.

Cum era și firesc, între 1904—1905 nu s-au publicat știri în legătură cu anii de peregrinare și ucenicie. Prietenii și admiratorii din țară, la curent cu greutatea care le îndura la Paris, vor lua inițiativa sprijinirii lui, fie printr-un ajutor lunar, așa cum a procedat din primul moment profesorul doctor Gerota ⁴⁾, fie ocazional, prin liste de subscripție, cum au încercat să facă pictorul Jean Al. Steriadi sau colecționarul Vasile G. Morțun ⁵⁾.

Situația materială a lui Brâncuși începe să se amelioreze abia din iulie 1905 când primește acel modic stipendiu de 600 lei din « fondul Răducanu-Simonide » ⁶⁾, din care își va putea plăti taxele de înscriere la « Ecole Nationale des Beaux-Arts ». Curînd, în primăvara anului 1906, elevul lui Antonin

Mercié participă atît la expoziția Societății Naționale de Arte frumoase, unde expune « Le portrait de M.G. » — cit și la Salonul de Toamnă unde i se primesc alte trei lucrări.

Despre aceste succese obținute într-un singur an, vom afla ecouri în corespondența de presă trimisă de Maria Bengescu ⁷⁾, Otilia Cosmuția, Ion Măgură, Theodor Corneli ș.a. Acești reporteri benevoli ne relatează că sculpturile primite la Salonul de Toamnă — « L'Orgueil », « Portrait de S. Lupeșcu » și « L'enfant » — nu numai că sînt « laudate cu căldură de ziarele franceze », dar că însuși Auguste Rodin « a făcut mare caz de talentul d-lui Brâncuși ». . . exprimînd « foarte binevoitoare gânduri. . . ». « Sper — își propunea secretara lui Anatole France, Otilia Cosmuția — să-l pot foarte curînd prezenta pe Brâncuși maestrului Rodin » ⁸⁾. Prilejul nu a întîrziat, devreme ce compatrioata noastră, în « Jurnalul » ei intim — la 3 ianuarie 1907 — consemna că fusese deja la Meudon să-l prezinte pe Brâncuși maestrului. Din aceeași sursă mai aflăm că relațiile Brâncuși-Rodin se consolidaseră într-atît, încît, în luna martie, acesta făcuse corectura mai multor schițe și dădea tînărului artist îndrumări. ⁹⁾ La rîndul ei, revista sibiană « Luceafărul » anunța că Rodin « vede în dl. Brâncuși un talent de viitor » ¹⁰⁾.

Un an mai tîrziu, în 1907, sculptorul avea să expună pentru înția oară la București, în cadrul societății « Tinerimea Artistică ». În afară de « Copilul » (lucrare verificată de juriul parizian prezidat

de însuși Rodin), Brâncuși aducea portretul unui muncitor agricol intitulat semnificativ « Fiul cîmpului », remarcat ca o « lucrare foarte bună », « de o concepție artistică superioară » care a reușit să atragă « luarea aminte a tuturor »; dar, mai mult încă, Brâncuși era proclamat cel « mai mare talent ce am avut pînă acum ». ¹¹⁾

În această expoziție, pe bună dreptate criticată pentru mulțimea lucrărilor înfățișînd tocmai în anul răscoalelor, țărani veseli și voioși, Brâncuși nu a adus « un țăran de carnaval, drept muncitor al ogoarelor țării noastre » — ci unul « ars de soare și înfruntînd toate izbeliștele » ¹²⁾; așadar o prezentare de un puternic realism a « uvrierului » obidit și crunt asuprit. « Fiul cîmpului », după cite sîntem informați, a făcut mult timp parte din colecția profesorului Dimitrie Gerota. ¹³⁾

La cea de-a VII-a expoziție a « Tinerimii Artistice » din 1908, Brâncuși trimite alte două opere: « Supliciu » (bronz), și un « Eboș » (ghips) — lucrări de asemenea trecute cu un an în urmă prin juriul sever al Salonului francez. Și aceste sculpturi se vor bucura de comentariile majorității cronicarilor plastici; opiniile sînt însă bineînțeles împărțite: « Secolul », spre exemplu, le socotește « două mici capodopere » ¹⁴⁾ așteptînd « cu o încordată nerăbdare evoluția acestui talent mare în tîna noastră sculptură » ¹⁵⁾. Iar cronicarul ziarului « La Roumanie », deși le găsește pline de expresie, observă că « Supliciu » (care întruchipa efectiv chinurile unui copil schingiuit) reprezintă totuși un tip prea singular.

« Expresivitatea supliciuului e dureroasă în acea față de copil a cărui suferință e comunicativă și turburătoare » — adaugă Theodor Cornel, unul dintre cei mai subtili critici plastici ai timpului ¹⁶⁾.

Anul următor, creația sculptorului va fi mai mult în centrul atenției, atunci cînd va participa, la București, atît la expoziția « Tinerimii artistice », cît și la Salonul Oficial. De data aceasta, Jeanjacquet îi apreciază indirect talentul, afirmînd că arta lui nu are nici un înaintaș ¹⁷⁾; iar juriul expoziției Oficiale îi decerne pentru înfrînta oară un premiu de 1.000 lei. În desacord cu judecata juriului, criticii N. Pora, I. Gruia și Olimp-Grigore Ioan găsesc că înclinarea lui Brâncuși spre realizarea unor tipuri « patologice », de « piese anatomice » sau « clinice » — este greșită;

ei se refereau la « Capul de copil » cioplit în marmură, piesă intrată chiar atunci în renumita colecție a lui Alexandru Bogdan-Pitești ¹⁸⁾. Pe de altă parte, pictorul și criticul de artă Abcar Baltazar ¹⁹⁾ și profesorul George Murnu ²⁰⁾ observau că sculptorul, cu mici variații, repetă aceeași temă (care i-a rămas apropiată toată viața): aceea a capetelor de copii.

Cel care elogia fără rezerve calitățile lucrărilor, explicînd noutatea artei lui Brâncuși și socotindu-l cel mai mare sculptor al țării — este însuși Bogdan-Pitești care, justificîndu-și proaspăta achiziție, scria: « Brâncuși nu mai vrea ca marmura să trăiască, să iasă plină de viață de sub dalta sa, să pară plină de sînge și de căldură. Piatra să rămînă piatră și rece vrea el, dar din ea ideea, senzația, să țîșnească vie, să se înalțe radioasă ». Brâncuși este « un om de cugetare », preocupat de « soarta omenirii suferinde, și în special a neamului din care a ieșit. În idei, ca în artă, el este un creator, un fecund, un revoltat ».

Articolul lui Bogdan-Pitești se încheia cu o șarjă la adresa oficialităților: « Nici unul dintre reprezentanți ai națiunii care se ceartă în deal la Mitropolie... nici unul din ei nu știe poate că țăranii din Romani sau din Dolj înscrie astăzi cu litere nepieritoare numele său printre artiștii cei mai mari ai lumii și aruncă astfel puțină glorie și pe numele de român » ²¹⁾.

În anul 1910 Brâncuși ia parte, la București, atît primăvara cît și toamna, la cele două expoziții ale « Tinerimii artistice », unde prezintă vestita lucrare cu arhaic iz popular: « Cumîntenia pămîntului » și fragmentul în piatră al unui « Capitel » — opere ce au suscitat aprinse controverse. Dacă fragmentului de « Capitel » i se atribuie mai mult un rol « ornamentic » ²²⁾ — atenția criticilor s-a îndreptat către « Cumîntenia pămîntului », lucrare ce constituie o direcție nouă în artă și care, ca atare, se situează în creația contemporană universală. N. D. Cocea, în revista « Facla » consemna că « Cumîntenia pămîntului » « a avut darul să tulbure noțiunile curente asupra frumosului, un frumos banal și plat, așa cum îl concepute burghezia noastră amatoare de artă » ²³⁾.

« Cumîntenia » ar fi fost, după alții, inspirată de vechea artă egipteană, asiriană, micheniană ori

indiană, deși ea amintește « în același timp pe iconarii și creștătorii noștri de lemn ». ²⁴⁾

Spre deosebire de toți acești critici care nu contestau că Brâncuși, împreună cu Paciurea, sînt cei mai talentați sculptori romîni, — scriitorul Alexandru Vlahuță încearcă să-l înțeleagă, motivînd în apărarea artistului că acesta își caută, într-un fel, « patria personalității sale ». ²⁵⁾

După o întrerupere de un an, în 1912, Brâncuși trimite trei sculpturi la Salonul Oficial. Și de astă dată prezența acestui « mare și valoros artist » a fost « admirabil primită » ²⁶⁾, iar juriul expoziției — lucru rar întîlnit — decide în *unanimitate* ca « premiul de 2.000 lei să nu se dea decît la sculptură, pentru merituosul sculptor Brâncuși » ²⁷⁾.

Asociația « Tinerimea artistică » are privilegiul să expună în anul următor, în 1913, « Pasărea măiastră », lucrare ce stîrnește discuții înverșunate ²⁸⁾. Cel mai aprig susținător al acestei opere a fost Tudor Arghezi, care, afirmă, cu un perfect gust, că singurele lucrări valoroase ale expoziției sînt: « tablourile lui Luchian, « Pasărea măiastră » a lui Brâncuși și un « Nud de femeie » de Pallady ». ²⁹⁾

« Măiastra » i se pare a fi ziaristului B. Brănișteanu un « produs al fanteziei decorative a sculptorului » ³⁰⁾, în timp ce prolixul critic Pora, vede în această operă de « artă nouă — o rară suplețe în realizarea motivului » ³¹⁾. De altfel, prezența lui Brâncuși nu poate trece neobservată nici chiar unor cronicari cu idei retrograde, care, necutezînd să-i nege talentul, îi imputau doar primitivismul, acuzîndu-l pe nedrept că lucrează pentru a epata pe snobi !

În anul 1914 Brâncuși vine la București aducînd un număr de « șase importante lucrări » pe care le va expune tot la « Tinerimea ». Este cea mai amplă participare cu care artistul se va impune definitiv.

Cronicarii nu se sfîșesc să afirme că se află în fața uneia « din cele mai puternice personalități din cite au apărut la noi » ³²⁾. Iar, atunci cînd pleacă, Brâncuși lasă, pe pămîntul țării, una din cele mai importante opere: ansamblul funerar de la Buzău ce cuprinde acea capodoperă a creației — « Rugăciunea » — răscruce în istoria sculpturii universale, și care, după cum spunea un critic de artă, ³³⁾ te face să privești deopotrivă « în urmă, spre lucrările lui timpurii, și înainte, spre tot ce avea să urmeze ».

1. Un document din Arhivele Olteniei, scris de mîna lui Brîncuși și purtînd data de 30 noiembrie 1902, atestă că « astăzi, terminîndu-mi stagiul militar . . . » etc. (dos. nr. 1902, fila 430).

2. Bustul generalului Davila din curtea Spitalului Militar Central, turnat în 1912 de meșterul Vasile V. Rășcanu, este opera lui Brîncuși. Dicționarul *Bénézit*, (Paris, 1961, vol. II, p. 101) precum și *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künster des XX Jahrhunderts* (Leipzig, 1963, vol. I, p. 295), confirmă aceasta pe baza datelor furnizate direct de sculptor.

3. Petre Oprea, *Constantin Brancusi — Données biographiques*, în *Cahiers d'art*, nr. 33—35/1959.

4. Barbu Brezianu, *Începuturile lui Brîncuși*, în *Secolul 20*, nr. 3/1964; P(etre) O(prea), *Date informative despre activitatea lui C. Brîncuși*, în *Artă Plastică* nr. 8/1964.

5. xxx, *Les roumains à l'étranger*, în *La Roumanie*, 1906, noiembrie 10/23.

6. Prin deciziile Ministerului Instrucțiunii Publice, nr. 9764, 9765, 9763 din 5 mai 1905 și 13684 din 22 iunie 1905, Brîncuși primește din Fondul Răducanu-Simonide un ajutor de lei 600.

7. Urmașa unei vechi familii gorjene, Maria Bengescu (1850—1936) a făcut studii de artă la Paris, fiind diplomată a « Școlii din Louvre »; a publicat articole de beletristică în presa franceză și romînă; a tipărit volumul *Mélanges sur l'art français* premiat în 1914 de Academia Franceză și *L'Art Roumain* (Paris 1919). Avînd relații prietenești cu numeroși intelectuali și oameni de artă, printre care și cu Rodin, care i-a făcut în 1880 bustul — Maria Bengescu era socotită « une amie roumaine du maître » (*Musée Rodin, Catalogue*, Paris, 1931, p. 49); a fost una dintre compatrioatele care l-a prezentat pe Brîncuși în primul rînd lui Rodin — președinte în acea vreme al juriului pentru sculptură la Saloanele Oficiale franceze. (Vasile Georgescu-Paleolog, *Sculptorul Brîncuși în Arhivele Olteniei*, 1937 iulie). Articolul Mariei Bengescu la care ne referim, a apărut în *Indépendance Roumaine* din 19 mai 1906.

8. Otilie de Kosmutza, *Un artiste roumain à Paris*, ibidem, 1906, decembrie, 5. Otilia Marchis (1874—1951) măritată Cosmușă, apoi Bălăni — a făcut studii de pictură cu Lenbach la München; autoare a numeroase articole în periodicele vremii — sub pseudonimul « Kémeri Sandor » a scris volumul *Anatole France Sétai* (Budapesta 1924), *Le visage de Bourdelle* (lucrare premiată de Academia Franceză) și altele. În calitate de secretară a lui Anatole France și prin relațiile ei, a avut, ca și Maria Bengescu, un rol important în lansarea lui Brîncuși (George Stefanica și Mircea Nicoară, *O romîncă, secretara lui Anatole France*, în *Tribuna* 1958, noiembrie 22).

9. Mircea Nicoară (dr. Nicolae Maior), *Mărturiile despre Brîncuși*, 1963, noiembrie 21.

10. Luceafărul, 1907, martie 1, p. 67.

11. Sanzio (N. Petrașcu), *Expoziția Tinerimii Artistice*, în *Literatura și Artă Romînă*, 1907, aprilie 25; Șt. Sterescu (Frederic Storck) *Expozițiunea « Tinerimea Artistică » în Viața literară și artistică*, 1907, mai 13; Mihail Dragomirescu, *Mișcarea artistică în Convorbiri Critice*, 8—10/1907, april 15, p. 466.

12. I. Gruia, *A Șasea Expoziție a « Tinerimii Artistice »*, în *Voința Națională*, 1907, aprilie 27.

13. Cf. mărturiilor lui Dimitrie D. Gerota, comunicate la 15 octombrie 1964.

14. N. Pralea, *Expoziția « Tinerimii Artistice »*, în *Secolul 1908*, aprilie 4.

15. Ibidem.

16. Marc A. Jeanjacquet, *Tinerimea Artistică în La Roumanie*, 1908, april 3; Th. Cornel, *Expoziția Societății « Tinerimea Artistică » în Ordinea*, 1908, aprilie 12.

17. Marc A. Jeanjacquet, *VIII-ème Exposition de la Jeunesse artistique în La Roumanie*, 1909, aprilie 11/24.

18. Th. Cornel, în *Figuri contemporane din România*, București, 1909 — reproduce și lucrarea.

19. Spiridon Antonescu (Abcar Baltazar): *Salonul Oficial în Viața Romînească*, 1909, iulie.

20. George Murnu: *A VIII-a Expoziție a « Tinerimii Artistice »*, în *Luceafărul*, 1909, mai 16.

21. Alex. Bogdan-Pitești: *Expoziția societății Tinerimea artistică*, mai 1909 — *Expoziția Oficială*, iunie 1909, în *Anuarul presei romîne și al lumii politice*, București 1910.

22. B. Brănișteanu: *Expoziția « Tinerimii Artistice »*, *Salonul de Toamnă*, în *Adevărul*, 1910, noiembrie 18.

23. Ion Nicoară (N. D. Cocea): *Expoziția « Tinerimea Artistică »*, în *Facla* 1910, mai 10.

24. Th. Cornel, *op. cit.*, p. 446.

25. Al. Vlahuță: « *Cumințenia pămîntului* », în *Universul*, 1910, decembrie, 7.

26. Buri(leanu): *Vernisajul Salonului Oficial*, în *Epoca*, 1912, mai 7.

27. Procesul verbal al juriului prezidat de C. C. Arion și C. Meissner, era alcătuit din G. D. Mirea, Em. Panaiteanu-Bardasare, D. Serafim, I. Th. Sion, Paul Smărăndescu, Fr. Storck, Filip Marin și D. D. Mirea; unanimitatea realizată de acești artiști în legătură cu premiarea lui Brîncuși este un fapt aproape unic. (Arhivele Statului, Min. Instruc. și Cult., dos. 2602/1912, f. 17, 25).

28. C. Ressu: *Expoziția « Tinerimea artistică »*, în *Facla*, 1913, aprilie, 6; Rembrandt (Iser): *A XII-a expozițiune de pictură și sculptură a societății « Tinerimea Artistică »*, în *Flacăra*, 1913, aprilie 6.

29. T. A.(rghezi): *Expoziția « Tinerimea artistică »*, *Vernisajul*, în *Seara*, 1913, aprilie 1.

30. B. Brănișteanu: *Salonul Tinerimea artistică*, în *Adevărul*, 1913, aprilie 4.

31. N(Pora): *Sculptura în Expoziția Tinerimea Artistică*, în *Minerva*, 1913, aprilie 21.

32. T. A.(rghezi): *Artă și artă*, în *Seara*, 1914, iunie 23.

33. Sidney Geist, *Looking for Brancusi în Arts Magazine* 1964, october.

SUCCESIUNEA PARTICIPĂRILOR LUI BRÎNCUȘI LA EXPOZIȚIILE DIN ȚARĂ

(Transcrieri din cataloagele timpului)

1903 *Expoziția de la Palatul Ateneului Romîn: « Ecorșeul »*.

1906 *Expoziția Generală Romînă — Pavilionul Dr. Gerota: « Ecorșeul »*.

1907 *A VI-a expoziție a Societății « Tinerimea Artistică »*: nr. 178 « Fiul cîmpului (plătru) »; nr. 179 « Copilul (plătru) ».

1908 *A VII-a Expoziție a Societății « Tinerimea Artistică »*: nr. 160 « Supliciu (bronz) »; nr. 161 « Eboș »*).

1909 *A VIII-a Expoziție a Societății « Tinerimea Artistică »*: nr. 175 « Bust » (plătru)*; nr. 176 « Cap de copil (marmură) »; nr. 177 « Studiu (plătru) ».

Expoziția Oficială:

nr. 233 « Bust (plătru) »; nr. 234 « Cap de copil (marmură) ».

Expoziția de Toamnă — pictură și sculptură a Societății « Tinerimea artistică »: nr. 20 « Fragment dintr-un capitel (sculptură în piatră) ».

1912 *Salonul Oficial*: nr. 295 « Supliciu »; nr. 296 « Cap de copil »; nr. 297 « Studiu ».

1913 *A XIII-a Expoziție a Societății « Tinerimea artistică »*: nr. 283 « Pasărea Măeastră ».

1914 *A XIV-a Expoziție a Societății « Tinerimea artistică »*: nr. 41: « Muză adormită (cap, bronz aurit) »; nr. 42 « Danae (bronz aurit, bust) »; nr. 43 « Danaida (piatră, cap) »; nr. 44 — *Sculptură-n piatră*, fragment (aparținînd d-lui V. N. Popp); nr. 45 « Rugăciune (statuie în bronz, de la mormîntul lui Petre Stănescu, cimitirul Buzău) »; nr. 46 — « Bustul lui Petre Stănescu (bronz) ».

*) Fotografiile acestor opere figurează în catalog.

BIBLIOGRAFIE

- 1903 Informațiuni, în *Gazeta artelor*, mai 11.
- 1906 Ion Măgură: *Les roumains aux salon*, în *L'indépendance Roumaine*, 20 mai/2 iunie.
x: *Les Roumains à l'étranger*, în *La Roumanie*, noiembrie 10/23.
Ottile de Kosmutza: *Un artiste roumain à Paris*, în *L'indépendance Roumaine*, decembrie 5.
- 1907 C. (ortunescu): *Cronică în Ramuri*, martie.
x: Sculptorul Brâncuși, în *Luceafărul*, martie 1.
xxx: *Ecouri: Vernisajul expoziției Tinerimii artistice*, în *Voința națională*, martie 16/25.
xxx: *Deschiderea Expoziției «Tinerimea artistică»*, în *Secolul*, martie 18.
Mihail Dragomirescu: *Mișcarea artistică în Convorbiri*, aprilie 15.
Theodor Cornel: *Artiștii români la Paris*, în *Adevărul*, aprilie 16.
Sanzio: *Expoziția «Tinerimii Artistice» în Literatură și artă română*, aprilie 25.
I. Gruia: *A șasea expoziție a «Tinerimii artistice» în Voința națională*, aprilie 27/mai 10.
St. Sterescu: *Expozițiunea Tinerimea artistică III*, în *Viața literară și artistică*, mai 13.
Ioan Grozea: *Tinerimea artistică în România ilustrată*, aprilie—iunie.
- 1908 M. Dragomirescu: *Revista Critică — Mișcarea artistică în Convorbiri critice*, mai 15.
O. de Kosmutza: *Salonul de Toamnă și Cézanne în Luceafărul*, februarie 1.
Marc A. Jeanjacquet: *La jeunesse artistique — Ouverture de la 7-ème exposition en La Roumanie*, martie 11/24.
Spiridon Antonescu: *Expozițiunile de la Ateneu*, în *Viața Românească*, aprilie.
xxx: *«Tinerimea artistică»*. A șaptea expoziție de la Ateneu, în *Viitorul*, martie 12/25.
Jeanjacquet: *«Tinerimea artistică»*, în *La Roumanie*, aprilie 3/16.
N. Pralea: *Expoziția «Tinerimea artistică»*, în *Secolul*, aprilie 4.
Th. Cornel: *Expoziția societății «Tinerimea artistică» Sculptura*, în *Ordinea*, aprilie 12.
M. Dragomirescu: *Mișcarea artistică*, în *Convorbiri critice*, mai 15.
Maria Bengesco: *Les artistes roumains au Salon de la société nationale des beaux-arts et à celui des artistes français*, în *L'Indépendance Roumaine*, mai 17/30.
Ottile de Kosmutza: *Scrisori din Paris III. — Saloanele*, în *Luceafărul*, octombrie 1.
- 1909 Theodor Cornel: *Figuri contemporane din România*, Buc., p. 446.
Charles Morice: *Salonul de Toamnă*, în *Luceafărul*, martie 1.
N. Pora: *Expoziția «Tinerimii artistice»*, în *Minerva*, martie 29.
I. Gruia: *Expoziția «Tinerimii artistice»*, în *Secolul*, aprilie 3.
G. Metaxa-Doro: *Tinerimea artistică. A 8-a expoziție*, în *Observatorul*, aprilie 25.
V. Ravici: *Expoziția Societății Tinerimea artistică*, în *Arta română*, aprilie—mai.
Marc A. Jeanjacquet: *VIII-ème exposition de la Jeunesse Artistique*, în *La Roumanie*, aprilie 25—mai 8.
Olimp Grigore Ioan: *La VIII-ème exposition de la «Tinerimea artistică»*, în *L'Indépendance Roumaine*, aprilie 26—mai 9.
A(drian) M(aniu): *Inaugurarea expoziției oficiale de pictură, sculptură și arhitectură. Solemnitatea de la Ateneul Român*, în *Adevărul*, mai 10.
George Murnu: *A VIII-a Expoziție a «Tinerimii artistice» în Luceafărul*, mai 16.
- I. Gruia: *«Salonul»*, în *Secolul*, mai 16.
Spiridon Antonescu (Abcar Baltazar): *Salonul Oficial din 1909*, în *Viața Românească*, iulie.
- 1910 Alexandru Bogdan-Pitești: *Expoziția Societății Tinerimea artistică*, mai 1909. *Expoziția Oficială*, iunie, 1910, în *Anuarul Presei Române și a Lumii Politice*, Buc. 1910.
Th. Cornel, Muzeul A. Simu, Buc.
N. Pora: *Mișcarea artistică. Expozițiile «Artei»*, *Arta modernă*, în *Seara*, ianuarie 24.
I. Gruia: *Un monument național*, în *Secolul*, martie 7.
***: *Artistică*, în *Falanga literară și artistică*, aprilie 11.
Buri(leanu M.): *A IX-a expoziție a «Tinerimii artistice»*, în *Epoca*, aprilie 11.
Jeanjacquet: *Tinerimea artistică. Le Vernisage*, în *La Roumanie*, aprilie 14/27.
B. Brânișteanu: *Tinerimea artistică*, în *Adevărul*, aprilie 16.
N. Pora: *A IX-a expoziție «Tinerimea artistică»*, în *Minerva*, aprilie 16.
Léo Bachelin: *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Seara*, aprilie 16.
I. P. Severus: *Un vernisaj mult așteptat: Tinerimea artistică*, în *Falanga literară și artistică*, aprilie 18.
I. Gruia: *Un mare eveniment artistic*, în *Secolul*, aprilie 29.
Al. Tzigara-Samurcaș: *Expoziția Tinerimea artistică*, în *Epoca*, aprilie 30.
Ion Nicoară: *Expoziția «Tinerimea artistică» în Facla*, mai 10.
Olimp Grigore Ioan: *La IX-ème exposition de la Tinerimea Artistică*, în *L'Indépendance roumaine*, mai 16/29.
V. Ravici: *A IX-a Expoziție de pictură și sculptură a societății Tinerimea Artistică. Salonul Oficial 1910*, în *Arta Română*, mai—iunie.
O. Zimbru: *A noua expoziție a «Tinerimii artistice»*, în *Luceafărul*, iunie 1—16.
***: *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Voința națională*, noiembrie 16.
B. Brânișteanu: *Expoziția Tinerimii Artistice. Salonul de Toamnă*, în *Adevărul*, noiembrie 18.
A. Vlahuță: *«Cumințenia pămintului»*, în *Universul*, decembrie 7.
D. Karnabatt: *Tinerimea Artistică. Luchian, Artachino și alții*, în *Seara*, decembrie 8.
- 1912 I. Nicoară: *Expoziția «Tinerimii Artistice» — cei care expun*, în *Rampa*, aprilie 18.
Constantin Bacalbașa: *Bucureștii de altă dată*, IV, București, p. 84.
Jeanjacquet: *En passant. Salon officiel*, în *La Roumanie*, mai 5/18.
Buri(leanu): *Vernisajul Salonului Oficial*, în *Epoca*, mai 7.
Fulmen (Ecatarina Racoviceanu): *Vernisajul Salonului Oficial*, în *Dimineața*, mai 7.
Fulmen: *Vernisajul Salonului Oficial*, în *Adevărul*, mai 7.
M. Burileanu: *Deschiderea Salonului Oficial*, în *Epoca*, mai 8.
***: *Échos intérieur*, în *L'Indépendance Roumaine*, mai 7/20.
N. P(ora): *Deschiderea Salonului Oficial*, în *Minerva*, mai 8.
Jeanjacquet: *Le Salon Officiel*, în *La Roumanie*, mai 9/22.
B. Brânișteanu: *Salonul Oficial*, în *Adevărul*, mai 10.
Jeanjacquet: *Salonul de primăvară al «Tinerimii artistice»*. A XII-a expoziție de pictură și sculptură, în *Noua revistă română*, mai 13.
***: *De la Salonul Oficial. Pictura și sculptura*, în *Ordinea*, mai 23.
Marc A. Jeanjacquet: *Expoziția artiștilor în viață. Salonul Oficial*, în *Noua revistă română*, mai 27.
Kamadeva: *Preumbări artistice. La Ateneu. Salonul Oficial. Critica și realitatea*, în *Conservatorul*, mai 30.
- ***: *Știri*, în *Facla*, iunie 2.
Rembrandt: *Salonul Oficial*, în *Flacăra*, iunie 16.
- 1913 N. Pora: *Mișcarea artistică*, în *Calendarul Minervei*.
Cheops: *Expoziția Tinerimea artistică*, în *Ilustrațiunea națională*, martie.
Cheops: *Expozițiunea Tinerimii artistice*, în *Ilustrațiunea națională*, aprilie.
***: *Expoziția «Tinerimii artistice»*, în *Epoca*, aprilie 1.
M. Negru: *De la soc. Tinerimea artistică*, în *Universul*, aprilie 1.
T. A(rghezi): *Expoziția Tinerimea Artistică. Vernisajul*, în *Seara*, aprilie 1.
***: *Deschiderea expoziției Tinerimii artistice*, în *Presa*, aprilie 2.
***: *Deschiderea expoziției Tinerimea artistică*, în *Minerva*, aprilie 2.
Gr. T.(ăușan): *Expozițiunea «Tinerimii artistice» — O manifestare cu care ne putem mândri*, în *Viitorul*, aprilie 3.
B. Brânișteanu: *Salonul Tinerimii artistice*, în *Adevărul*, aprilie 4.
C. Ressu: *Expoziția Tinerimea artistică*, în *Facla*, aprilie 6.
Rembrandt: *A XII-a expoziție de pictură și sculptură a societății Tinerimea artistică*, în *Flacăra*, aprilie 6.
Mihai Negru: *A XII-a expoziție a societății Tinerimea artistică*, în *Universul literar*, aprilie 7.
B.: *Impresii de la expoziția «Tinerimii artistice»*, în *Presa*, aprilie 10.
Adrian Maniu: *A XII-a expoziție a societății Tinerimea artistică*, în *Noua revistă română*, aprilie 7—14.
L. Bachelin: *La XII-ème exposition de la Tinerimea artistică*, în *La Politique*, aprilie 14/27.
T. Argezi: *Expoziția societății Tinerimea artistică*, în *Seara*, aprilie 18.
N. P(ora): *Sculptura în expoziția «Tinerimea artistică»*, în *Minerva*, aprilie 21.
T. Argezi: *Expoziția societății Tinerimea artistică*, în *Seara*, aprilie 23.
I.N.T. (Arghezi): *Sculptura noastră*, în *Seara*, mai 23.
G. Murnu: *Expoziția a XII-a a Tinerimii artistice*, în *Luceafărul*, iunie 1.
R. Orchis: *Scrisoare din München*, în *Rampa*, iunie 16.
Olimp Grigore Ioan, Le Musée A. Simu, Buc.
- 1914 N. Pora: *Mișcarea artistică pe 1913. Expoziția Tinerimii artistice*, în *Calendarul Minervei*, 1914.
N.: *Deschiderea expoziției Tinerimii artistice*, în *Minerva*, aprilie 1.
***: *Tinerimea artistică*, în *Conservatorul*, aprilie 1.
B. Brânișteanu: *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Adevărul*, aprilie 3.
Kong: *Expoziția Tinerimii artistice*, în *Epoca*, aprilie 10.
Ion Gruia: *Artă și artiști. Expoziția Tinerimii artistice*, II, în *Universul literar*, aprilie 13.
L. Bachelin: *L'Exposition de la Tinerimea artistică*, în *La politique*, aprilie 13.
Cheops: *Sub cupola artelor. Note fugitive de la «Tinerimea artistică»*, în *Revista idealistă*, mai.
Timon: *Expoziția Tinerimii artistice (A XIV-a)*, în *Noua revistă română*, aprilie 20.
***: *Tinerimea artistică (Expoziția) (XIV)*, în *Ilustrațiunea națională*, aprilie—mai.
T. A(rghezi): *Tinerimea artistică. Expoziție*, în *Seara*, aprilie 28.
T. A(rghezi): *Tinerimea artistică*, în *Seara*, mai 3.
Penel: *Doi artiști originali. Pictorul Hârlescu și sculptorul Brâncuși*, în *Minerva literară ilustrată*, mai 11.
T. A(rghezi): *Artă și artă*, în *Seara*, iunie 23.
N. Pora: *Mișcarea artistică, a patruzecincea expoziție anuală a «Tinerimii artistice»*, în *Calendarul Minervei*, 1915.

DIN PARTEA REDACȚIEI

Dezvoltarea artei în țara noastră, avîntul pe care l-au luat în ultimii ani artele plastice, succesul de prestigiu al creației românești, interesul de care se bucură expozițiile noastre în țară și peste hotare — au adus în atenția, în ultima vreme, atît a creatorilor și cercetătorilor din domeniul artei, cît și a publicului larg, o seamă de probleme importante, legate de rolul artei, de direcția dezvoltării ei, de atitudinea artistului față de propria sa creație, de atitudinea privitorului căruia i se adresează creația contemporană.

Cu scopul de a aduce o contribuție la conturarea și discutarea diverselor probleme ale artei noastre contemporane, redacția revistei «Arta Plastică» inițiază o largă dezbatere pe tema «Artistul și publicul». Vor participa numeroși artiști, critici și iubitori ai artelor plastice, expunîdu-și punctul de vedere în paginile revistei, începînd cu numărul 1, pe anul 1965. Cu acest prilej redacția revistei invită călduros pe cititorii săi să urmărească desfășurarea discuțiilor și să participe activ la discuții, punîndu-le la dispoziție în acest sens, paginile revistei.

Dezbaterea cu competență, în cele mai largi cercuri, a problemelor actuale ale artei plastice românești, poate să contribuie efectiv la stringerea legăturilor dintre creatori și public, la adîncirea cunoașterii reciproce, la popularizarea celor mai valoroase realizări ale artiștilor noștri, la crearea de noi lucrări de artă, reprezentative pentru epoca noastră.

MĂRTURII DIN ANII DE UCENICIE ȘI PROFESORAT

ANII DE STUDENȚIE

(urmăre din pag. 581)

Teatrul Național. Am fost ostaș roman, aristocrat din Bizanț, boier bogat și țaran sărac; am fost și popă cu cădelniță în mînă, umplînd scena cu miros de tămîie; am fost și călugăr. Nu voi uita niciodată cum în piesa «Meșterul Manole» de Victor Eftimiu am interpretat rolul unuiia dintre arhitecții din Ravenna, care, dăruindu-i lui Manole titlul de meșter, își trăgea sabia din teacă, recitînd versurile:

«Cu piatră, cu var și cu sînge,
Cu viață prin moarte zidim!»

Aici, la Teatrul Național, l-am cunoscut pe Nottara, Bulfinsky, Demetriad și, împreună cu ei, noi neîn-

semnații figuranți eram seară de seară cuprinși de emoții, cîntărind impresia pe care piesa o producea asupra spectatorilor.

Dimineața ne grăbeam la școală, pentru a nu fi priviți cu ochi răi de morocănosul Mirea și pentru a nu auzi cuvintele lui dojenitoare: «Plimbă ochii de la model la lucrare, tinere! Seamănă?». Nu ne-ar fi părut bine dacă Ressu ne-ar fi scos în ciudat din mînă cărbunele sau penelul ca să facă ordine, cu liniile lui constructive și sensibile, pe încercările noastre nu întotdeauna reușite.

Premiul acordat anual de Fundația «Lecomte de Noüy» a influențat în mod favorabil activitatea noastră artistică. Dacă am fost fericitul căruia să i se dea acest premiu, am scăpat de griji vestimentare, mi-am putut reîmprospăta garderoba — dealtfel destul de sărăcăcioasă — și am putut să apar nestînjinit la concerte de la Ateneu sau la spectacolele de operă, la care eram prezent ori de cîte ori aveam posibilitatea.

N-aș putea spune că viața artistică de atunci a capitalei ar fi fost prea efervescentă. Au fost prea multe expoziții cu caracter desuet, de felul lui Kimon Loghi. Dar au constituit o adevărată revelație pentru noi lucrările unui Tonitza, Petrașcu, Steriad, Pallady, Șirato, Ressu, Paciurea, Iser, expuse la Ateneu, la «Ileana» sau «Victoria».

Noi, tinerii, înclinați să exagerăm în observațiile noastre, așteptam cu nerăbdare vreun articol critic al lui Oprescu și apariția pe vreo pînă a cărții de vizită a lui Zambaccian.

Ne orientam după aceste două «aprecieri» la fel cum se orientează corăbierul după luceafărul de dimineață. Cu asemenea prilejuri ne puneam întrebarea: oare cînd vor fi lucrările noastre suficient de mature pentru a putea apărea în fața publicului? Poate că m-am grăbit, poate că m-a zorit curiozitatea dar, cuprins de îndoieli, am expus la sfîrșitul anului III de studiu, la Brașov, vreo 30 de pînze. Lucrările au fost primite bine de critică, mi-au fost chiar cumpărate cîteva tablouri și, astfel, ultimul an de studenție l-am putut începe cu mai puține griji materiale.

În vara anului 1929 s-a petrecut un eveniment important în viața mea: am participat la un concurs, pe baza căruia a fost acordată bursa «Fontenay-aux-Roses». Au luat parte 28 de pictori și sculptori tineri. În ultima etapă am rămas numai opt: cinci pictori și trei sculptori. Printre ei se găseau Ciucurencu, Irimescu, Fekete, Marinache, Tohăneanu și pictorul talentat, mort prea timpuriu, Sevastian, precum și sculptorul Cencinsky.

Se găsesc în fața mea reproducerile lucrărilor din ultima etapă a concursului. Pe dosul unei fotografii se pot citi următoarele cuvinte: «Cu drag și prietenie colegului meu Bene în amintirea concursului «Fontenay-aux-Roses», Irimescu, 27 aug. 1929». Fotografia îl reprezintă pe Irimescu cu capul aplecat, stînd în spatele statuii reprezentîndu-l pe Atlas, care ține pe un umăr globul pămîntesc.

Cu ocazia centenarului Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București, mă gîndesc cu adîncă venerație și dragoste la foștii mei maeștri și aș dori, ca semn de recunoștință, să le pot împărtăși studenților mei tot ce am învățat la școala din București, în decursul anilor de ucenicie artistică.

Sînt mîndru că mă pot considera un fost student al Școlii lui Aman și aș fi foarte fericit dacă aș putea dovedi prin creațiile mele, că ostenele maeștrilor mei n-au fost o risipă regretabilă, ci o investiție fructuoasă, roadele căreia sînt puse în slujba poporului nostru și a construirii socialismului.

(urmăre din pag. 582)

Spre capătul căii Rahovei, capăt de-atunci, cam vizavi de fosta Școală Normală, existau două-trei prăvălioare și două birturi; de mahala, sărăcăcioase, în calea zarzavagilor. Una din aceste circiumi aparținea unui macedonean, Cotlaru. Pentru masă și dormit serveam în timpul liber, mușterii. Familia Cotlaru era de inimă, săritoare la necaz. Dar n-aveau decît birtul, într-o încăpere lungă, împărțită cu paravane de « olandă ». Acolo am locuit multă vreme, dintr-o sumedenie de motive, dar primul, și cel mai important, era că bursa nu-mi ajungea decît pentru îmbrăcăminte, pinze și culori. Părinții nu aveau posibilitatea să mă ajute, mai ales după ce venise la studii și fratele meu, Teodor Capidan, viitorul și fostul filolog.

1893. Prin nu știu ce intervenții, poate tot ale « Societății culturale macedo-romine », am primit o bursă pentru München. Îl prinsesem ca director pe grecul Nic. Gysis, un mare talent și cordial prieten al romînilor. În primul an am studiat desenul. În al doilea am intrat în atelierul celebrului colorist german Karl Maar. Am rămas acolo pînă în 1897, cînd, prin concurs, reușisem să intru în școala renumitului portretist Léon Bonnat din Paris. M-am dus la maestrul Bonnat și i-am spus ce mă interesează: secretul redării figurii omenestii. « Cum se dă viață unui portret? ». . . Léon Bonnat m-a cercetat, m-a chestionat subtil, în felul englezesc al « cross-examinationului »; despre mine, despre părinți, despre România și Macedonia. Într-un an expuneam un prim portret în mărime naturală, la Salonul Oficial al Artiștilor Francezi, reproduș și elogiat de revista « L'Art Français ». Spiru Haret, citind elogiile și văzînd reproducerea, mi-a prelungit bursa pînă în 1901, cînd formal s-au încheiat anii mei de ucenicie. 14 ani de ucenicie în urma cărora dădusem la iveală « Calvarul », prim pas autentic în artă. Stăpîneam măiestria redării sentimentului și atmosferei în pitoresc, mă integram organic în sensibilitatea și gîndirea pleiadei de pictori autohtoni.

Grigorescu, Aman, Tattarescu, Băncilă, Luchian, Gysis, Karl Maar, Bonnat, toți mi-au fost dascăli, prieteni și îndrumători. Pînă și Murnu, pe care îl invidiam la începuturile mele pentru dexteritate și reușite, m-a învățat multe.

Figuri duse. Figuri care cer delimitarea penelului neascultător. Toate vin la mine pe aripa veșnic tînră-

lui entuziasm, toate au jucat un rol de seamă în formarea școlii romînești de pictură. Oameni generoși, permanent și încăpățînați căutători ai adevărului vieții, umaniști plini de năzuință și hărnicie. Generația tînră le datorează teimeinică evlavie. Dacă e adevărat că sentimentele pot fi educate și substanțializate, apoi oamenii din amintirile mele au făcut-o cu toată convingerea, învingînd dificultăți de neînchipuit. Asemenea dificultăți au dispărut în anii puterii populare și năzuințele se împlinesc pînă la ultimul « fonem ». Nici un talent nu se mai pierde, iar tinerețea dă năvală spre marile frumuseți, urmărind deplina întregire a idealurilor celor 100 de ani.

Să fi trecut oare 100 de ani? Da, desigur, și au trecut cu mult rost, cu desăvîrșite și armonioase opere, cu dăruite nume sonore pentru poporul romîn. Succes, centenară și tînră școală plastică !

CUM AM ÎNVĂȚAT

(urmăre din pag. 588)

mulți într-o cameră, nu mai aveau loc și șevaletele, așa că lucram cu rîndul și mai ales în vacanțe cînd unii plecau. Altfel, mergeam cu toții în zilele bune la peisaj. Împreună cu Paul Gherasim am răscolit Bucureștii de-a lungul și de-a latul în căutare de peisaje. Cutreeram periferiile cu șevaletele în spate, încărcați cu truse și pinze, în căutare de motive. Ne plăcea mult Cheiul Dîmboviței, toamna, la Podul Elefterie. Se crease o atmosferă de lucru la mansardă, foarte intensă. Calitatea deosebită a multora dintre noi ridicase academia la mansardă, încît unii dintre acei care locuiau în oraș, Cojan, ori Brăduț Covaliu, veneau toată ziua la mansardă și de aici, adesea, plecam cu cîrul la motiv. Ne țineam și de năzdrăvănii. Într-o dimineață în zori, Brusalis, fără să spună nimănui nimic, s-a sculat pe furiș, a luat o scară și a făcut pe pereții curții interioare din Iulia Hasdeu, sus, sub cornișă, patru portrete: Paul Gherasim, Pavel Codîță, Șerbănescu Șerfi și el însuși. Cînd a venit Steriadi la corectură s-a crucit. Portretele au rămas pe pereți vreo doi ani.

După ce terminasem și specializarea, lucram la sculptură, mă înscrisesem la atelierul Medrea, unde am mai făcut încă trei ani. De altfel, nu aveam nici unde lucra, nici unde locui și apoi socoteam că aveam nevoie să înțeleg și forme. Dimineața modelam la atelier, după-mesele făceam pictură. Grupul de peisagiști se mărise cu Crăciun, Sevastre, Ion Bițan și Almășanu.

La aceeași lumină și la aceeași oră eram la lucru. Regretatul Jean Al. Steriadi în drum spre Institutul Cantacuzino, se oprea pe la noi, ne mai dădea cîte un sfat și pleca mai departe. Încălzit de entuziasmul și perseverența noastră, a apărut și maestrul într-o zi la lucru, dar surprins de noi, ne-a spus jenat că face numai game. . . Cu mentalitate impresionistă, puneam un ton, mi se părea rece, îl mai încălzeam, a doua zi influențam culoarea spre alt ton pînă îmbîcseam lucrarea. Ne întorceam acasă supărați de nereușită, mînjiți de culori și flămînzi. Rădeam pînza, o spălăm și porneam a doua zi din nou. În zilele mohorite și seara ne făceam singuri culorile pe o bucată de marmură șlefuită. Ne pregăteam pentru ziua următoare. Nu era zi să nu lucrăm. În munca noastră, însă, dialogul cu natura rămînea prea direct și noi intuiam într-un fel acest lucru. În lipsă de muzee, cultura ne-o făceam cu ajutorul imaginilor din cărți. Preocupările pentru teorii și pentru teoretizări erau neglijate și în cercurile artiștilor formați. A picta bine, a fi prețios, era idealul pentru toată lumea.

Paciurea murise singuratic, iar Brăncuși, sesizat de tineri, era considerat de unii profesori ca un om interesant, care însă nu face sculptură. Se privea sculptura ca ceva ce stă pe soclu, ceva solemn.

Trecuse peste țară și peste noi războiul, seceta, nu mai puteam solicita la nesfîrșit burse, așa că ne-am hotărît să organizăm o cantină a studenților de la Belle-Arte.

Ne-am adresat rectorului Jean Al. Steriadi care ne-a promis ceva bani, ne dădea demi-solul din Iulia Hasdeu, dar ne vom pricepe să organizăm un lucru atît de greu? Noi nu ne îndoiam. Din pricina zăpezilor din 1946 nemaiputîndu-se face aprovizionarea cu lemne, cursurile fiind suspendate, noi, cei de la mansardă, tremuram de frig și vegetam. Cum eram președintele asociației studenților, Dorio Lazăr — secretar, m-am urcat în tren cu hîrtii din partea rectorului și m-am întors de la Mîneciu Ungureni, după cinci zile, cu trei vagoane cu lemne, încît ne-am putut continua munca.

Cu cantina nu se putea să nu o scoatem la capăt. Sprijiniți de grupul de partid din Academie, care a avut o solicititudine deosebită pentru inițiativa noastră, am pornit la treabă. Am angajat bucătar, am cumpărat lucrurile trebuitoare. Localul destinat săliilor de mese a fost decorat de noi, printr-un fel de concurs, dirijat de prorectorul Cornel Medrea, cu mari lucrări murale. Eu am făcut o lucrare mare în tempera de ou, în centrul sălii, în care am reprezentat artele.

Am depus mare interes și lucrarea a fost realizată la un nivel onorabil. Eugen Popa a făcut, de asemenea, o lucrare mare în fundul sălii, Paul Gherasim — un panou la intrare în care l-a reprezentat pe pictorul Pallady, Gigel Vasilescu, Șerbănescu Șerfi și Traian Trestioreanu — cite un panou între geamuri. Cantina a fost deschisă cu mare fast.

Între timp, obținând de la regretatul Zambaccian, în blocul său de pe Calea Moșilor 98, o cameră modestă, m-am mutat în oraș și fiind numit și asistent la Muzeul Theodor Aman, am încheiat cu boema, cu studenția heidelbergiană și cu Academia de Arte Frumoase, rămânând însă cu o nostalgie în suflet, pe care o voi păstra toată viața.

DIN TRADIȚIILE INSTITUTULUI DE ARTE PLASTICE «N. GRIGORESCU»

(urmare din pag. 599)

pictori sau sculptori actuali îi datorează deprinderea de a lucra organizat, de a structura limpede imaginea, dându-i fundamentul solid al unui desen bine înțeles. De asemeni gravorul Gabriel Popescu a funcționat și ca profesor de desen, elevii beneficiind și mai târziu de prezența unor desenatori excepționali, ca C. Ressu, J. Al. Steriadi, Cecilia Cuțescu-Storck etc.

Oricât de diversă ar fi fost viziunea lor, profesorii care au condus diferitele catedre s-au străduit să respecte în atelierul școlii o riguroasă disciplină de lucru (chiar și unii care în comenzile particulare erau aplecați spre concesi, sau superficialitate, ca G. D. Mirea, prețuit însă de elevul său G. Petrașcu ca un valoros pedagog).

Deprinderea studiului, solicitând participarea completă a personalității elevului, a sensibilității, dar și a gândirii lui, explică în mare măsură neaderarea artiștilor noștri la curentele formaliste extreme care au bîntuit mai cu seamă în perioada dintre cele două războaie mondiale.

În planurile de învățămînt actuale, la toate secțiile facultății de arte plastice ca și ale facultății de arte decorative, fundamentarea specializării ulterioare este asigurată prin cursuri comune de desen, pictură, compoziție, modelaj și decorativă generală, corespunzătoare concepției actuale asupra studiului, incluzînd preocupări mai ample și mai diverse, cerute de legarea lui nemijlocită de actualitate.

În drumul istoric al școlii de arte frumoase se poate urmări creșterea lentă dar progresivă a importanței artelor decorative, alături de ramurile de prestigiu ale artelor plastice, desenul, pictura și sculptura, singurele predate în școală în tot decursul secolului XIX. Luptînd cu concepția dominantă în școlile academice a superiorității artelor majore asupra celor minore, aplicate, spirite luminate, ca arh. Ion Mincu, apoi Spiru Haret, Al. Tzigara-Samurcaș, G. D. Mirea și alții au susținut necesitatea înființării unor secții sau cursuri speciale, menite să realizeze continuitatea creației artelor decorative la un nivel artistic asemănător celui al artei noastre feudale, culte și populare.

Primele începuturi de organizare a unei secții speciale au fost datorate arhitectului George Sterian, un entuziast animator și organizator, urmat de Costin Petrescu, și acesta arhitect prin formație, care s-a consacrat însă practicării și popularizării frescei în țară și peste hotare, apoi de pictorița Cecilia Cuțescu-Storck, autoarea unor vaste ansambluri de pictură murală (ex. din aula I.S.E.), dar luptînd cu tenacitate și fervoare pentru dezvoltarea multilaterală a tuturor ramurilor artelor decorative.

Datorită lipsei de susținere materială a școlii de către stat, cursul de arte decorative avea însă în cea mai mare parte un caracter teoretic, activitatea practică reducîndu-se la proiecte pe hîrtie, de dimen-

siuni reduse, pentru broderii, vitralii, afișe, picturi murale etc.

Încercarea arhitectului G. Sterian din 1906, de a anexa la școala de arte frumoase atelierele unor școli profesionale, pentru a realiza în materiale definitive proiectele elevilor, nu a avut rezultatele dorite.

«Școala de arte naționale și arte decorative», condusă de el, nu a putut funcționa ca instituție independentă decît scurtă vreme, din lipsa aceleiași înțelegeri oficiale amintite (fiind reintegrată Școlii de Belle-Arte în 1908).

De asemenea, încercarea de a susține secția de arte decorative prin valorificarea producțiilor de țesături și ceramică realizate de elevi a eșuat în condițiile «totalei anarhii ce domnea în ansamblul producției decorative care circula în comerț» (Gh. Tudor: *Plastica* în 1915, Rev. Rampa nouă ilustrată, nr. 124 și 134/1916).

Preocuparea pentru artele decorative a fost totuși dusă mai departe de elevii școlii, dintre care unii ca Gh. Labin, Gh. Popescu, Șt. Constantinescu etc. au contribuit în zilele noastre la dezvoltarea efectivă a secțiilor facultății de arte decorative din Institutul de arte plastice «N. Grigorescu».

Urmărind istoricul Școlii de Belle-Arte, iese la iveală, ca un fir continuu, strădania celor mai luminați artiști creatori dintre profesori, de a lămurii teoretic problemele artei și de a-și împărtăși experiența în scrieri, dintre care multe au fost publicate.

De la articolele lui Th. Aman, din «Revista Carpaților», exprimînd mai ales dezideratele și speranțele sale în viitor, la manualele și tratatele din secolul XX a fost parcursă o considerabilă distanță. Etapele acestui drum au fost marcate de lucrări ca «Desenul și pictura, după natură» (Buc. 1931) de Ipolit Strîmbu, în care acesta încerca să-și întemeieze predarea pe o metodă sistematică de construire a imaginii în desen și pictură bazată pe o riguroasă valorare a luminii, de «L'Art de la fresque» de Costin Petrescu (Buc. 1934) etc., culminînd cu studiile critice ale lui Fr. Șirato, exemple de clarvăzătoare pătrundere a fenomenului artistic, revelînd, ca și scrierile lui N. N. Tonitza, atitudinea combativă a artistului.

Prețioase observații și îndrumări s-au păstrat și în «Însemnările de pictor» (manuscris) ale lui C. Ressu, ca și în volumul autobiografic al Ceciliei Cuțescu-Storck, sau în monografiile și articolele critice de O. Han, pentru a nu cita decît pe cei mai cunoscuți artiști.

În zilele noastre, «Tratatul de sculptură» de C. Baraschi, ca și articolele și studiile publicate de profesori sau lucrările lor redactate în cadrul activității științifice în Institutul de arte plastice «N. Grigorescu» (ex. «Desenul sculptorilor» de C. Ioanid), reprezintă continuarea pe un plan superior din punct de vedere al fundamentării științifice, a strădaniei de a împlini în activitatea pedagogică demonstrația practică cu explicația teoretică.

O tradiție viguroasă a învățământului superior al artelor plastice o constituie și legarea cursurilor teoretice de activitatea practică, de creație.

Astfel, problemele de perspectivă se pare că au constituit la început mai ales preocuparea profesorilor de sculptură ai școlii, dovadă ne-au rămas documente cum sînt cursul tradus din limba franceză de Karl Storck (manuscris Muzeul Storck) sau fotografia reprezentînd pe Ion Georgescu explicînd la tablă o lecție de perspectivă, și altele.

Și, mai tîrziu însă, cînd catedra de perspectivă a fost preluată de specialiști pregătiți prin studii științifice, ei au păstrat în majoritatea cazurilor o legătură efectivă cu creația, ca arhitectul Victor Stephănescu, autorul unui mare număr de decoruri de teatru puse în scenă la Teatrul Național, prof. D. Atanasiu — pictor în orele libere — sau, în ultimele decenii, cunoscutul grafician arh. Horia Teodoru.

Același lucru se poate spune și despre catedra de anatomie, susținută de mulți medici de renume (Marcovici, Măldarescu, Polizu, Duma etc.). Aportul cel mai valoros a fost datorat și aici oamenilor de știință care, grație propriului lor talent pentru artele plastice, au înțeles adevărata menire a anatomiei artistice pentru înțelegerea formelor vii. Doctorul D. Gerota era un uimitor desenator, bazîndu-și explicațiile pe ilustrări concrete executate pe loc în crete colorate. De asemeni Dr. Rainer, datorită întinsei sale culturi artistice, a reușit să îmbine organic cunoașterea științifică cu cea artistică, lărgind cu fiecare lecție orizontul elevilor săi. Această tradiție de înaltă ținută este continuată de prof. Dr. Ghițescu în cursul său. În ultimii ani, ecorșeului realizat de Dr. Gerota și C. Brîncuși — pe vremea cînd era elev la sculptură — i s-a alăturat cel lucrat în colaborare de Dr. Ghițescu și Geta Caragiu, asistentă la catedra de sculptură.

În predarea istoriei artelor și esteticii se poate urmări de asemenea o linie progresivă în contactul

mereu mai strîns cu creația plastică contemporană, creșterea interesului pentru fenomenul artistic național. Chiar C. I. Stăncescu, profesînd «ex catedra» principii idealiste, a înțeles valoarea picturii lui N. Grigorescu. Profesor din 1899, Al. Tzigara-Samurcaș a desfășurat o activitate de popularizare a artei naționale prin cursuri și conferințe, împletind munca pedagogică cu cea de critic și organizator de muzeu. Între 1909 — 1922, prof. D. D. Ștefănescu a adus la catedra de istoria artelor competența unui cercetător de renume europeană, consacîndu-și eforturile cunoașterii artei noastre feudale.

În ultimele două decenii, corespunzînd dezvoltării generale a științelor sociale, estetica a devenit o disciplină de sine stătătoare, preocuparea centrală a catedrei concentrîndu-se asupra problemelor specifice artelor plastice. Crearea secției de istoria și teoria artei a ridicat în fața catedrei de istoria artelor problema organizării, în afara lecțiilor la secțiile de măiestrie, a cursurilor numeroase și diverse, necesare formării unor cercetători de artă, muzeografi și pedagogi, factori activi ai revoluției culturale din țara noastră. Beneficiind la început de experiența acad. prof. G. Oprescu, înmănușînd majoritatea activității cadrelor didactice de specialitate din capitală, catedra și-a asumat sarcina să continue nu numai munca pedagogică a înaintașilor, dar și cea de cercetare originală.

Pînă la eliberarea țării noastre, profesorii progresiști au fost nevoiți ca pentru orice măsură de ridicare a nivelului învățământului artistic să lupte cu forurile diriguitoare, care erau departe de a asigura susținerea morală și materială necesară.

Înființată după insistențele repetate ale artiștilor de frunte ai țării, școala a fost susținută în continuare de profesori cu tenacitate și abnegație, de care ne vorbesc de pildă documentele privitoare la desființarea școlii în 1866, — sub pretextul unor economii bugetare — și protestele profesorilor, care i-au asigurat personal funcționarea pînă la reînființare. Și mai tîrziu, pentru a introduce unele cursuri, profesorii s-au oferit să le țină gratuit (ex. Fr. Storck și Ipolit Strîmbu în 1907).

În presa vremii, în rapoartele și memoriile profesorilor și în cererile elevilor reveneau mereu aceleași plîngeri, acuzînd lipsa de interes a conducătorilor culturii și educației noastre.

Ministrul Învățămîntului, Spiru Haret, declara în raportul său din 1903: «Învățămîntul artistic este

rudimentar; lumea noastră artistică nu are încurajare, muzeul și pinacoteca vegetează grămădite în niște localuri imposibile, lipsite aproape de orice mijloace de înăvuiere».

Școala nu a avut niciodată localul potrivit cerințelor diverse ale studiilor diferitelor specialități: adăpostită la început în două săli din podul vechii Universități, apoi în parte la Ateneu, și în hala fostei Monetării de la Șosea, din 1913 școala a funcționat în Calea Griviței, într-un local «urît, prost construit și conceput și cu săli puține și neîncăpătoare, inferior oricărei școli primare din țară» (Fr. Storck: scrisoare către Comănescu pg. 5), iar secția de domnișoare își avea sediul în fostele case Dietz din intrarea Iulia Hasdeu, cu ziduri «desbrăcate și goale ca trupurile săracilor uitați» (memoriile Clădiei Millian, elevă a școlii între 1906—1910).

Cîtim azi cu strîngere de inimă cererile desperate ale elevilor pentru acordarea unei burse sau a unui cît de mic ajutor (ca de pildă cea a elevului Theodor Marin, care în 1907 primise drept bursă doar jumătate din masa de la cantină).

Doar cîteva fotografii au rămas mărturie de felul în care, în lipsa căminelor, unii elevi dormeau în ateliere, pe bănci (de pildă cele din 1923).

Modul în care nucleul format din profesorii cei mai inimoși a reacționat în fața variațelor impulsuri și a făcut față greutăților, apărînd tradiția progresistă a școlii și căutînd să-i asigure o oarecare stabilitate, constituie firul cel mai interesant de urmărit din istoricul acestei instituții.

Luptînd cu dificultăți de tot felul, profesorii cei mai buni și-au sprijinit elevii în care simțeau că trăiește mai departe suflul viu al artei. De la cererea scrisă de Th. Aman, solicitînd ministerului acordarea unei burse elevului său nevoiaș Mihail Dan, la cererile similare înaintate de G. D. Mirea, Fr. Storck, C. Ressu, etc. nenumărate sînt documentele atestînd nu numai grija profesorilor pentru rezolvarea problemelor de viață ale elevilor, dar și legătura sufletească stabilită în școală între maestru și discipol, perpetuată deseori și după absolvirea studiilor printr-o trainică prietenie (dacă ar fi să amintim pe cea dintre prof. Dr. D. Gerota și C. Brîncuși, D. Paciurea și elevii săi C. Baraschi, I. Jalea, I. Irimescu, C. Ressu și Gh. Ghițescu etc.).

Această tradiție de solidaritate între generații rămîne vie și azi, cînd toate aspirațiile spre continua perfecționare a școlii au însfîșit posibilitatea să se desfășoare în voie.

ROLUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ÎN FORMAREA UNUI ARTIST CU UN PROFIL COMPLEX

(urmare din pag. 603)

propria-i tipografie în care să se editeze o revistă a institutului. Crearea acestei tipografii ar facilita dobîndirea cunoștințelor de artă poligrafică, fără de care pregătirea unui grafician de carte este incompletă.

MAC CONSTANTINESCU:

Am vizitat timp de cîteva zile Institutul de arte plastice din Sofia, unde mi-a fost pus la dispoziție anuarul tipărit al institutului cu foarte multe reproduceri și articole. Înseamnă că acest lucru se poate realiza și la noi, poate chiar în condiții mai bune, dacă ar exista o asemenea preocupare.

IOSIF MOLNAR:

Specializarea în domeniul afișului ar trebui să fie de competența institutului sau facultății de arte decorative, ca și pictura monumentală.

MAC CONSTANTINESCU:

La Institutul din Sofia, grafica publicitară și afișul funcționează în cadrul artelor decorative.

EUGEN POPA:

Consider că institutul nostru, deși din anumite puncte de vedere este încă incomplet, a adus o contribuție substanțială în dezvoltarea generațiilor de artiști plastici. Cea mai elocventă dovadă o constituie numeroasele nume de tineri absolvenți prezenți în expozițiile de artă plastică.

Important este faptul că s-a eliminat din școală ceea ce era inutil în programa analitică. Ca dovadă, expoziția de la Muzeul de Artă al R.P.R., care, în partea în care expun studenții, este mult mai interesantă decît cea în care expun profesorii și foștii absolvenți ai institutului. Deci, dacă parcurgi aceste expoziții, găsești surprize interesante și vezi în același timp că mentalitatea profesorului care conduce clasa este deseori depășită.

Important este de asemenea că există un spirit novator în procesul de învățămînt al acestui institut.

Școala nu dă numai cunoștințe, nu este o « academie » cum era pe vremuri, deși sistemul de învățămînt din acea vreme avea unele laturi pozitive. De exemplu, existau « meșteri ». Mergeai la clasa meșterului și ieșeau de acolo format. Nici astăzi rolul meșterului în orientarea tinerilor artiști nu trebuie nesocotit, mă refer bineînțeles la o orientare conformă concepțiilor artei noastre noi. Foarte importantă mi

se pare problema specializării. În momentul de față, în clasa pe care o conduc, unii studenți fac și desen, și compoziție, și ilustrație. În aceste condiții studenții nu-și pot dezvolta pe deplin aptitudinile. Se irosesc foarte multe materiale care se distribuie studenților gratuit și cred că scopul nu este totuși atins. Se irosește și foarte mult timp. Cred că și felul în care este alcătuită programa analitică este întrucitva defectuos. Sistemul de teme nu este după părerea mea cel mai indicat: prea multe ore de curs, prea puțin timp destinat experimentelor de tot felul.

Grafica cuprinde posibilități infinite mai variate decît cele pe care le folosim. În pictură se repetă aceleași studii săptămînale după modele, studii care în ultimă instanță nu folosesc prea mult tînarului artist. Predarea compoziției ar necesita niște baze mai largi, o concepție mai nouă, mai modernă.

VASILE KAZAR:

Arhitectul Dîmboianu se ocupă cu o disciplină care se numește decorația generală. Sub acest titlu modest au apărut în institut niște preocupări, după părerea mea, cu totul noi. Nu este vorba numai de desen decorativ, ci de o serie întreagă de noțiuni foarte interesante care ar trebui de fapt cuprinse nu numai în obiectul pe care îl predă arhitectul Dîmboianu, și despre care, poate, dînsul va vorbi mai mult, ci și în celelalte discipline.

JULES PERAHIM:

Aș vrea ca discuția noastră să se axeze în special pe problema care ne-am propus-o și anume: ce ar trebui să facem în vederea creării unui tip de artist nou, contemporan?

Să încercăm să stabilim cum arată profilul artistului pe care îl pregătim și cu ajutorul institutului, adică cum vedem noi artistul de tip nou. Un artist de tip nou este un om cu o cultură temeinică, informat în toate domeniile artei, avînd păreri foarte solide în legătură cu diversele probleme care se dezbate în țara noastră, fiind la curent cu experimentele care au loc pe plan internațional în materie de artă. Este deci un artist care nu rămîne închis într-o mică, mărunță specializare.

Sînt cu totul de acord asupra punctului de vedere pe care l-a expus Mac Constantinescu în legătură cu necesitatea înființării în țara noastră a unui institut de arte decorative. Trebuie însă să demonstrăm oportunitatea înființării unui institut de arte decorative, în locul facultății pe care o avem astăzi și care este mai curînd o secție în cadrul Institutului « N. Grigorescu ».

Existența unui institut de arte decorative ar asigura pregătirea temeinică a unor serii de specialiști de înaltă calificare, avînd menirea să grăbească dezvoltarea diverselor ramuri industriale la noi în țară. Tot atît de important este ca nici un artist plastic absolvent al institutului să nu fie străin de vreuna din problemele artelor plastice, inclusiv de cele decorative. Numai așa va putea aprecia și valorifica pentru propria-i creație experimentele de artă decorativă în arta plastică în general, în pictură, în sculptură, în grafică etc.

Poate că profilarea unui tip de artist cu o cultură plastică mai vastă, care să-l elibereze de o strictă și îngustă specializare, ar determina apariția în gîndirea artistică a unor idei mai generoase în legătură cu propria creație.

Probabil, din pricina faptului că sînt legați zi de zi de problemele institutului, cei care au luat cuvîntul în această discuție, au ajuns la analizarea sau criticarea sistemului de învățămînt artistic, îndepărtîndu-se întrucitva de scopul discuției noastre. Noi dorim să creăm un artist de tip nou, să-i oferim posibilități largi de experimentare, să-i stimulăm gîndirea, să-i trezim interesul pentru multilateralitatea problemelor implicate.

ZOE BĂICOIANU:

Institutul este o școală superioară în care nu ar trebui să mai fie nevoie să predăm studenților niște cunoștințe elementare de artă plastică. În centrul preocupărilor noastre ar trebui să se afle probleme artistice majore, de rezolvarea cărora depinde formarea unui adevărat artist. Și totuși, datorită faptului că studenții care vin din școala medie în institut nu au pregătirea necesară pentru studiile superioare, în primii doi-trei ani ne ocupăm de abecul artistic. Și nu din cauza lipsei de talent a studenților, ci a nivelului de pregătire a foștilor lor profesori din școlile medii de artă plastică. Iată un obstacol de care ne lovim în fiecare an.

Cred, de asemenea, că avem foarte multe de făcut în ceea ce privește concepția artistică a studenților. Deseori, sub aspectul contemporan din punct de vedere al formei se ascunde o concepție naturalistă. De aceea, prof. Eugen Popa are uneori impresia că studentul depășește ca preocupări pe profesorul care conduce clasa. În acest sens, ar trebui analizată însăși concepția noastră, a corpului didactic, în ceea ce privește îndrumarea tinerilor pe un drum nou, contemporan, în artă. Desigur că această îndrumare ar fi cu atît mai eficientă cu cît ne-ar sta la dispo-

ziție utilaje, ustensile, instalații și materiale moderne care să permită studentului să-și conceapă lucrarea mai larg, mai îndrăzneț, conform cerințelor actuale.

Un alt aspect important în arta decorativă este legătura cu industria. Posibilitățile de experimentare pe care le oferă industria noastră nu sînt nici pe departe fructificate, prezența studenților în fabrici limitîndu-se la cele șase săptămîni de practică din timpul verii. Pînă ce se va reorganiza institutul de arte decorative pe alte baze, secțiile vor trebui completate cu specialitățile care lipsesc și anume: secția de prelucrare a metalului, cu toate problemele pe care le implică, de la obiecte mici pînă la arta monumentală; prelucrarea pielii, legătura ei cu grafica, pe de o parte, cu mobila și alte diverse obiecte, pe de altă parte; desenul industrial, destinat atît creării obiectelor uzuale, cît și a formelor industriale, mașini, vagoane, autobuze, etc.; o secție de mobilă și, drept corolar, o secție de arhitectură decorativă de interior și de exterior, — spre care ar putea converge toate celelalte specialități, pentru a forma un ansamblu de preocupări.

Ultima problemă importantă pe care vreau s-o menționez este legătura insuficientă a institutului cu industria. Din această cauză, tematica de studiu are în vedere mai curînd crearea de obiecte-unice, și nu preocuparea pentru conceperea artistică a obiectului utilitar destinat reproducerii în seri, mici și mari.

În ultimii ani, a apărut o nouă mentalitate în ceea ce privește corectura și îndrumarea studentului: lăsîndu-i mai multă inițiativă, încurajînd ideile personale ale fiecăruia, s-a constatat că se ajunge treptat la rezultate mai interesante și mai noi.

În ceea ce privește secția de prelucrare a sticlei, care n-are decît trei ani vechime, studiul este bazat 50% pe probleme industriale și 50% pe unice. Interesul dovedit de studenți în această specialitate, mă face să cred că după cîțiva ani vom putea dota industria cu proiectanți valoroși, conștienți de sarcina importantă pe care o vor avea în societatea noastră contemporană.

MAC CONSTANTINESCU:

Deși în privința sticlei, cuvîntul Zoei Băicoianu este hotărîtor, aș îndrăzni totuși să fac o completare. Am vizitat Institutul de arte decorative din Praga. Acolo, proiectul obiectului conceput de student este «în mare» lucrat într-o fabrică. Obiectul se reîntoarce în școală, unde este finisat de student, transformat din obiect brut, în obiect de artă, prin

diferite intervenții tehnice. În această transformare este hotărîtoare, bineînțeles, participarea autorului, cu sensibilitatea sa de artist. Mi se pare un mod de lucru demn de atenție.

ANTON DÎMBOIANU:

Se pare că ideea creării Institutului de arte decorative se conturează tot mai net. Doresc să particip cu cîteva aprecieri în legătură cu acest fascicol de idei.

În primul rînd, vă mărturisesc, mă împac din ce în ce mai greu cu noțiunea de «artă decorativă» preluată și menținută. O întreagă trenă de mentalități și prejudecăți parțial sau total refuzate de modul nostru de viață, însoțesc această noțiune. La aceste lucruri vreau să mă refer.

Din cele discutate mi s-a părut că înființarea Institutului de artă decorativă ar fi privită ca un fel de extindere a actualei facultăți de artă decorativă din Institutul «N. Grigorescu». Mai sînt însă cîteva aspecte legate de orientarea concepțiilor de bază, în primul rînd. Chiar în ipoteza că s-ar pune la dispoziție toate condițiile optime de funcționare, nu putem aștepta rezultate pe deplin satisfăcătoare, dacă nu se revizuiesc și anumite poziții. Mă refer în special la domeniul artelor aplicate. Constat o apreciere acordată cu precădere activității creatoare de unice. Fiecare artist, indiferent de «specialitatea» pe care o profesează, poartă vie în minte, uneori nemărturisită, ideea împlinirii lui prin realizarea «unei compoziții», unei piese unicat.

Evident, această stare de spirit, mutual acceptată și cultivată, se reflectă și în învățămînt. Conținutul programelor analitice și alegerea subiectelor de diplomă demonstrează aceasta. Rădăcinile acestei mentalități sînt bine ascunse și consider că necesită o analiză atentă.

Nu este locul potrivit să desăvîrșim acum această cercetare, dar doresc să relev un aspect. Epoca noastră se deosebește radical de toate celelalte momente istorice, parcurgînd o experiență aparte. Societatea noastră, în totalitatea ei, și-a preluat sarcina de a produce bunuri materiale și spirituale pentru toți membrii ei, fiind, prin aceasta, structural diferențiată de trecut, cînd producția avea caracter individual. Această producție socială a avut ca rezultat un produs, într-un anumit fel diferit esențial de produsele similare ale altor epoci. Obiectul de serie impune alte caracteristici, reclamă alte exigențe. Uneori o inerție a conștiinței ne împiedică parcă să pricepem ușor adevărurile simple. În viața de fiecare

zi, această categorie de obiecte tind să joace roluri deosebit de importante, fără ca atenția noastră să-i dedice o analiză, o cercetare lămuritoare. Mi se pare că în acest fapt rezidă o trăsătură specifică epocii noastre.

Societatea are nevoie de oameni inițiați care să preia domeniul «utilului spiritual» și să-l exprime prin ceea ce are el mai pregnant, mai reprezentativ, dar în aceeași măsură este necesară o altă armată de artiști care să preia domeniul utilului material. Sîntem în fața unui fenomen calitativ deosebit de trecut. Artizanatul și-a pierdut sensul pentru că nu mai poate corespunde producției și mentalității contemporane.

Facultatea noastră de artă decorativă acordă o pregătire temeinică studenților săi, însă numărul acestor absolvenți (4—5 anual la o secție) este mult prea redus față de dezvoltarea și necesitățile industriei producătoare.

Prof. Mac Constantinescu a apreciat, pe drept cuvînt, ca lăudabilă inițiativa unui student de a trata ca lucrare de diplomă un serviciu de masă. Dar acesta este însă numai un caz izolat. Se poate spera că în viitor actualele excepții să devină obligativitate de program.

Preluînd ca obiectiv domeniul utilului material sub multiplele și variatele sale aspecte, un institut și-ar justifica autonomia. Bineînțeles, în sfera de activitate a unui astfel de institut, consider că nu poate lipsi studiul interiorului arhitectural, al mobilierului și, în special, studiul esteticii formei industriale; acest domeniu, care a devenit inevitabil țărilor cu industrie dezvoltată, va trebui să se inițieze și la noi într-un viitor dorit cît mai apropiat. În fața actuală, în multe direcții de producție industrială, verdictul asupra expresiei artistice mai poartă cu evidență amprenta amatorismului.

Sînt proaspăt întors dintr-un voiaj de studiu în Uniunea Sovietică. Printre altele, am urmărit cu interes și aspectele organizatorice din învățămînt în ceea ce privește studiul formei industriale. Am fost impresionat de importanța ce se acordă acestui studiu, de ingeniozitatea modalităților didactice și de întinderea pe care o acoperea această cercetare.

Mi-am întărit convingerea că trebuie să ne revizuim atitudinea față de producția utilului material. Obiectul de serie nu reprezintă un domeniu care să minimizeze activitatea creatoare, nu este o activitate seacă, lipsită de suportul necesar al satisfacerii finale, al împlinirii. Sînt convins că pe această cale se va forma o trăsătură decisivă în profilul artistului contemporan.

În continuarea acestei idei aş dori să prezint şi un alt aspect. Până acum, majoritatea opiniilor au fost canalizate spre ideea formării unui nou şi amplu institut. Mi se pare că, undeva, la altă adresă, trebuie să aşteptăm închegarea unui climat favorabil, actual, într-o altă şcoală, nu aceea care formează studenţii, ci cîmpul fertil al experienţei artiştilor consacraţi. Odată declanşat, conturat şi cultivat la acest nivel, el se va putea reflecta şi în « învăţămînt ». Preluîndu-l, şcoala îl va planta în tineri, artişti în devenire. Fenomenul devine astfel ciclic, permiţînd închegarea unei mentalităţi unitare şi continue între toate compartimentele de creaţie.

Antrenîndu-mă pe această direcţie, doresc să prezint şi o constatare mai veche, ce o am totuşi mereu proaspătă în minte.

Din observaţii multiple, s-a format treptat convingerea că între noţiunea de artă şi « învăţămînt » în sensul general, este o relaţie ce refuză o intimă conjugare. Asocierea acestor două noţiuni îmi este însoţită de o rezonanţă străină. . . Parcă nu se acceptă una pe alta. Doresc să explic această afirmaţie.

Dacă prin învăţămînt înţelegem acel proces de transmitere şi interpretare a unei anumite cantităţi de informaţii obiective, este uşor de întrevăzut că domeniul artei, în esenţa lui, propriu sensibilităţii subiectului şi intuiţiei lui, este în afara acestei definiţii specifice domeniului ştiinţelor.

Cum se explică totuşi dezacordul constatabil al actualei situaţii? O explicaţie posibilă. Domeniul ştiinţelor exacte, care în ultimele două secole a luat o dezvoltare deosebit de puternică, şi-a cucerit o autoritate în planul culturii generale, încît categoriile ei proprii au încercat să se extindă şi în afara domeniului strict. Prin natura obiectului pe care îl studiază şi prin modalităţile de cercetare, ştiinţele exacte şi-au găsit relativ uşor forme de învăţămînt proprii. Artele, care în această perioadă, îşi stabilizau coordonatele concepţiei academice, normative, au preluat procesul de « învăţămînt » al ştiinţelor, adaptîndu-l la specificul ei. Dacă pentru un moment rezultatele au fost satisfăcătoare secolului trecut, treptat compromisul iniţial a devenit evident, poate chiar jenant.

Pentru etapa actuală, cred că străduinţa de a găsi căi proprii de formare a viitorului artist, modalităţi didactice îndrăzneţe, inedite, dar specifice domeniului artei, ar putea forma obiectul unei profunde analize critice necesare.

Şi pe această cale se poate contribui la profilarea artistului aşteptat de simţămintele şi trăirile prezentului.

VASILE KAZAR:

Arhitectul Dîmboianu vorbea de o concepţie artistică care să corespundă formei şi structurii noii societăţi. Se pare că artistul în institut, artistul pe cale de formare, păstrează în conştiinţa lui ideea că undeva în sfere înalte pluteşte arta veritabilă, în timp ce jos de tot se află domeniul utilului cotidian. Celor ce predau în institut le revine sarcina de a demonstra eroarea inclusă în acest mod de gîndire. Nu cred, totuşi, că este posibil deocamdată să-i creştem pe toţi tinerii în acest climat polivalent.

Trebuie creaţi artişti care să se exprime în cele mai diverse domenii artistice. Cred că o condiţie principală este aceea că educaţia artistică trebuie să se fundamenteze pe cîteva elemente importante,

EXPOZIȚIA CENTENARULUI

(urmăre din pag. 605)

rencu şi alţii s-au manifestat intens, dezvăluind noi laturi ale geniului românesc.

Deşi incluşi în spiritul acestei manifestări, din această expoziţie nu au putut face parte anumiţi reprezentanţi de frunte ai artei româneşti, printre care Panaiteanu-Bardasare, D. Stahi, Pallady, Tonitza, Şt. Dimitrescu, Ghiaţă, Bunescu, care nu au trecut prin şcoala din Bucureşti.

Dacă în ceea ce priveşte pictura şi sculptura, mişcarea artistică era în plină şi continuă dezvoltare, într-o altă ramură — gravura — tehnică în care numai Aman dăduse la iveală atunci mai multe lucrări, nu se făcea nici un progres din pricina lipsei învăţămîntului de specialitate şi a uneltelor şi instalaţiilor necesare. Odată însă cu crearea catedrei de gravură, condusă atunci de Gabriel Popescu, au început să fie cunoscute şi practicate diferite tehnici ale acestei discipline, de către artiştii din generaţiile mai tinere printre care S. Luca, urmaşul lui G. Popescu la catedră, Gh. Ivancenco, Mariana Petraşcu, Fred Micoş şi alţii. Acestui început, i-a urmat, după eliberare, înfiinţarea secţiei de grafică în institut, menită să corespundă unor necesităţi reale ale procesului de culturalizare a maselor prin ilustraţia de carte, grafica publicitară, difuzarea gravurilor, afişe etc.

Adîncile prefaceri survenite în ţara noastră după 23 August, au deschis orizonturi largi dezvoltării culturale. În noua orînduire socială au apărut noi necesităţi artistice. Ritmul impetuos al construcţiilor

între care un loc de prim ordin îl ocupă formarea unui spirit larg, cercetător.

Deci, cu toţi avem aceeaşi idee despre necesitatea unei etape superioare în educaţia artistică, necesitate impusă de noile condiţii istorice care cer artişti de concepţie, gînditori şi nu mici meşteşugari.

JULES PERAHIM:

Eu cred că vorbind de profilul artistului trebuie să vorbim în general despre profilul cetăţeanului, despre omul care consumă arta şi despre toate fenomenele care determină apariţia şi conturul celui om care preia sarcinile artistice ale unei epoci.

Cred, de asemenea, că s-au ridicat probleme destul de interesante, în ceea ce priveşte educarea viitorilor artişti şi în general a orientării artei.

cu miile de apartamente pentru oamenii muncii, cu clădirile monumentale ale edificiilor sociale, hotelurile din staţiunile de odihnă nou amenajate, bibliotecile publice, casele de odihnă, muzeele, noile parcuri şi pieţe publice, toate cer o producţie artistică adaptată scopului lor.

Pentru a răspunde acestor noi cerinţe, învăţămîntul artistic nu mai putea rămîne la forma lui cea veche. Vechea şcoală a fost reorganizată pe baze mult mai largi şi transformată într-un institut superior de artă în care secţiile existente — mai ales grafica — au căpătat o amploare mult mai mare, iar altele, nou înfiinţate, ca pictura monumentală, scenografia, textilele, ceramica, sticla şi materialele plastice, au fost grupate într-o nouă facultate de arte decorative.

Noile cerinţe artistice pretind însă creatorului o documentare mult mai laborioasă, mai amănunţită şi mai sistematică. Dacă pînă acum contactul cu viaţa era spontan şi sporadic, pe contul şi la bunul plac al fiecăruia, acum şcoala, prin practica de documentare, organizează cu grijă acest contact. Viitorul artist învaţă să ia cunoştinţă încă din primii ani de studiu în institut cu cele mai variate aspecte ale vieţii contemporane.

Pe de altă parte, evoluţia modernă a gustului şi a viziunii impun metode noi de studiu şi o primenire a limbajului artistic. Metoda realismului socialist împacă aceste nevoi de înnoire a conţinutului prin reflectarea în artă a realităţii contemporane, cu primenirea mijloacelor de expresie, prin contactul direct cu producţia artistică modernă şi contemporană care sînt studiate critic la cursurile practice şi teore-

tice. Școala nouă de artă își asumă aceste grele sarcini, care, cum e și firesc, în acest stadiu de experimentare, nu-și găsesc poate întotdeauna cele mai fericite soluții. Totuși, expoziția demonstrează elocvent că institutul a putut să rezolve, cu ajutorul unui corp didactic bine pregătit, compus din valorile cele mai proeminente ale plasticii noastre actuale — multe din problemele puse, la un înalt nivel. S-a ajuns astfel în toate secțiile la rezultate care dau cele mai bune speranțe de viitor, satisfăcând în același timp într-o mare măsură cerințele artistice actuale. Astfel, la pictură se pornește tot de la observația judicioasă a naturii, se părăsesc însă metodele de studiu academic cu accentuările greoaie și excesive ale formelor și cu nuanțele de culoare închisă și opacă, care, adevărat, într-o vreme se armonizau cu interioarele întunecoase ale unei arhitecturi de același stil, bogat ornamentate. Studiul se îndreaptă acum către metode mai simple, deși nu mai puțin serioase și adâncite, prin care formele și culorile din natură sînt reduse la esențial, pentru a fi cît mai expresive. Se realizează astfel o viziune cu aspect mai decorativ, colorată, luminoasă și simplă, generatoare de emoții puternice, în concordanță cu noile aspecte ale mediului înconjurător: o arhitectură simplă, plăcut proporționată, cu interioare luminoase, cu o ornamentație redusă la strictul necesar și colorată.

Această nouă metodă și viziune apropie pictura de șevalet de cea monumentală și se acordă de minune cu materialele și tehnicile decorației murale: zgrăffito, ceramică, mozaic, materiale plastice etc., lucru care se constată cu satisfacție în expoziție și nu numai în ceea ce privește producția nouă a institutului, dar chiar și aceea a artiștilor mai tineri care au terminat studiile după 23 August, cum sînt: Pauleș, Eugen Popa, Codiță, Covaliu, Pacea, Bițan și alții.

Studentii nu numai că au înțeles aceste imperative ale contemporaneității, dar au avut și resurse artistice, sensibilitatea și meșteșugul, pentru înfăptuirea lor. Fie că e vorba de exprimarea, în game luminoase și calde, a unui sentiment optimist, pe care ți-l poate provoca o petrecere sau un joc țărănesc, fie că utilizează o tehnică cu acorduri de culori sumbre și aspre pentru redarea unui chip de muncitor sau tensiunea unei ședințe, realizările sînt întotdeauna de bună calitate, deseori atingînd nivelul unor valoroase lucrări artistice, lucrări în care incertitudinile școlarului sînt covîrșitor dominate de calitățile artistului.

Sînt remarcabile rezultatele obținute la secția de grafică, în ilustrația de carte, de pildă — unde s-a

folosit o frumoasă tehnică de gravură în lemn. Larga difuzare a cărții prilejuiește pătrunderea în masă a unor asemenea opere de certă valoare artistică, contribuind la satisfacerea nevoii de frumos și la formarea bunului gust a fiecărui cititor. Rezultatele obținute pînă acum, care permit în viitor progrese neîncetate în această ramură, sînt la înălțimea importanței acestui scop. Pregătirea pe care și-o însușesc studenții în grafica publicitară, afiș etc., este de asemenea la nivelul exigențelor actuale.

Aceleași concepții noi și legături strînse cu contemporaneitatea caracterizează și celelalte secții, de artă decorativă, care răspund aceleiași necesități de frumos în viața de toate zilele. În aceste secții, elementele luate din realitatea înconjurătoare, stilizate cu mult simț artistic și rafinament, uneori îmbinate cu elementele folclorice, aduc un specific bine conturat obiectelor decorative sau de utilitate zilnică; se poate spune că în acest sector s-a pornit pe un făgaș ce nu dezmințe o tradiție seculară de splendidă ținută artistică a poporului nostru, materialele noi permițînd îmbogățirea și actualizarea formelor de exprimare.

Prin formarea unor cadre artistice de specialiști în sectoarele de mare producție, ca textilele, sticlăria și masele plastice, ceramica, Institutul de artă plastică contribuie în mod hotărîtor la ridicarea nivelului bunului gust al maselor. De altfel, în ultimii ani, prin intrarea în producție a unor serii de absolvenți, se observă o remarcabilă ridicare a nivelului și o înnoire binevenită în ceea ce privește desenele de imprimeuri, precum și în ceramică și sticlărie.

Cu deosebire trebuie menționată secția de scenografie, atît pentru rezultatele ei excelente, cît și pentru felul în care este prezentat în expoziție întreg materialul. Un spectacol de teatru nu trăiește numai prin valoarea piesei în sine, scenograful împărțind cu autorul piesei răspunderea reușitei lui. Cu aceeași grijă cu care pictorul sau sculptorul modern trebuie să-și perfecționeze tehnic mijloacele de expresie, scenograful trebuie să-și studieze mijloacele de prezentare a conținutului piesei. Acestea nu mai sînt, în viziunea modernă, încărcate cu amănunte naturaliste, care obosesc și plictisesc în același timp, prin repetarea aidoma pe scenă a mediului din viață. Scenograful modern sugerează mai mult decît arată, invitînd spectatorul să participe activ la desfășurarea acțiunii. În toate schițele de decor și de costume și, mai ales, în sugestivele machete montate, se vede clar această concepție modernă a spectacolului.

Dar, înainte de a executa decorul, pictorul scenograf încheie toată gama de emoții care trebuie să întregască și să întărească expresivitatea spectacolului, în schițe de decor. El sugerează deci și prin felul cum realizează plastic proiectul. Un proiect superficial gîndit și slab executat înseamnă de fapt un viitor decor ratat. Or, ceea ce impresionează la studenții acestei secții este tocmai valoarea picturală a lucrărilor. Utilizînd acuarela, material care se pretează cu deosebire la notări de impresii, dar și guașa sau tempera, care permit și o adîncire a execuției, ei au putut cuprinde astfel modalități variate, toate exprimate într-un fel nou, viu, simplu și sugestiv.

Așezată în toate spațiile convenabile în expoziție, sculptura institutului este prezentă cu aceleași preocupări de reînnoire a mijloacelor de expresie, serioase realizări, cu promisiuni de realizări viitoare, ca și pictura și grafica.

Aniversînd un veac de învățămînt artistic, această expoziție, cu toate lacunele sale — în mare parte datorită spațiului restrîns de expunere — își îndeplinește misiunea de a arăta importanța pe care o are, în complexul mișcării artistice din țara noastră, Institutul de arte plastice. Deși, după înființare, el a funcționat ani de-a rîndul în condiții precare, totuși, datorită lui s-a întreținut interesul viu pentru artele plastice. În atelierile lui s-au format generații întregi de artiști, animați de efervescență creatoare. Dezvoltarea pe care a luat-o apoi institutul în anii puterii populare, și minunatele condiții de lucru puse la dispoziția studenților, au dus la înflorirea artei plastice romînești în toate sectoarele. Valoarea artistică a lucrărilor studenților, desăvîrșite sub îndrumarea profesorilor, îndreptățesc previziunea unui neîncetat progres pe viitor, ceea ce justifică din plin grija neîncetată a regimului nostru pentru cultură și artă.

FRANCISC RAINER

(urmare din pag. 609)

cadaveric, integrîndu-l la locul său în organismul viu » a expus odată profesorul Rainer concepția sa, răspunzînd unor atacuri răuvoitoare.

Știința formei vii s-a întîlnit la Rainer în mod firesc cu știința formelor exterioare ale corpului viu, cu anatomia artistică. În acest domeniu al morfologiei exterioare se întîlnea curiozitatea omului de știință cu pasiunea estetului pentru frumusețea formelor corpului.

În același domeniu însă se întâlneau și o serie de discipline care studiau aspecte parțiale ale formelor, embriologia, endocrinologia, morfologia medicală generală și diferențială, care alcătuiau domeniul cercetărilor sale de erudit morfolog. Formele exterioare ale corpului viu ridicau înțelegerea completă a înfățișării individuale a persoanei. În același domeniu se găsea convergența problemelor de genetică, de morfologie a dezvoltării și de antropologie. Epoca în care Rainer a conceput și predat învățământul anatomiei artistice a coincis cu cercetările sale asupra antropologiei poporului român, cu « anchetele antropologice » din satele carpatice, și cu cercetările asupra fizionomiei studenților în medicină, veniți din toate colțurile țării.

Chemat în 1921, în numele consiliului profesorilor Academiei de arte frumoase din București, pentru a i se încredința catedra de anatomie artistică, Fr. Rainer, care conducea învățământul anatomiei medicale din anul 1913, a răspuns emoționat că această onoare reprezintă încoronarea activității sale de anatomist. Era prilejul de a împărtăși cunoștințele sale asupra formelor exterioare și de a reface încă o dată, prin prisma formelor exterioare, a mișcărilor și expresiei corpului, viața organismului absentă în sălile de disecție.

Aceste cursuri aveau să-i ofere și bucuria de a sistematiza și transmite tinerelor generații de artiști meditațiile sale asupra artei plastice de care îl lega atât pasiunea sa pentru frumos, cât și interesul cercetătorului unui domeniu de fapte strâns legate de realitatea biologică.

Opera de anatomist a lui Fr. Rainer intra firesc în domeniul anatomiei artistice, unde a întâlnit și admirat pe marele anatomo-artist Paul Richer, contemporan în parte cu el. Dacă studenții în medicină și colaboratorii profesorului cunoșteau sensul definiției înscrisă la intrarea sălilor de disecție — anatomia este știința formei vii, — puțini cunoșteau semnificația unei mari reproduceri fotografice reprezentând opera lui P. Richer, « Tres en una », care ocupa fundalul uneia din sălile de disecție. Această lucrare reprezentând trei tipuri de Venus cu subtile diferențieri morfologice ale corpului feminin în viziunea antică, a Renașterii și modernă, ilustra ideea de viață, varietate și frumusețe a corpului viu, dovedind în același timp și admirația profesorului pentru marele anatomo-artist.

În opera lui Paul Richer, Rainer regăsea înțelegerea și aprecierea formelor corpului viu și propria sa

pasiune pentru arheologia greacă și pentru istoria artei plastice în care este reprezentat corpul uman. Este sigur că în domeniul analizei anatomice a operelor plastice, în special ale antichității, Rainer a găsit în lucrarea lui P. Richer « Le nu dans l'art » un material vast, sistematizat după criteriile istorice și morfologice.

În învățământul plastic, ca și în cel medical, consecvent principiului baconian al experienței și doctrinei judecății a lui J. Locke, Rainer a dat o importanță deosebită educației simțurilor. « Ideile noastre se sprijină în precizia lor pe calitatea observațiilor culese prin simțuri . . . » « Trebuie să educăm ochiul studentului pentru a pricepe diferențele subtilități și nuanțe, trebuie ascuțită facultatea de diferențiere ». Pentru educarea « ochiului », a inițiativei și capacității creatoare a studentului, profesorul Rainer a introdus metoda desenului pieselor anatomice, « Jurnalul » desenat și scris al studentului care trebuia să clarifice și să verifice experiența practică.

Prețuirea specială a metodei desenului în educația ochiului și în dezvoltarea capacității creatoare, se datora în parte și influenței ideilor lui Goethe, a cărui operă poetică și științifică jucase un mare rol în formarea personalității lui Rainer.

Rainer a acordat scheletului o importanță deosebită, metodologică și practică, recunoscând valoarea sa în construcția plastică a figurii. El recomandă ca după desenul analitic al pieselor scheletului, acesta să fie reintegrat în unitatea corpului sub controlul conturilor exterioare.

Exigența lui Rainer pentru precizia informațiilor senzoriale și pentru memoria lor era bine cunoscută, atât studenților în medicină, cât și celor în artele plastice, care, la examen, trebuiau să deseneze din memorie, în urma exercițiilor după natură, formele anatomice, scheletul sau musculatura superficială, înscrise în conturul formelor vii.

Metoda anatomiei pe viu, cu aplicația practică, « palparea », era în parte comună pentru studentul în medicină și pentru cel în arte plastice. Primul trebuia să caute reperele orientării în formele anatomice pentru aplicațiile medicale, cel de al doilea trebuia să vadă și să simtă reperele construcției corpului. Conform principiului de bază al învățământului său, de a prețui cunoștințe puține și precise, Rainer alesese o serie de repere scheletice și unele reliefuri musculare care trebuiau cunoscute și însemnate pe viu cu precizie.

În învățământul lui Rainer care nu cunoștea limitele artificiale ale disciplinelor, anatomia medicală conținea

multe elemente de anatomie plastică. În virtutea aceluiasi principiu de a impresiona imaginația auditorului prin legături ale faptelor foarte îndepărtate și de a întări cunoștințele predate prin cât mai multe căi, auditorii cursurilor de anatomie plastică erau inițiați în tainele cauzalității formelor, în problemele elementare de mecanică a dezvoltării formelor și în opera minunată a factorilor biochimici ai dezvoltării și armonizării formelor. Astfel, diformii, deformările figurii, displasticii, piticii sau giganții reprezentați în arta antică, în opera lui Leonardo, Dürer, Hieronymus Bosch sau Velasquez, puteau fi văzuți și recunoscuți cu ușurință în fotografiile de pe viu, din domeniul morfologiei patologice, odată cu realizatorii acestor dereglări, glandele endocrine, uimind prin forța formatoare închisă în forme și dimensiuni neînsemnate.

Problemele de anatomie propriu-zisă ocupau un loc minim în cursurile profesorului de anatomie artistică. Printre planșele anatomice care serveau ca punct de plecare pentru discuția morfologiei exterioare, se găseau selecțiuni de fotografii demonstrative și planșe din cele mai importante tratate de specialitate. Materialul cel mai important al demonstrațiilor anatomice îl alcătuiau fotografiile de pe viu, cu demonstrația musculaturii în mișcare. În această direcție, profesorul colecționase tipurile cele mai variate de modelaj muscular, selecțiuni de fotografii cu imaginea hipertrofiilor unor atleți specializați, colecții de fotografii de atleți din diverse ramuri sportive, alergători, boxeri, halterofili, etc. În domeniul fiziologiei musculare, opera cea mai apreciată de Rainer a fost lucrarea de fiziologie artistică a lui Paul Richer ale cărei planșe, reprezentând primele crono-fotografii ale activității musculare pe viu, alcătuiau una din colecțiile documentare ale cursului de anatomie artistică.

Dincolo de domeniul anatomiei și al discuției modelajului muscular în repaus și în mișcare, în lecții speciale, sau în simple incursiuni legate de probleme anatomice, se deschidea domeniul vast al morfologiei exterioare diferențiale și al expresiei.

Materialul de imagini al acestor cursuri anatomo-artistice a fost dintre cele mai bogate. Pentru demonstrația variantelor corporale erau folosite numeroase fotografii de modele din opera anatomo-artiștilor și antropologilor, precum și selecțiuni din materialul fotografic al cercetărilor antropologice proprii, privind antropologia României și din colecția fotografiilor studenților, cu ajutorul cărora discuta problemele

de fizionomie. Pentru demonstrația expresiei ca mecanism anatomo-fiziologic, colecționase fotografii de sportivi în plină activitate, decupaje de instantanee fotografice din reviste și selecțiuni din detaliile operelor plastice.

Orizontul lecțiilor lui Rainer căpăta o vastitate nebănuită, prin aplicațiile anatomo-morfologice la operele plastice. Materialul folosit de Rainer pentru această parte a cursului era impresionant prin bogăția și varietatea sa.

Cele mai multe documente ale colecțiilor anatomo-artistice ale lui Rainer privesc arta antică ilustrată prin reproduceri și fotografii personale, precum și fotografii din muzee, colectate în cele trei excursii arheologice, făcute în Grecia peninsulară și principalele insule Ionice, în anii 1931, 1933 și 1936.

Materialul documentar plastic nu reprezenta un curs de istoria artelor, ci un curs de cultură generală anatomo-artistică. Istoria oferea faptele de observație. Ideile generale asupra stilului epocilor se bazau pe comparația viziunilor diverse a formelor anatomiei în artă, a tehnicilor artistice diferite.

Preferințele profesorului Rainer pentru plastica antichității erau legate, fără îndoială, de admirația sa pentru cultura greacă pe care o cunoștea din izvoarele citite și comentate în limba greacă. Ele veneau poate și pe calea unor curente estetice ale secolului al XIX-lea în care se resimțea încă influența ideilor lui Winckelmann asupra imitației operelor grecești în pictură și sculptură și poate direct din influența lui Goethe. În orice caz, studiul anatomo-artistic al operelor antice coincidea cu o importanță deosebită care se dădea anticului, în studiul desenului și al compoziției, în Academia de arte frumoase, pe vremea profesoratului lui Rainer.

Forma în care Fr. Rainer a instruit și educat a fost forma vorbită, cursurile și conferințele. De aci grija sa deosebită pentru pregătirea cursurilor și excepționala atenție pe care a dat-o cuvintelor și formei de exprimare. Fragmentele jurnalului său întin abundă în mărturisiri asupra muncii chinuitoare prin care urmărea să atingă, odată cu profunzimea cunoștințelor, forma perfectă de exprimare și chiar dicțiunea și gesturile adecvate. Stimulentul din afară, venit de la auditorii săi, și stimulentele din interior, al tendinței sale spre perfecțiune, puneau în joc resorturile cele mai adânci ale ființei sale, producând în mințile auditorilor acea rezonanță de care el însuși și-a dat seama amintind-o într-o cuvântare publică spre sfârșitul carierei sale didactice. El a căutat o exprimare simplă,

concentrând efectul demonstrațiilor asupra ideilor generale expuse. «Iată idealul privind modul cum aș dori să vorbesc publicului: aș dori ca vorba mea să crească, după exemplul fahirilor indieni care, punând un grăunte în pământ și rostind câteva vorbe, făceau să crească planta după o jumătate de oră în fața spectatorilor». «Elementele frazei, nota altă dată, nu trebuie să atragă atenția cuiva într-un mod particular, fraza trebuie să apară ca o materializare sonoră a gândirii, substratul transmisiei telepatice, aș spune, a mișcării fărămei din sufletul universal închisă în mine, pentru a o propaga la lecții ca o undă într-un ocean».

Rainer a lucrat metodic pentru organizarea ideilor în cadrul cursului și pentru găsirea formei de exprimare, urmărind cu grija unui artist rafinat mijloacele cele mai potrivite de a preciza și reliefa ideile. «Într-o lecție trebuie să utilizez tot ceea ce poate constitui un material de antiteze. Este dificil de a fi prea bogat în antiteze și analogii. Analogia ne face să sesizăm natura intimă a lucrului pe care vrem să îl predăm, iar antitezele desenează contururile. Un contur viguros nu este posibil fără antiteze suficiente... Deci înaintea fiecărei lecții trebuie să-mi pun această întrebare: câte analogii și câte antiteze posed și care este profunzimea și luminozitatea lor?».

Rainer, într-una din călătoriile sale, înaintea unui vast spectacol privit de pe o înălțime trăiește sentimentul puternic al revelației scopului, demn de sacrificiul vieții, al misiunii de profesor, pe care o notează astfel: «Nu ai dreptul de a vorbi altora decât atunci când vezi ținutul de cunoștințe și idei ca de pe o mare înălțime și când ești în stare să-i ridici pe ceilalți la aceeași înălțime, încât să aibă senzația că respiră mai liber și că îi bate vântul înălțimilor».

Pregătirea cursurilor sau conferințelor era prilejul unei munci neobosite de adunare a materialului, apoi de sistematizare și elaborare în vederea expunerii până la deplina lui stăpânire.

Astfel, pregătește timp de opt luni o conferință despre Marc Aureliu, propunându-și să o refacă și să o redacteze în fiecare lună, așa încât, după cum notează, «să fiu sigur că o voi stăpâni, oricare ar fi starea mea în ziua aceea». «Cugetările» lui Marc Aureliu au fost una din cărțile de căpătii ale profesorului. Este posibil ca între gândirea profesorului și filozoful stoic să fi existat multe trăsături comune. Profesorul aparține desigur tipului metafizic al filozofului, al omului care nu vrea să piară fără a înțelege rostul existenței lui, pe care în acea conferință voia să-l opună «tipului biologic».

«O concepție a vieții care decurge numai din biologie este subumană» — nota în altă parte Rainer. Dimpotrivă, orice concepție a vieții nu trebuie să fie în contradicție cu biologia, «trebuie să mă încadrez în ordinea universală» a fost una din reflexiunile notate de profesor, amintind de supunerea stoică la legile naturii, sursa seninătății și împăcării. Prin austeritatea vieții de cercetător, prin rigorismul moral al educatorului, profesorul Rainer a fost un adevărat filozof.

Mulți dintre artiștii plastici actuali își amintesc de forța evocatoare a cursurilor sau conferințelor despre artă ale profesorului Rainer, de vastitatea cunoștințelor, de multiplele unghiuri din care înfățișa fenomenul artistic, de înălțimea ideilor lui și vastitatea orizonturilor înfățișate.

Învățămintul anatomiei artistice recunoaște în profesorul Rainer un întemeietor. El a fost, ca și în învățămintul medical, un deschizător de drumuri și un semănător generos de idei. «Ideile înaintașilor — notase el — trăiesc în spiritul succesorilor, fără ca aceștia să-și dea totdeauna seama de ceea ce le datorează».

UCENICIE ÎN MEȘTEȘUGUL PICTURII

(urmare din pag. 609)

Am început primele desene în vederea lucrării de diplomă, care aș vrea să reprezinte «Nunta în Oaș». Subiectul îmi oferă posibilitatea de a face o diversitate de portrete — de la personajele principale, mirele și mireasa, pînă la stegar și dansatori. M-am gândit la plasarea personajelor și a diferitelor elemente ale compoziției pe întreaga suprafață a tabloului și nu în sensul unei grupări centrale. Am pictat și câteva portrete în ulei pe care cred că le voi folosi direct în compoziție. Mă interesează expresivitatea lor: vreau să fie semnificative. O, problemă grea pentru mine, dar frumoasă în același timp, o constituie rezolvarea raportului între albul cămășilor și fondul tabloului, de asemenea integrarea unor elemente ornamentale în cadrul unor suprafețe compoziționale. Mă voi sili să realizez o adecvată materie picturală și o anumită sugerare de volum... Știu bine ce vreau, știu și ce trebuie să fac. Voi reuși oare? Mă întreb, ca ațișia colegi, ca atîtea generații de ucenici ai artei care au învățat aici meseria, în institut.

ZECE ANI DE LA MOARTEA LUI AL. PHOEBUS

(urmare din pag. 610)

prețiozitate. Reflexe multiple și strălucitoare ajung la irizații de sîdef. Găsim această manieră în numeroase peisaje bucureștene cu atmosferă grea și dramatică, cu contraste puternice. Se dezvăluie, astfel, o altă latură a personalității lui Phoebus: temperamentul viu, capabil să minuiască cu multă spontaneitate pensula sau cuțitul de paletă, să construiască imagini prin culoare, prin pasta abundentă.

Aceste ipostaze reflectă multilateralitatea unei personalități creatoare înestrată cu calități atît de diferite, dar care se încheagă perfect în ansamblul și complexitatea artei sale. Pictura fundată pe rațiune implică un proces de abstractizare și imaginare. Corolarul ei în arta lui Phoebus este o paradoxală dezlănțuire temperamentală.

EDITH MAYER

(urmare din pag. 623)

vegetale, funingine, grăsimi animală etc., în diverse amestecuri.

O încercare mai puțin izbutită o constituie metalul pictat. Compoziția echilibrată, decorativă, din «Trei generații», este deservită de uleiul așternut pe placa de metal, obținîndu-se un efect ieftin, de tablă spoită. E limpede că prelucrarea metalului oferă posibilități multiple, dar trebuie să ținem seama de ceea ce îi este propriu. O experiență neizbutită constituie însă numai un eșec izolat, în cazul dat. Pentru că Edith Mayer vădește în genere cunoașterea și înțelegerea materialului utilizat. Numeroaselor exemple pozitive citate pînă acum, le-am adăuga vasele decorative (cilindrice, tronconice, alungite ca o butelie etc.), de forme și cu ornamente specifice metalului, ca și cele mai multe platouri (decorative sau funcționale). Trebuie să adăugăm și unele piese ornamentale destinate a fi fixate pe pereți (interiori sau exteriori), ca figura decorativă decupată în tablă de oțel, ca discul decorativ reprezentînd un călușar sau rețeaua

din fir de cupru fixată pe un panou de pal (mai puțin izbutită pictura fundalului de pal).

(În expoziție există și pictura pe sticlă: «Călușari», «Familie din Perșani». Nesemnificativă și de o calitate ce poate fi discutată. Excesul de staniol aplicat pe dosul sticlei pictată cu tuș și tente de tuș colorat nu conferă prețiozitatea necesară acestui gen).

Expoziția, plăcută în ansamblu, atractivă, ne-a adus convingerea că Edith Mayer stăpînește arta metalului și, vădînd fantezie creatoare, o îmbogățește cu noi modalități de expresie, în spirit contemporan.

HORIA HORȘIA

SANDA NIȚESCU

(urmare din pag. 624)

volumul în unele cazuri. Această diversitate de procedee nu face decît să asigure varietatea necesară libertății de desfășurare, experimentul continuu fără de care arta s-ar închista în statornicii premature

O viziune inedită găsim în colțurile de străzi din Bucureștii sau Galații vechi, din porturile dunărene, sau în imagini din Țara Oltului și, mai ales, în impresiile notate la Paris sau în Grecia.

Viziunea sintetică în care pata de culoare capătă valoare prin forța conturului mărturisește încă o dată măiestria lui Phoebus.

Pictorul a fost un pasionat cercetător al creației populare. În special scoarțele și icoanele pictate pe sticlă din regiunea Făgăraș l-au atras puternic.

Există corelații între portretele sale de țărânci din Sîmbăta de Sus sau Drăguș și sfînta fecioară din icoane, între casele și bisericile din peisajele sale și construcțiile specifice din Făgăraș. Dar, nu numai atît. Chiar în modalitățile sale picturale găsim ecoul procedeele de lucru ale meșterilor populari. Folosirea negrului pe care se aștern alte culori și realizarea unor efecte de strălucire conduc de asemenea la izvorul popular.

Prezență multilaterală și originală, arta lui Phoebus, încă insuficient cunoscută și popularizată, deține în plastica romînească a secolului nostru un loc de prestigiu.

la formule unice de expresie. «Interiorul» în armonii de albastru și galben este rezolvat în tușe picturale menținute într-un echilibru bidimensional transformat prin funcția luminoasă a culorilor într-o reprezentare de perspectivă și atmosferă. «Perdeaua galbenă» folosește decorativul ca mijloc de redare a aceluiași sentiment de spațialitate și apelează la figura umană în mod eliptic, ca mijloc de sugestie și de continuitate a ideii, dincolo de cadrul tabloului. Peisajele conțin o pasiune picturală pentru ritmuri și corespondențe de forme. Există în ele o gravitate care dacă nu atinge maturitatea compoziției, relevă percepția telurică, densitatea sentimentului, spațialitatea materiei, care se modelează aperiectiv și instinctual cu o mare putere de sugestie. Naturile statice sînt moduri de definire ale unor etape de evoluție, în care decorativul, arabescul, volumetria tind să descifreze adevărul despre reprezentare în încercări singulare ce se succed într-o creștere unitară.

Artista se află într-un proces continuu de maturizare, aspirînd mereu la mai mult.

ILEANA BRATU

EXPLICATIONS DES IMAGES

ION ANDREESCO: Maison au bord du village — huile en bois	582
ȘTEFAN LUCHIAN: Un peintre en bâtiment — huile..	583
THEODOR AMAN: L'atelier de l'artiste — huile sur bois	584
CAMIL RESSU: Ouvriers en repos — huile	585
ALEXANDRU PHOEBUS: Paysan — huile	586
FRANCISC ȘIRATO: Jeune fille travaillant au filet — huile	586
JEAN AL. ȘTERIADI: Bateaux au Port de Brăila — huile sur toile	587
NICOLAE DĂRĂSCO: Marine — huile	587
MAC CONSTANTINESCO: Tartare — pierre	588
CAMIL RESSU: Madame Cuțesco — dessin	589
SAMUEL MÜTZNER: L'église de Giverny — huile	590
LUCIA BĂLĂCESCO: Paysage — huile	590
DIMITRIE PACIUREA: Chimère — bronze	591
ALEXANDRU CIUCURENCO: Mère — huile	592
PAUL MIRACOVICI: Nature morte — huile	593
VASILE POPESCU: Composition avec miroir — huile	593
PETRE DUMITRESCU: Paysage — huile	593
VLADIMIR ZAMFIRESCO: Ballerine — huile sur toile	594
COSTIN IOANID: Fleurs	594
M. H. MAXY: Ouvriers portant le bois — huile	595
ION PACEA: Nature morte avec poisson — huile	596
OCTAVIAN ANGHELUTA: La graphicienne polonaise K. Bieniek — huile	597

CORNELIA IACOB: Enfant avec de poisson — huile	598
CRISTIAN BREAZU: Portrait — plâtre	598
ION STATE: Illustration à l'œuvre d'Alexandre Sahia — xilogravure	599
GRIGORE VASILE: Paysage du Bărăgan — huile	599
IULIAN TEODORESCO: Noce — argile+vernis	600
ION BIȚAN: Paysage industriel — huile	601
C. POPOVICI: Électricité	602
LUCIA TEODORESCO: Figurine — argile+engobe	602
LUCIA TEODORESCO: Vase décorative	602
CORNELIA GIȚĂ: Plaque décorative+maïolique	603
DAN ȘTRIMBU: Illustration à la « Massue » par Mihail Sadoveanu	603
VALERIU BOBORELU: Paysans d'Oaș — huile	609
ALEXANDRU PHOEBUS: Ouvrier d'agriculture — huile	610
GH. D. ANGHEL: Portrait de femme — bronze	611
GH. D. ANGHEL: Emil Racoviță	612
GH. D. ANGHEL: Victoire — plâtre	612
GH. D. ANGHEL: Femme avec enfant — terre cuite	613
GH. D. ANGHEL: Th. Pallady — bronze	613
MARTA PODOSKA-KOCH: Coupe avec pied — brique émaillée	614
MARIA WOLSKA-BEREZOWSKA: Chandelier — brique	614
KRYSTYNA WOJTYNA — DROUET: Gobelin	615
ANTON STARCZEWSKI: Projet de céramique murale	615

DIEN IUEN: Un nouveau chant — xilogravure en couleurs	616
SIU-LIN: Chanson de sifflet — xilogravure en couleurs	616
TZIN TON — GIO: Atelier de parapluies — xilogravure en couleurs	616
ARNO MOHR: Bertolt Brecht — gravure à l'aiguille	617
FRITZ CREMER: Projet pour le monument de Ravensbrück — bronze	617
WILLI SITTE: Les survivants — huile	618
MORI MIYASHITA: L'évasion — xilogravure	619
MAKOTO UENO: Le pigeon — litographie	619
TAIZO IWAI: Le théâtre de marionnettes — litographie	619
KAKUO SHINKAI: Mère défendant ses enfants — litographie	620
HIDEO KAWAHARA: Aspect avicol — litographie	620
ȘADR: Portrait de Gorki	621
A. I. GOLOVIN: Nature morte — tempera	621
P. P. KONCALOVSKI: Portrait de Prokofiev	622
PIPUU: Mère avec enfant	622
A. A. DEINEKA: La défense de Sébastopol — huile (fragment)	622
EDITH MAYER: Les jeunes mariés — métal frappé et couvert de patine en couleurs	623
ȘTEFAN SEVASTRE: Paysannes avec des fruits — huile..	623
SANDA NIȚESCU: Fleurs — huile	624

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

ИОН АНДРЕЕСКУ. Дом на окраине села. Масло, дерево	582
ȘTEFAN LUCHIAN. Малляр. Масло	583
THEODOR AMAN. Мастерская художника. Масло, дерево	584
КАМИЛ РЕССУ. Рабочие в перерыве работы. Масло	585
АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС. Крестьянин. Масло	586
ФРАНЦИСК ШИРАТО. Девушка за рукоделием. Масло	586
ЖАН АЛ. ȘTERIADI. Корабли в Бразильском порту. Масло, холст	587
НИКОЛАЕ ДĂРĂСКУ. Марина. Масло	587
МАК КОНСТАНТИНЕСКУ. Татарка. Камень	588
КАМИЛ РЕССУ. Госпожа Куцеску. Рисунок	589
САМУЭЛЬ МЮТЦНЕР. Церковь в Живерни. Масло	590
ЛУЧИЯ ВЭЛЧЕСКУ.пейзаж. Масло	590
ДИМИТРИЕ ПАЧУРЯ. Химера. Бронза	591
АЛ. ЧУКУРЕНКУ. Мать. Масло	592
ПАУЛЬ МИРАКОВИЧ. Натюрморт. Масло	593
ВАСИЛЕ ПОПЕСКУ. Композиция с зеркалом. Масло	593
ПЕТРЕ ДУМИТРЕСКУ.пейзаж. Масло	593
ВЛАДИМИР ЗАМФИРЕСКУ. Балерина. Масло, холст	594
КОСТИН ИОАНИД. Цветы	594
М. Х. МАКСИ. Рабочие на лесопилке. Масло	595
ИОН ПАЧА. Натюрморт с рыбой. Масло	596

ОКТАВИАН АНГЕЛУЦĂ. Польская художница-график К. Бенек. Масло	597
КОРНЕЛИЯ ЯКОВ. Ребенок с рыбами. Масло	598
КРИСТИАН БРЯЗУ. Портрет. Гипс	598
ИОН СТАТЕ. Иллюстрация к произведениям Александру Сахия. Ксилография	599
ГРИГОРЕ ВАСИЛЕ. Барэганский пейзаж. Масло	599
ЮЛИАН ТЕОДОРЕСКУ. Свадьба. Глина, глазурь	600
ИОН БИЦАН. Индустриальный пейзаж. Масло	601
Г. ПОПОВИЧ. Электричество	602
ЛУЧИЯ ТЕОДОРЕСКУ. Статуэтка. Глина, ангоб	602
ЛУЧИЯ ТЕОДОРЕСКУ. Декоративный сосуд	602
КОРНЕЛИЯ ГИЦĂ. Декоративная доска. Глина, майолика	603
ДАН ȘTRIMBU. Иллюстрация к повести «Бердыш» Михаила Садояну	603
ВАЛЕРИУ ВОБОРЕЛУ. Крестьяне из Оаша. Масло	609
АЛЕКСАНДРУ ФЕБУС. Сельскохозяйственный рабочий. Масло	610
Г. Д. АНГЕЛ. Портрет женщины. Бронза	611
Г. Д. АНГЕЛ. Эмиль Раковид	612
Г. Д. АНГЕЛ. Победа. Гипс	612
Г. Д. АНГЕЛ. Женщина с ребенком. Терракота	613
Г. Д. АНГЕЛ. Т. Паллади. Бронза	613
МАРТА ПОДОСКА-КОХ. Чаша. Глазурованный памятник	614
МАРИЯ ВОЛЬСКА-БЕЗЗАВСКА. Подсвечник. Шанот. Драпировка	614
КРИСТИНА ВОИТИНА ДРУЕ. Гоблен	615

АНТОН СТАРЧЕВСКИЙ. Проект стеной керамики	615
ДЬЕН ИУЕН. Новая песня. Цветная ксилография	616
СИУ-ЛИН. Песня на свирели. Цветная ксилография	616
ТЦИН ТОН-ЖИО. Мастерская зонтиков. Цветная ксилография	616
АРНО МОР. Бертольд Брехт. Гравюра иголкой	617
ФРИЦ КРЕМЕР. Проект памятника в Равенсбрюке. Бронза	617
ВИЛЛИ СИТТЕ. Выхажившие. Масло	618
МОРИ МИЯШИТА. Бегство. Ксилография	619
МАКОТО УЭНО. Голубь. Литография	619
ТАИЦО ИВАИ. Кукольный театр. Литография	619
КАКУО ШИНКАИ. Мать, защищающая детей. Литография	620
ХИДЕО КАВАХАРА. Птицеферма. Литография	620
ȘADR. Портрет Горького	621
А. И. ГОЛОВИН. Натюрморт. Темпера	621
П. П. КОНЧАЛОВСКИЙ. Портрет Прокофьева	622
ПИИПУУ. Мать с ребенком	622
А. А. ДЕЙНЕКА. Оборона Севастополя. Масло (фрагмент)	622
ЭДИТ МАЙЕР. Жених и невеста. Кованный тонированный металл	623
ȘTEFAN SEVASTRE. Крестьянки с фруктами. Масло	623
САНДА НИЦЕСКУ. Цветы. Масло	624