



DIAT

arta plastica 1



## SOMMAIRE

### Discussions

L'ARTISTE ET LE PUBLIC	
● ION PACEA .....	5
● N. ARGINESCO-AMZA .....	6
● MARCEL CHIRNOAGA .....	6
● CONSTANTIN PILIUTĂ .....	9
● OCTAVIAN BARBOSA .....	9
● Architecte ANTON DÎMBOIANU: Sur l'architecture — sculpture — peinture .....	10
● Illustrations à l'œuvre de Ion Creangă .....	12

### Atelier

● PAUL GHERASIM: Florin Niculiu .....	15
● ION FRUNZETTI: Catargi .....	18

### Artistes au-delà des frontières

● MARIA BENEDICT: Amedeo Modigliani .....	20
● Le plafond de l'Opera de Paris peint par Marc Chagall ..	24
● BARBU BREZIANU: Brâncuși inédit — de la corres- pondance de l'artiste .....	26
● Un critique américain suivant les traces de Brâncuși ..	31

### Crimoises

● PETRU COMARNESCO: Les arts graphiques aux Etats Unis d'Amérique .....	32
● VIRGIL PEDA: La graphique et la petite plastique de la République Populaire Hongroise .....	36
● EUGEN IACOB: La graphique danoise .....	37
● MARIN MIHALACHE: R. Iosif .....	39
● N. ARG. A.: Mircea Vremir .....	40
● P. COM.: Aurel Cojan .....	41
● CORINA NICOLESCO: La miniature et l'ornement du livre manuscrit dans les pays roumains aux XIII <sup>e</sup> — XVIII <sup>e</sup> siècles .....	43

### Meridiens

● La sculpture des esquimaux de Canada .....	45
--	----

### Notes

● B. B.: Dates sur Theodor Aman .....	47
● MIHAIL PETROVEANU: Adrian Maniu, chroniqueur plastique .....	49
● MARIN GHERASIM: Une séance du Cénacle de L'Union des Artistes Plastiques .....	50

Chronique .....	62
-----------------	----

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

1

# arta plastică



**Discuții: Artistul și publicul** / Ion Pacea / N. Argintescu-Amza / Marcel Chirnoagă / Constantin Piliuță / Octavian Barbosa

**Despre arhitectură - sculptură - pictură** / arh. Anton Dîmboianu

**Ilustrații la opera lui Ion Creangă**

**Atelier: Florin Niculiu** / Paul Gherasim

**Cațargi** / Ion Frunzetti

**Artiști de peste hotare: Amedeo Modigliani** / Maria Benedict

**Plafonul Operei din Paris pictat de Marc Chagall**

**Brâncuși inedit** / Barbu Brezianu

**Un critic american pe urmele lui Brâncuși**

**Adrian Maniu, cronicar plastic** / Mihail Petroveanu

Simeze

Meridiane

Note

Cronica

*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:* ION VLAD: Ion Creangă (detaliu) — ghips

*Coperta IV:* OLGA PORUMBARU: Fațada școlii nr. 75 din cartierul Balta Albă — mozaic

*Fotografii:* FLORIN DRAGU

*Prezentare artistică și tehnică:* SANDA GUSTI







## ARTISTUL ȘI PUBLICUL

Amploarea și profunzimea, dar mai ales gravitatea cu care artiștii, criticii și publicul își pun, fiecare din punctul lor de vedere, problemele majore ale creației și receptării artistice, a rosturilor și sensurilor artei în viața spirituală a omului contemporan, constructor al socialismului, constituie dovada cea mai directă și elocventă a faptului că arta noastră nouă trăiește azi un moment de maturitate.

În adevăr, în două decenii de impetuoașă dezvoltare, în condițiile materiale și spirituale, pe care partidul și guvernul le-au asigurat, trecînd de la o etapă la alta, s-au pus și rezolvat probleme, s-au conturat și definitivat personalități, stiluri și maniere de creație, astfel încît arta noastră nouă se afirmă astăzi plenar, în timp și spațiu, pe plan universal. Conturîndu-și un profil din ce în ce mai bine determinat, ea este acum în măsură să-și delimiteze locul și specificul apartenenței sale la spiritul general al epocii, precum și raporturile sale cu trecutul și viitorul. După cum nu este o copie a trecutului, oricît de solidară cu tradiția ar fi, ea nu este nici un simplu ecou al curențelor și tendințelor artistice contemporane, oricît de răsunătoare le-ar fi glasurile acolo unde s-au auzit pentru prima dată.

Categorii social-culturale distincte dar și unitare, artistul și publicul formează la un loc elementele constitutive, active, ale vieții artistice a societății. Ca formă a conștiinței sociale și ca modalitate specifică a limbajului, a comunicării interumane, arta presupune în însăși esența sa existența celor doi termeni corelativi: creația și receptarea. Așa cum limbajul nu se poate constitui în afara unui raport între două realități bipolare, emițătorul și receptorul, tot așa viața artistică a societății nu se poate constitui în afara unei permanente legături între artist și public. De calitatea și intensitatea relației lor depinde într-o măsură considerabilă calitatea și intensitatea vieții artistice a mediului social respectiv. Existînd și definindu-se prin raportare reciprocă, termenii relației nu se anulează unul pe altul, ci se intercondiționează și interferează, într-o unitate dialectică indestructibilă, chiar dacă nu totdeauna desăvîrșită. De aceea, problemele pe care le ridică, în condițiile revoluției noastre culturale și ale vieții artistice mondiale, raporturile dintre artist și public sau, exprimat în concepte de largă generalitate psihologică și estetică, între creație și receptare, sînt nu numai deosebit de complexe, dar și extrem de delicate și subtile, astfel încît principiile și normele generale se concretizează în nesfîrșite forme și variante, determinate de o multitudine de condiții obiective și subiective. Modul în care are loc dialogul dintre artist și public, nu este lipsit de importanță și semnificație pentru înțelegerea, nu numai a fenomenului artistic ca atare, ci și a momentului istoric în general. Pentru că, altfel se produce comunicarea dintre artist și public într-o orînduire socială scindată în clase antagonice, unde arta constituie o problemă în general particulară și altfel se produce același dialog în orînduirea socialistă, unde problemele formării idealului estetic socialist și a dezvoltării multilaterale a gustului estetic al maselor populare constituie o problemă fundamentală de stat.

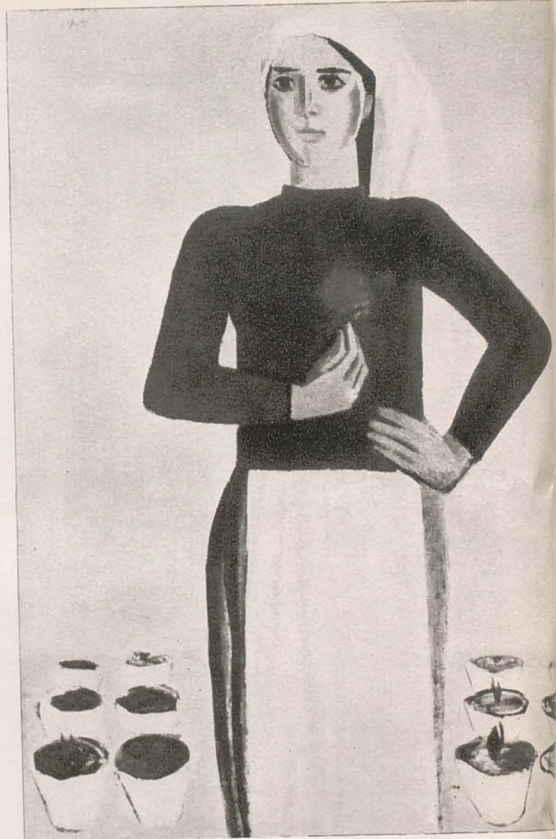
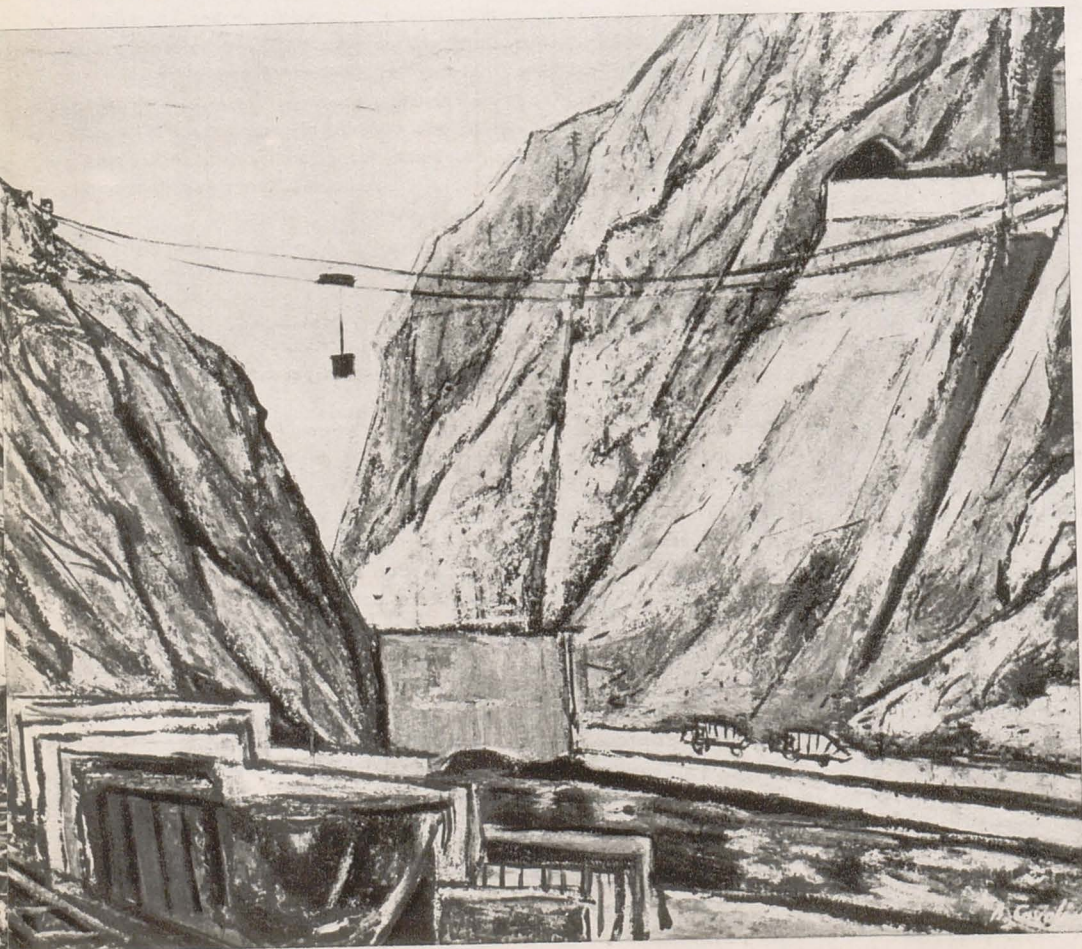
Crescînd în extensiune, de o amploare fără precedent, viața artistică a patriei noastre a cuprins, în ultimii douăzeci de ani, în sfera sa de acțiune pături din ce în ce mai largi ale maselor, cărora le-a deschis căile de acces spre cunoașterea și aprecierea estetică a valorilor culturii naționale și universale. Într-un vast și profund proces de educație estetică, înțeleasă în sensul major al cuvîntului, ca o componentă esențială a educației comuniste, s-a format în acest răstimp un public artistic capabil să recepteze și să promoveze noile valori ale artei contemporane. Prin multiple forme, colective și individuale, publicul a fost pus într-un permanent contact cu frământările artistice ale zilelor noastre, caracterizate printr-o eferescență creatoare deosebită.

Pe plan mondial, într-un context general de largă amplitudine, în care viziunea artistică și viziunea științifică a lumii se întrepătrund și se condiționează reciproc, determinînd nașterea unor curenți și tendințe fundamentale deosebite de ale epocilor anterioare, arta zilelor noastre deconcertează uneori, în realizările sale concrete, concepția și viziunea artistică obișnuită a publicului mai mult sau mai puțin avizat.

În răstimpul unei jumătăți de secol s-au succedat, cu o repeziciune care n-a îngăduit ochiului comun să se obișnuiască cu optica și coordonatele estetice ale unei viziuni unitare și nu lipsite de contradicții, o multitudine de curenți și tendințe artistice. Rînd pe rînd și uneori chiar simultan, într-o eferescență creatoare impresionantă, diferite curenți (cubismul, fauvismul, futurismul, constructivismul, abstractismul, nonfigurativismul, pop-art-ismul ș.a.) și-au disputat cu o vehemență, mai mult sau mai puțin exclusivă, tendința de polarizare în jurul lor a vieții artistice contemporane.



BRĂDUȚ COVALIU: Barajul de pe Argeș — ulei



CONSTANTIN BLENDEA: Tinără muncitoare — ulei



Conceptul de realism și-a definit mai nuanțat semnificațiile și criteriile, extinzându-și granițele și accepțiunile, pe măsura extinderii cunoașterii științifice și artistice despre realitatea interioară și exterioară. Unitare, cele două aspecte ale realității (subiective și obiective) nu mai puteau fi opuse, nici unilateral abordate, cu vechile mijloace, ci reflectate în unitatea lor dialectică indestructibilă, organică. În aceste confruntări artistice, realismul și-a verificat și demonstrat încă o dată viabilitatea și temeinicia principiilor creatoare fundamentale. Dovadă că, în complexul general al vieții artistice contemporane, multiple tendințe manifestă întoarceri vădite spre realitate.

În aceste condiții sociale și artistice, raporturile dintre creație și receptare îmbracă forme din ce în ce mai diverse, care se exercită la diferite nivele, ținând de varietatea gusturilor și deopotrivă de gradul de pregătire culturală individuală. Aceste diferențe specifice, variind de la caz la caz, nu afectează însă cu nimic acordul general al viziunii artistice contemporane cu varietatea gusturilor estetice ale consumatorilor de artă. Platforma ideologică comună creatorilor și publicului nu uniformizează gusturile, ci, dimpotrivă, creează premisele înțelegerii și diversificării lor reciproce. Așa cum viziunile individuale ale artiștilor epocii noastre socialiste nu sînt omogene în individualitatea lor, fiind însă în acord cu spiritul modern al epocii, nici publicul nu constituie în ansamblul său o masă uniformă, ci o diversitate de opinii, de asemenea în acord cu spiritul modern al epocii. Datoria noastră a tuturor, în special a criticilor, este de a le analiza în profunzime în lumina principiilor esteticii marxist-leniniste, animați de dorința fierbinte de a întări legătura dintre artist și public. Căci numai în felul acesta putem crea bazele comune ale dezvoltării artei, într-o diversitate de viziuni și stiluri personale, determinînd la rîndul lor varietatea gusturilor estetice ale publicului, din rîndul căruia artistul el însuși face parte. Pentru că idealul nostru suprem este de a asigura condițiile în care setea de frumos să crească pe măsură ce este satisfăcută.

Considerînd utilă o dezbateră publică asupra problemelor pe care le ridică, în asemenea condiții, creația și receptarea operei de artă, precum și celelalte probleme, pe care acestea le subsumează, raportul dialectic dintre tradiție și inovație, lupta dintre vechi și nou, concordanța sau discordanța imaginii artistice și a celei științifice despre univers, înnoirea și îmbogățirea mijloacelor de expresie, dialogul intim al artistului cu interlocutorul său pasionat, revista «Arta Plastică» inițiază această discuție la care sînt invitați să-și spună cuvîntul atît artiștii, criticii, cît și publicul, din ce în ce mai larg și pasionat al muzeelor și expozițiilor.

Confruntarea diferitelor puncte de vedere va fi desigur de bun augur pentru evoluția ulterioară a vieții noastre artistice, contemporane.

ION PACEA

### ■ Mai mult spațiu în presă, problemelor plasticii ■ Polemica principială — drumul cel mai bun pentru deslușirea adevărului artistic

Cu șevaletul în fața naturii, în toate formele și manifestările ei, pictorul se bucură, suferă, este deznădăjduit sau entuziasmat — și stările acestea de spirit apar în desen și culoare pe pînzele lui.

Intrat în expoziție, și criticului i se cere să se bucure sau să se mînie de ceea ce vede. Reacție normală — el trebuie să-și noteze observația și sentimentul. Lucrul pe viu este singurul cu sevă. Apoi criticul n-are decît să-și structureze observația simțită și trăită la fața locului în expoziție. Cronică făcută după închiderea acesteia, la cererea unei reviste sau unui ziar, este ca portretul în linii sau vorbe al unuia pe care l-ai văzut în trecut într-o aglomerație pe stradă. Trebuie să comunici cu lucrarea din fața ta, să te lupți cu tine însuși ca să o înțelegi, să o îndrăgești sau să o respingi. Scrisă din interes direct, spontan, față de o anumită prezență artistică, cronică de expoziție este o manifestare *personală* a criticului de artă. Abia cînd apar trei-patru astfel de cronici, expoziția este caracterizată judicios.

Cred că în ceea ce privește consemnarea curentă a manifestărilor noastre artistice, principalul rol îl au ziarele cotidiene, revistele săptămînale, care pot

și trebuie — ele în primul rînd — să semnaleze cititorilor cele mai semnificative evenimente artistice, să contribuie la întreținerea permanentă a unui climat de interes pentru creația noastră.

Vorbeam într-un recent număr din *Contemporanul* despre cîteva probleme ale criticii de artă. Nu mă ocupam în special de modul în care ea e făcută în paginile revistei «Arta Plastică». Era vorba de o critică pe care o aduceam în general cronicarilor noștri, indiferent de publicația în care ei se manifestă. Remarcam lipsa de combativitate, de fermitate și actualitate.

În acest sens, cred că paginile revistei noastre sînt insuficiente, față de dezvoltarea multilaterală a creației noastre; poate că apariția unei publicații bilunare, care să fie destinată ogîndirii prompte a vieții noastre artistice, ar degaja revista «Arta Plastică» de consemnarea unor aspecte mai trecătoare și ar da posibilitatea «Artei Plastice» să acorde o atenție și un spațiu cît mai cuprinzător problemelor majore ale creației contemporane, reflectării vieții artistice, ceea ce ar duce la o creștere sporită, atît a nivelului problematicii, cît și a interesului cititorilor.

În acest sens, presa — în primul rînd *Contemporanul* — ar trebui să acorde mai mult spațiu problemelor plasticii, stimulîndu-i totodată pe critici atît în ceea ce privește materialele scrise, cît și ilustrarea lor.

De obicei, la anumite manifestări artistice mai importante remarcăm o anumită rețineră din partea criticii și a redacțiilor, așteptînd ca «vecinul» să înceapă, lucru destul de frecvent și în atitudinea criticului de artă.



Ne lipsesc articolele în care un critic să ia atitudine față de ceea ce a scris altul — bine sau rău, după caz. Oare fiecare critic este de acord cu tot ce au spus toți ceilalți despre aceeași manifestare? Nu putem crede! Totuși, cam astfel ar rezulta după nivelul la care se discută adesea în presa noastră artistică. Polemica principială este drumul cel mai bun pentru deslușirea adevărului artistic. Ea nu trebuie deci evitată nici de critici, nici de redacții.

Ar fi un lucru foarte trist dacă noi artiștii am face numai lucrări la același nivel. Tendința artistului este de a se depăși, de a atinge noi frumuseți. Însă el nu reușește întotdeauna. Uneori, cu cât încercarea e mai temerară, cu atât insuccesul poate fi mai mare. Critica trebuie să reflecte aceste oscilații, ce corespund drumului firesc al artistului și al artei. Și artiștii talentați, chiar și maeștrii, pot avea uneori lucrări mai slabe, ceea ce nu ar trebui să fie ocolit de cronicile plastice.

Participarea mai vie a criticii la viața artistică s-ar putea realiza prin asocierea unui critic de artă, la un grup de cinci sau șase artiști care s-ar decide să expună împreună, periodic. În această situație, criticul, bine informat, ar putea explica și susține punctul de vedere al acelora de care s-a legat prin afinitățile sale. Astfel ar lua naștere o dezbatere permanentă și o confruntare vie a principiilor și realizărilor artistice. Criticul ar putea aprofunda problemele de creație, mijloacele stilistice și tehnice, proprii fiecăruia din artiștii a căror activitate o urmărește. El ar putea explica cititorilor ce este de văzut într-o anumită lucrare de artă, de ce aceasta este bună sau mai puțin bună.

Se formează în țara noastră un public nou și el trebuie ridicat chiar de la început la cunoașterea și exigențele cele mai înalte.

N. ARGINTESCU-AMZA

### ■ Să discutăm cu competență ■ Treptele de evoluție ale gustului public ■ Publicul nu cunoaște rigiditatea

Anchetele în complexe probleme, uneori nu îndestulător pregătite, sînt adesea atât de caduce, încît par uneori ridicole. În problemele care angajează domenii încă superficial explorate de psihologia gustului, și de psihologia creației, anchetele și grăbite și temerare nu pot da rezultate valabile.

Dar imperativele momentului de față, într-o perioadă de înfrigurate cercetări artistice, de confruntări estetice, ne indică drept datorie civică să discutăm cu competență problemele creației plasticii noastre și în problema educării eficiente a publicului nostru.

Se cere însă să ajungem la esența lucrurilor, la adevărata măsură. Deci nu mai putem confunda disciplina și tactul cu servilismul, fie birocratic, fie academico-didacticist, cum nu mai putem confunda libertatea cu «ingeniozitățile» anarhice și epidermice, oricît ar fi ele de camuflate hipermodernist. În toate aceste planuri de realitate ale receptivității, sau ale febrei creatoare, păstrarea unei ponderi autentice, unui autentic simț al responsabilității se impune. Astfel, cum s-a spus, trebuie să combatem grotesca atitudine a «pompiștilor care iau foc» și cu atât mai mult pompiștilor devenit lup predicator, cu sau fără senilizare. Ca să nu mai vorbim de perpetuarea teribilismelor la artiști a căror vîrstă cere un început de reală maturizare. Fronda, bravada, modernismele senzaționale pot degrada, pot veșteji prin perpetuare chiar talente care s-au manifestat sclipitor

— uneori excesiv de sclipitor. Shakespeare o spune clar în sonete: un vîrf prea ascuțit are cele mai mari riscuri să se tocească. Așadar, dacă artistul bravează excesiv condițiile *actuale* ale receptivității consumatorilor de artă, nu are dreptul să se plîngă de «opacitatea» publicului. Arpegiile, gamele, oricît de «brillante», se fac acasă, nu la concert.

Publicul, oricît de frust, dacă nu este viciat de fals rafinement, de superficialitatea modelor sau de belferizare, are o imensă sete de receptare virtuală, latentă. Dar problema integrării publicului prin educație estetică susținută nu este pe deplin rezolvată, printr-o înțelegere creatoare, activă, a principiului legăturii cu masele. Punțile de legătură dintre artist și masele largi ale publicului sînt întreținute astăzi, printre alți factori, de responsabilități culturale-artistice din instituții, de a căror îndrumare satisfăcătoare, Uniunea Artiștilor Plastici nu s-a preocupat.

Dar înainte de a intra mai adînc într-o asemenea problemă, trebuie semnalat că nici un public nu este omogen, ci este realizat din diverse straturi, cu respectivele zone ce trebuiesc determinate. Un studiu de specialitate ar putea încerca mai departe surprinderea și definirea caracterologică a categoriilor de vizitatori din expoziții.

(urmare în pag. 53)

MARCEL CHIRNOAGĂ

### ■ Artă impune un dialog între artist și public ■ Reacția publicului față de căutările unor noi moduri de expresie plastică

Epoca actuală e caracterizată pe plan mondial — din punct de vedere «artă» — de mari ciocniri între principii estetice, de izbucniri și dispariții meteorice de curente și, prin urmare, de oarecare dezorientare în rîndurile publicului.

Decalajul creat, în ultimul secol în special, între gustul artiștilor și al oamenilor cu educație estetică avansată, pe de o parte, și gustul omului mai puțin pregătit (fie el și intelectual), pe de alta, este o realitate.

Stabilirea cauzelor acestui decalaj pare să prezinte un interes destul de însemnat și atunci cînd luăm în considerație problemele noastre. Educația (în sensul strict al termenului — pornind pe toate treptele școlarizării) are — se pot vedea programele analitice — lacune serioase și în unele cazuri greșeli (vezi majoritatea ilustrațiilor cărților școlare). Sensibilitatea firească a omului pentru artă este structurată pe coordonate (zise clasice) cu totul diferite de cele pe care se bazează educația artistului. Rezultatul: adesea publicul este nedumerit de unele manifestări ale artiștilor.

Burghezia promovează și un gen de «artă» așa-zis accesibilă. Nu este cazul adică să discutăm caracterul acestei «arte», deși uneori, din păcate, subsistă încă și la noi reziduri ale ei (producția unor cooperative de artizanat, răspindite în toată țara, constituie un exemplu suficient).

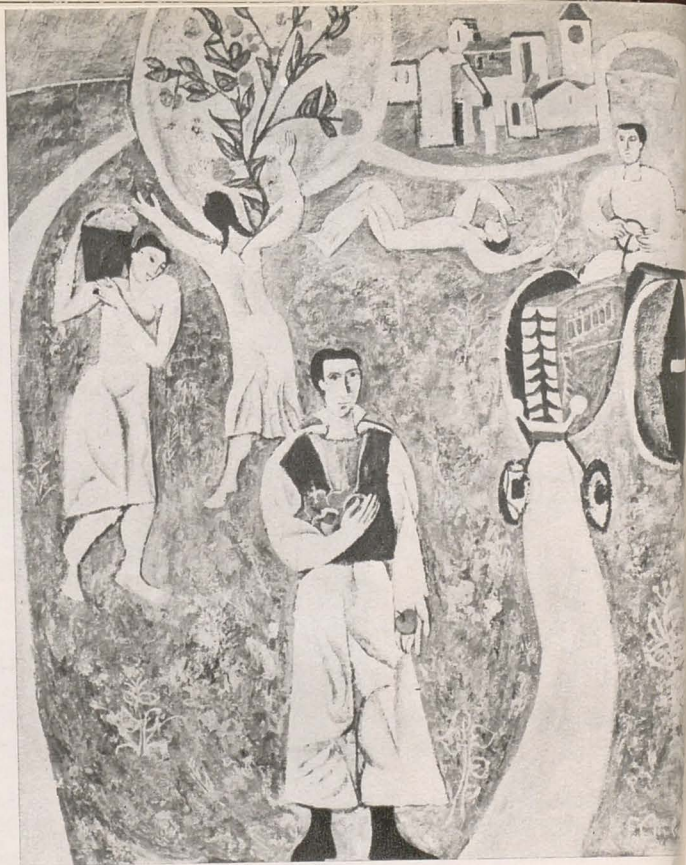
Exacerbarea subiectivismului poate avea drept rezultat faptul că publicul asistă la expoziții de «căutări», fără să perceapă ce se caută și pentru cine. Căutările (orice artist din orice epocă le-a avut) sînt necesare, dar pentru public nu pot prezenta interes decît după ce au dus la o operă finită din toate punctele de vedere: pînă atunci rămîn exerciții lăudabile ale unor calități artistice axate pe niște probleme speciale, personale, ce tind, prin închegarea lor într-un tot unitar, să devină o operă de artă.





ION BIȚAN: Carieră — ulei





1. OVIDIU MAITEC: Brigadier — ghips

2. FLORIN CIUBOTARU: Recolta — ulei



Caracteristică pare să fie reacția publicului față de căutările unor noi moduri de expresie plastică: rămîne indiferent sau, atunci cînd, cu sensibilitatea, ajunge să perceapă sensul căutării, apreciază valoarea materiei obținute, dar rămîne cu impresia că artistul hipertrofiază importanța tehnicii.

(urmare în pag. 54)

## CONSTANTIN PILIUȚĂ

### ■ Să dăm omului lucrări care să-l emoționeze ■ Artistul trebuie să rămînă student pînă la sfîrșitul vieții

Una din problemele cele mai îmbucurătoare ale zilelor noastre este faptul că un public tot mai mare se interesează de plastica contemporană și că acest public devine din ce în ce mai exigent. Expozițiile sînt pline de oameni, care nu vin numai să privească, ci discută pe marginea elaborărilor noastre, cîntărind cu grijă evoluția fiecărui artist și în general evoluția plasticii rîmînești. Poporul simte cînd o artă este sănătoasă, cînd e împrumutată sau cînd căutarea de a fi cu orice preț modern reprezintă o săritură peste cal. Publicul o simte și o comunică, cu o cinste ireproșabilă.

Ne punem întrebarea: ce trebuie să faci ca să fii modern? Unii cred că e de ajuns să răsfoiești cărți cu reproduceri ale înaintașilor, să iei de ici de colo și să pui pe pînza sau sculptura ta. A fi modern înseamnă, în primul rînd, a munci în fiecare zi, cu ochii foarte deschiși în secol, cu un sentiment puternic pentru ceea ce faci și cu o cinste ireproșabilă în ceea ce creezi.

Pictura abstractă, mai cu seamă cea franceză, a elaborat un imens șantier de experimente interesante. Cred că arta figurativă, în dezvoltarea sa continuă, le poate valorifica creator.

Secolul nostru e plin de căutări — asta o spun pentru că am văzut în vara aceasta Biala de la Veneția. Îți dai seama că această imensă neliniște va duce în viitor la concluzii interesante.

Un lucru îmi este clar: cu toate că impresionismul a însemnat ceea ce a însemnat și de pe urma lui au rămas atîtea lucrări importante, noi nu mai putem gîndi și lucra ca impresionistii, timpurile noastre pun alte probleme, altă simțire trebuie să ne însoțească în elaborare.

Organizarea spațiului — una din cele mai importante probleme ale plasticii contemporane — trebuie dublată de puterea sentimentului pentru a atinge înalte sinteze plastice.

Minunata noastră tradiție de pictură pe perete, cioplitură, ceramică, covor, pictură dovedește din plin acest lucru.

Desenul de astăzi trebuie să însemne un echilibru de linii la nivel de știință în organizarea spațiului. Fiecare lucru trebuie cîntărit în cîntarul unui artist informat și dăruit; o cultură muzeistică este de mare importanță.

Nu ne putem plînge că nu avem talente, dimpotrivă! Dar ne putem plînge că uneori cîntă după ureche și nu după note. E timpul ca acest lăutarism să dispară și să apară în locul lui artistul nou, serios, avid de cunoaștere și cînstit în munca lui.

Nici o artă nu poate ignora omul și nu este firesc să o facă, dar nu așa cum am înțeles-o uneori, prin transformarea plasticii în nuvelă, în roman. Plastica trebuie să trăiască prin mijloacele ei, să fie sensibilă la cerințele secolului, la complexi-

tatea gîndirii contemporane. Secolul este așa de interesant și menirea noastră e să-i adăugăm frumuseți.

Un fapt care trebuie remarcat cu regret este că mulți artiști nu fac lucrări decît pentru expoziții, ei nu-și dau seama că studiul de fiecare zi îi hrănește pentru lucrările cu care vor apare în fața publicului.

Artistul trebuie să rămînă student pînă la sfîrșitul vieții. Un artist care a ajuns pe o anumită platformă trebuie să știe să evite stagnarea. Frămîntarea pasionată, continuă, e o condiție a dezvoltării. Avem destule exemple de artiști care la patruzeci de ani erau mulțumiți de ei — și s-au pierdut. Timpul nu te iartă niciodată. Misiunea noastră e să dăm omului cu exigențe sporite lucrări care să-l bucure, să-l emoționeze.

P. S. Un om fără atitudine în acest secol, este un om fără stil.

OCTAVIAN BARBOSA

### ■ Sugestie poetică ■ Argumentare poetică ■ Claritatea și distincția ideilor artistice

Sînt unele concepte cărora patina vremii, în loc să le precizeze invariabil valențele semantice, le-a împrumutat un fel de permeabilitate difuză care nu exclude întrebuițarea lor abuzivă în situațiile cele mai diverse, astfel încît adecvația sau inadecvația lor cu subiectul este de multe ori discutabilă. Astfel, conceptul de sugestie poetică, menit să desemneze o modalitate specifică de ceea ce s-ar putea numi, cu un termen ce n-ar trebui să fie rebarbativ, argumentare poetică, este invocat uneori cu suspectă osîrdie în legătură cu receptarea creatoare a operei de artă, fie că este și chiar fie că nu este cazul. Indiferent dacă ne aflăm în fața unor lucrări propriu-zis ermetice sau avem de-a face cu un caz *sui generis* de ermetism al receptării (căci din păcate există și asemenea cazuri), conceptul de sugestie poetică răsare, ca din pămînt pentru a acoperi cu sonoritatea sa expresivă confuzia și inconsistența artistică sau deghizează pur și simplu cu dezinvoltură incapacitatea receptivă a snobului de a discerne sensul și semnificația operei în cauză.

În acest sens, există unele opinii, provenind din păcate nu numai din cîmpul disciplinelor prin excelență discursive, potrivit cărora claritatea și distincția ideilor, de care vorbea Descartes, la începutul timpurilor moderne, ar fi virtuți exclusive și obligatorii ale cercetării științifice sau teoretice. Artei — se afirmă din această perspectivă — îi este proprie sugestia poetică, după cum științei, demonstrația riguroasă și exhaustivă. O operă de artă care ar spune totul ar răpi cititorului sau contemplatorului efortul dar și bucuria interpretării personale și, eșuînd într-o relatare academică sau didacticistă, și-ar anula de la sine orice rațiune de a fi. Este clar că a mai vorbi, de pe aceste poziții, despre o argumentare poetică sau artistică echivalează cu o adevărată blasfemie estetică.

În special în cadrul curentelor pe care ne-am obișnuit să le numim, cu un termen destul de vag, moderniste, s-a făcut mult caz de « primejdia » clarității, ca de un viciu fundamental care ar amenința iremediabil destinele artei. Uitîndu-se că, de fapt nu claritatea expunerii artistice, inerentă marilor opere, este vulnerabilă din punct de vedere estetic, ci conținutul material și formal de natură epigonă, a cărui banalitate este de asemenea foarte clară în simplitatea

(urmare în pag. 54)



Continuu dezbătută, în zilele noastre, cu rezonanțele adânci ale unui fenomen de cultură, problema relației actuale dintre arhitectură, sculptură și pictură, reține atenția atât a celor ce le profesează cât și a teoreticienilor din aceste specialități.

Se constată, în unanimitate, un proces de dezintegrare a legăturii organice ce s-a încheșat, într-o lungă experiență istorică, între arhitectură, sculptură și pictură. Momentul contemporan ne prezintă arhitectura ajunsă pe o treaptă a dezvoltării sale, ce refuză parcă intervenția directă a altor arte în conlucrarea lor spre valoarea artistică unică. Orice încercare în direcția resudării apare ca o siluire, o intervenție artificială cu rezultate nemulțumitoare. Fiecare manifestare realizându-și singură valoarea rămîne izolată în lumea proprie genului ei. Obiectul sculptural își consumă stingher existența sub impresia de tolerat, în mediul devenit străin al arhitecturii, iar pictura monumentală se ridică emfatic pe o formă arhitecturală ce pretinde că poate trăi singură. Divorțul pare iminent. Este legitimă deci preocuparea de a restabili o relație viabilă între aceste arte, de a le aduce la unison.

Se vorbește tot mai frecvent de necesitatea « integrării (reintegrării) artelor în arhitectură », de realizarea « sintezei lor » sau de « întîlnirea artelor cu arhitectura »... Se lansează ipoteze, se poartă discuții, se fac experiențe. În marea lor majoritate, aceste intenții au la bază ideea, mărturisită sau nu, că modul în care s-a realizat integrarea artelor în arhitectura marilor epoci, stabilind coordonatele stilistice ale acestora, este valabil și aplicabil și astăzi. Nu putem fi de acord cu această atitudine, nu putem consimți la această prejudecată. Depășirea impasului nu poate fi realizată în cadrul aceleiași mentalități ce asigură în alte epoci unitatea organică arhitectură-artă. Datele problemei sînt modificate. Factorii între care se caută legătura sînt calitativ diferiți, deci și replica va trebui să apară pe alt plan de acceptare.

Îmi îngădui să particip la dezbaterile acestor probleme prin cîteva precizări ce vor putea ajuta, de fapt, la o reformulare a datelor, mai clar rezolvabile.

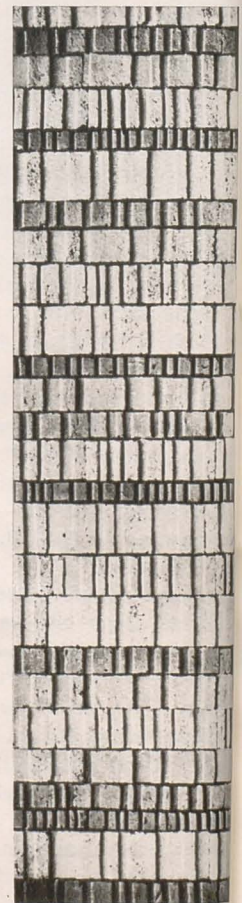
Cercetarea relației arhitectură-sculptură-pictură poate să capete un orizont mai larg de înțelegere

dacă se referă la aspectul filogenetic al unui raport de mai amplă cuprindere, raportul util-frumos. Surprinderea metamorfozelor prin care trece raportul amintit, în existența lui istorică, reprezintă calea de a pune în evidență tendințele actuale ale procesului integrator ce-l urmărim.

Pentru realizarea obiectului util, comandat de necesitățile materiale și spirituale ale societății și implicit ale individului, au conlucrat simultan, într-un act creator unic, ambele laturi ale conștiinței umane: rațiunea și sensibilitatea. Prin participarea complexă a acestor facultăți s-a încheșat obiectul ce întrunea calitățile de a fi util și plăcut în același timp. Din formularea necesității, rațiunea schițează datele funcționale ale obiectului ce își găsesc expresia într-o formă specifică, iar sensibilitatea conferă acestei forme, prin intervenție directă, accepțiunea finală. Această descompunere oarecum forțată, a unui proces simultan, unic, o îngăduim numai din dorința de a pune în relief cele două laturi ale obiectului de utilitate, asupra cărora ne vom îndrepta atenția.

Se poate, deci, vorbi de o « formă » în sensul de corespondent direct al utilului material și de o altă « formă » cerută imperios de necesitățile spirituale. Forma obiectului util, în unitatea ei, le conține pe amîndouă. Realizarea practică a acestui obiect înseamnă organizarea (prelucrarea) unui material (sau ansamblu de materiale) cu o funcționalitate bine definită, cu care se conjugă intervenția sensibilității: ornamentul.

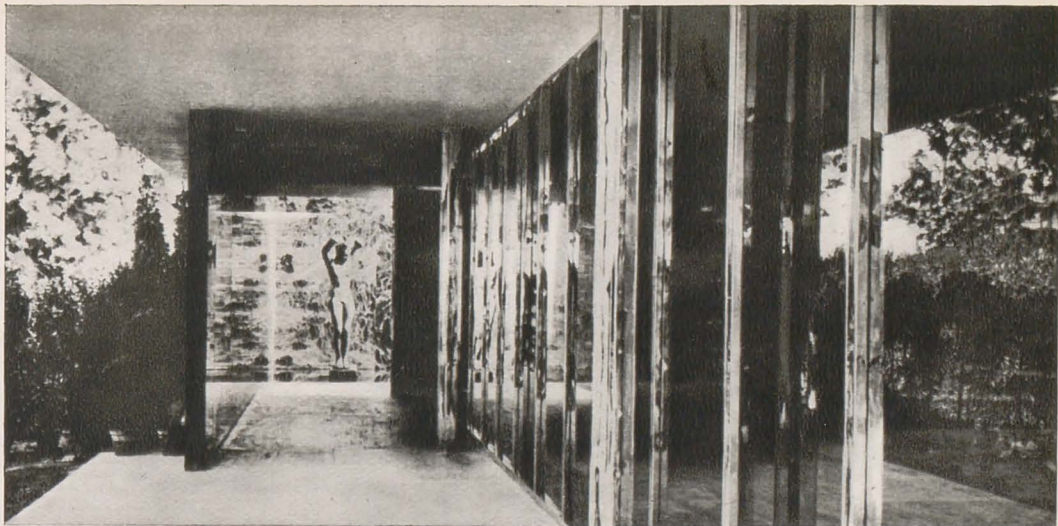
Se stabilește astfel o relație de simbioză, un raport de mutuală acceptare între două categorii de forme cu geneze diferite. Forma utilului își va urma dezvoltarea sa în dependență directă de evoluția tehnicii, pe calea perfecționării continue. Ornamentul izvorît din necesități legitime de conștiință își va urma o existență ce va avea la bază elementele coordonatoare ale sensibilității și se manifestă numai în limitele ei de aprobare. Aceste coordonate de referință formează în planul conștiinței zona gustului estetic. Modalitățile de concretizare ale ornamentului presupun de asemenea o egal de temeinică cunoaștere a materialului și a tehnicilor de prelucrare, în același timp fiind însă obligatorie respectarea sensului funcțional al formei utilului, de valoare primordială.





Genetic diferențiate, aceste două categorii de forme vor conserva, în conviețuirea lor, germenele unei relații de contradicție ce se va pune în evidență abia pe treptele superioare ale evoluției. Procesul dezvoltării va dezechilibra această unitate, cu consecințe ce se vor prelungi pînă în zilele noastre.

Înainte, însă, de a cerceta momentul seismic și urmările lui, să reținem care a fost faptul hotărîtor al aliajului dintre forma utilului și ornament. Se observă cu ușurință că atîta timp cît producția domeniului de utilitate se realiza la nivelul specific al artizanatului, ambele forme se nășteau concomitent, printr-un proces unic de reciprocă condiționare. Materialele și tehnica de prelucrare le serveau pe ambele în egală măsură, iar producătorul întrunea într-o singură persoană calitățile tehnologului și ale artistului. Această fază izbutește o astfel de integrare a intervenției decorative în viața formei utilului încît, în ansamblu, le făceau nediferențiable, cu limite imposibil de precizat. Valorile de reprezentare stilistică ale acestor epoci sînt numai din produsul domeniului de utilitate. Înainte de a fi considerate obiecte de artă, cuțitul primitiv de silex gravat, vasul antic grec, arcul de triumf roman sau portalul gotic, își justificau existența printr-o rațiune utilitară, după cum statuia zeului din templu sau fresca bisericii erau manifestări tipice de artă aplicată. În aceste epoci fericite coexistenței utilului și frumosului se încheagă însă și « legea » grea de ființare a ornamentului. Datorită raportului de subordonare față de forma utilului, intervenția decorativă era o expresie exteriorizată reținut, controlat, cîntărit. Artistul își alambica pornirile interioare sub « tirania »



exigențelor utilului. Ornamentul are legile și limitele lui. Bogăția vieții interioare, a fluxului sentimentelor, opinia direct exprimată a artistului trebuiau să-și găsească o cale de exprimare mai degajată, mai liberă. Domeniul artei aplicate devenise insuficient.

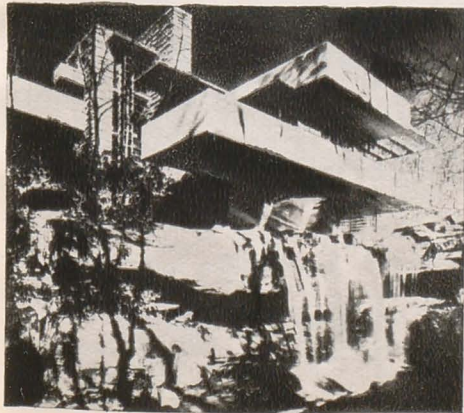
Nu ne apare, deci, deloc surprinzător că tocmai în epoca de emancipare multilaterală a omului din Renaștere, artistul intuiește necesitatea și depășește « granițele » ornamentului. Din domeniul artelor aplicate se desprinde pictura și sculptura, devenind genuri de artă de sine stătătoare. Fresca, vitroul sau icoana își modifică suportul și devin « tablouri », modelarea părăsește altarul sau relieful decorativ

al unui perete, închegîndu-se în « sculpturi ». Din acest moment autonomizarea acestor genuri se accentuează, transformînd treptat artistul-decorator în pictor sau sculptor.

Concomitent cu acest proces de diferențiere, viața simbiotică a ornamentului se desfășoară mai departe, adaptîndu-se noilor trepte de dezvoltare a formelor utilului material. Pluralitatea materialelor, perfecționările tehnice obligă pe artistul-decorator să-și restrîngă cîmpul de activitate pentru a-l putea cunoaște și controla. Apar specialiști în lemn, metal, piatră, sticlă, textile etc. Îngustarea cîmpului de

(urmare în pag. 55)

4



5



6



- 1, 2. Zidul architectural. Față de aceeași funcțiune, două atitudini distincte: simbioza decor-formă utilă și funcția decorativă preluată de însăși organizarea formei utile
3. Mediul architectural poate reprezenta zona optimă de întîlnire a arhitecturii, sculpturii și picturii, calitatea acestui mediu fiind condiționată de colaborarea participanților MIES VAN DER ROHE: Pavilion de expoziție, 1929.
4. Forma arhitecturală, prin material, prin structurarea ei spațială capătă o expresivitate specifică  
F. L. WRIGHT: Casa de la cascade, 1936
5. Arhitectura poate realiza simultan valoarea utilitară și cea estetică prin limbajul ei propriu de forme
6. Castel de apă, obiect de utilitate. Printr-o gândire și o simțire intim conjugate, forma utilului se potențează cu o expresivitate tipică  
EERO SAARINEN: Centru tehnic, 1956





ILUSTRĂȚII  
LA  
OPERA  
LUI  
ION CREANGĂ





1

1. EUGEN TARU: Ilustrație la « Amintiri din copilărie »

2. RONI NOËL: Ilustrație la « Popa Duhu »

3. GETA BRĂTESCU: Ilustrație la « Capra cu trei iezi »



2



3





1. ANASTASE DEMIAN: Ilustrație la «Prostia omenească»

2. ANASTASE DEMIAN: Ilustrație la «Ivan Turbincă»

3. VAL MUNTEANU: Ilustrație la «Povestiri»

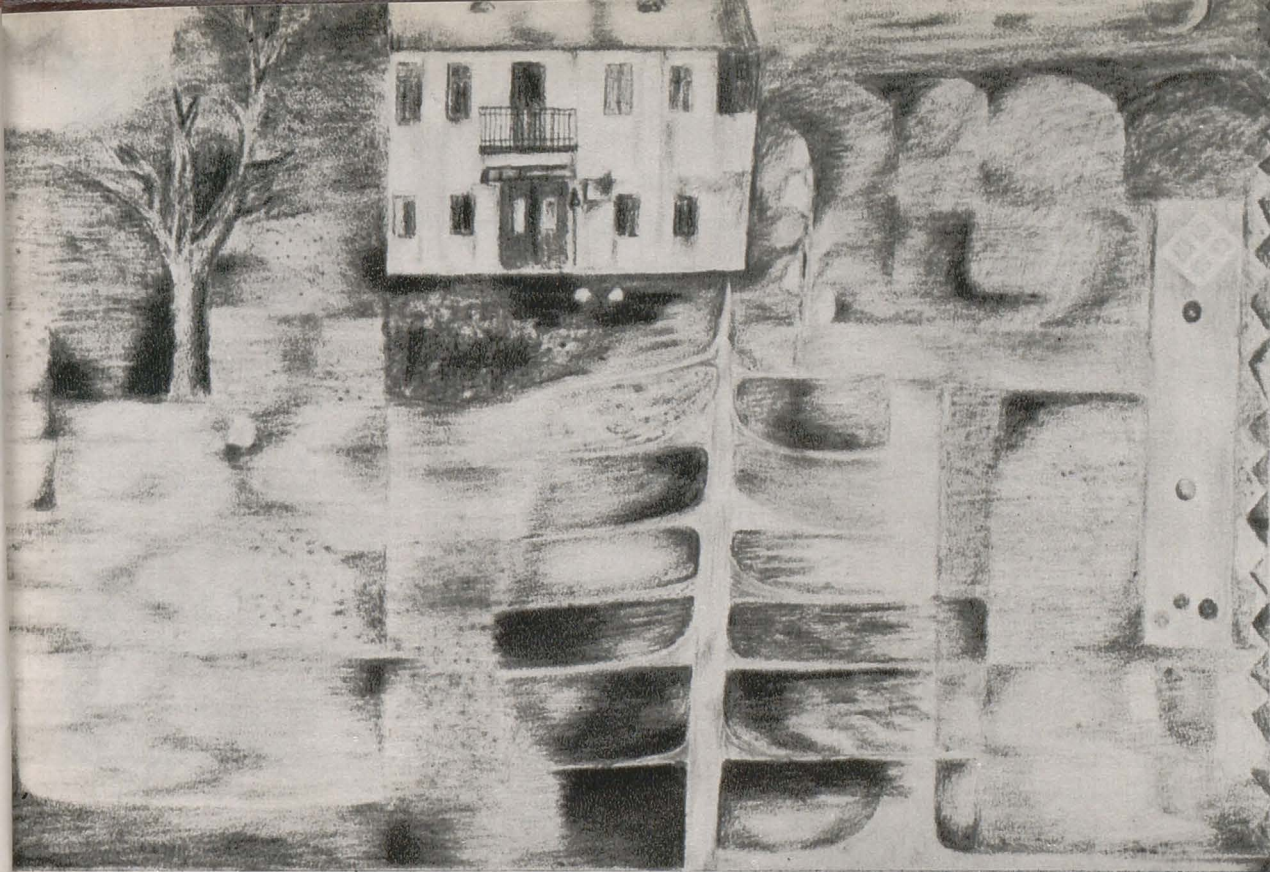


2

3







FLORIN NICULIU: Din copilărie — creioane colorate

În entuziasmul său, Florin Niculiu înțelege pictura ca pe un univers profund și nedefinit, încontinuu de explorat. Astfel, un permanent elan, dimensionat la propria-i sensibilitate și temperament, îl însoțește în aventura sa. Și întrucit coordonatele unei viziuni personale, le stabilește în artă acea conștiință eliberată de convențiuni, pentru Florin Niculiu, necesitatea de investigație se identifică cu însăși necesitatea de a picta. Temperamentului său îi este imprimpată dinamica unui mare impuls, dar și măsura bunului simț. Există în pictura lui și joc spiritual al imaginației și timbrul unor sentimente grave. Nimic însă, nu vine din exterior, ca preconcept, formal.

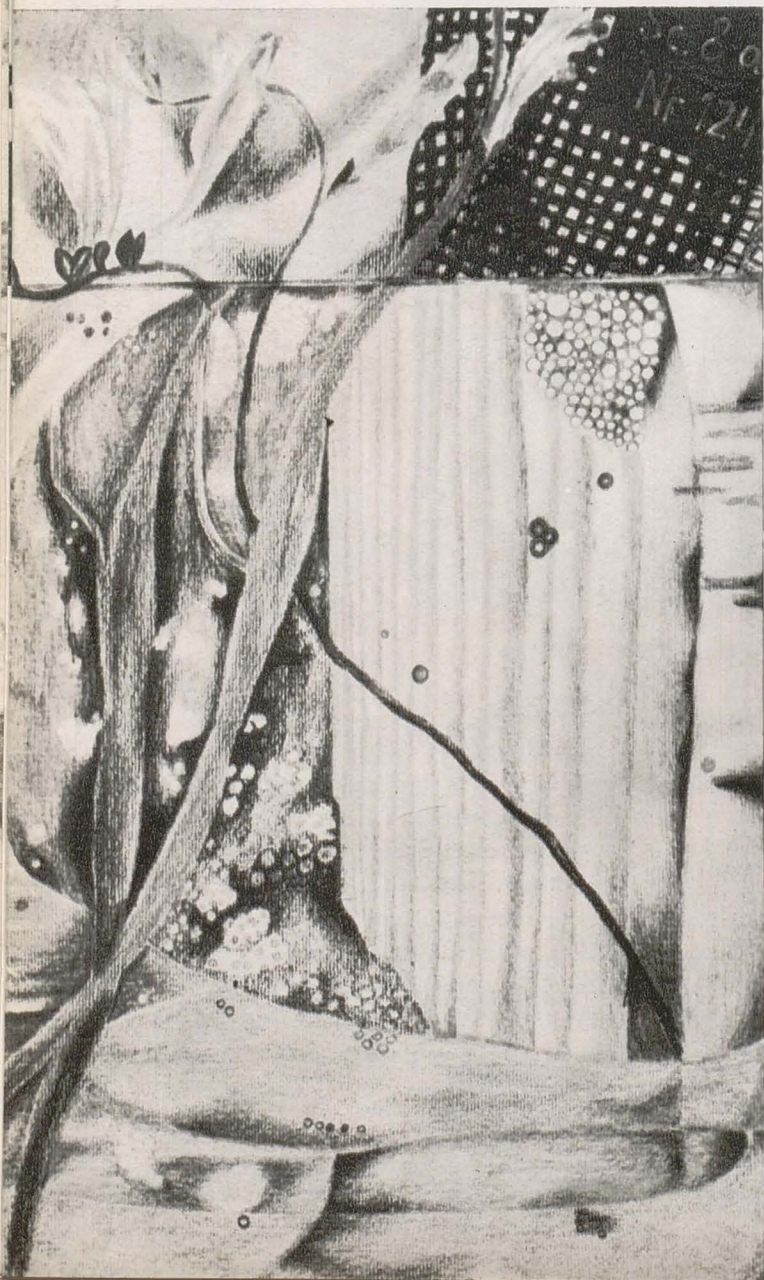
Cînd receptivitatea lui descoperă dincolo de limitele obiectiv-senzoriale figurarea unor sensuri de poezie și uman, subiectele unor tablouri au drept conținut,

un inefabil dialog: acela dintre artist și realitatea din afara sa. Cîteva din seria unor peisaje prezentate în prima sa expoziție, organizată anul trecut, ne revin în memorie: « Toamnă în curtea uzinei », « În Mărțișor », « Uzina electrică » etc. În aceste lucrări, capacitatea sa de a transpune emoțional ordinea concretului în ordine subiectiv sublimată, atestă în Florin Niculiu, un poet. Dacă timbrul cromatic grav amintește în aceste tablouri rezonanțele unor influențe mai vechi andreesciene, în schimb, elementele de construcție ale compoziției picturale, înscrind o gramatică nouă, anunță începutul unei viziuni personale. Mai pronunțat afirmată în « Toamnă roșie » și « Toamnă verde », această viziune solicită culoarea spre a deveni element de transpoziție simbolică. În « Marină noaptea », tendința unei abstractizări poetice, prin înscrierea unui ritm spațial, cursiv în cele mai



1. FLORIN NICULIU : Vas cu flori — creioane colorate

2. FLORIN NICULIU : Din copilărie — creioane colorate



mici detalii ale compoziției, aduce elemente noi metaforei. Expresia aproape onirică din «Vară» se datorează mai mult unei concepții noi asupra culorii a/e cărei valențe dimensionate afectiv rămân nedefinite. Folosind principiul armoniilor în serii (triadice) pentru obținerea unei monocromii de o expresie modernă, el se servește, în compoziția sa, de întreaga serie a tentelor cuprinse de culoarea galben. Spre a modifica însă mișcarea excentrică a acestei culori și pentru a crea profunzimea unui spațiu psihologic, odată cu înscrierea unor ritmuri de forme imaginare, el amplifică expresia cromatică modelînd aceste forme prin tonuri și nuanțe echivalente.

Tendința însă spre o pictură imaginativă, elaborată interior, metaforică, o confirmă seria de tablouri intitulate « Din copilărie ». Nostalgice evocări ale unei poezii difuzate într-o atmosferă de vis, încărcat de esențe intime și care s-au întipărit în cele mai profunde regiuni ale subconștientului, aceste compoziții picturale traduc prin încărcătura lor mobilul unei ideții și sensibilități. Atingînd acest nivel concepțional, pictura sa se adresează nu atît unei receptivități pasive, predispușe spre hedonism, ci acelei receptivități avide de înțeles spiritual. Experiența sa fundamentată pe principii de strictă autonomie a picturii oferă, prin rezultatele obținute, bune dovezi de încredere în viitor.



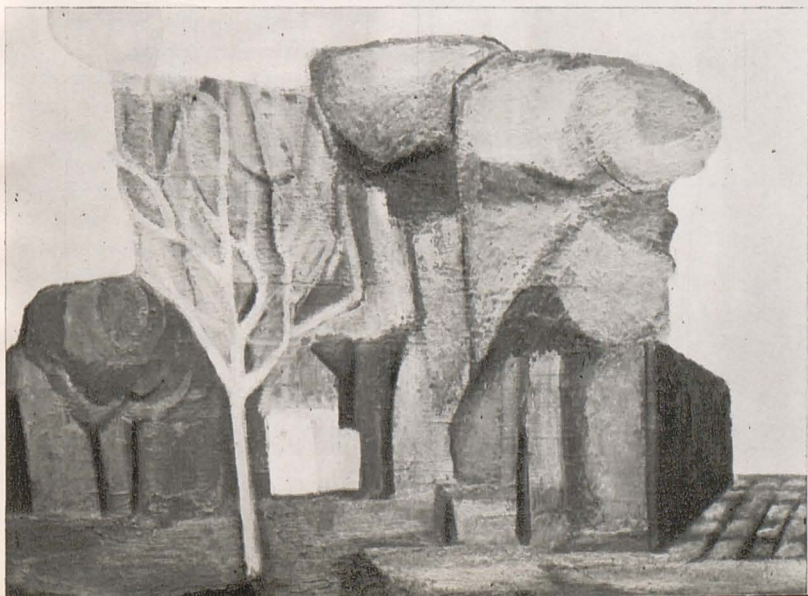
1. FLORIN NICULIU Din copilărie — ulei

2. FLORIN NICULIU: Primăvara — ulei

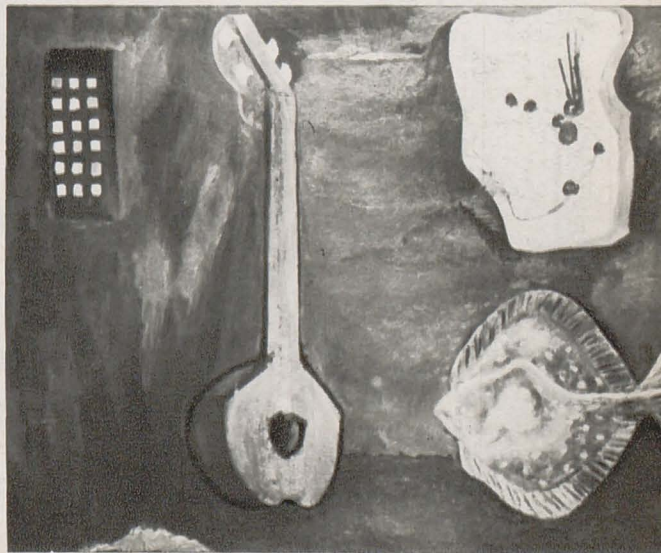
3. FLORIN NICULIU: Amintiri de la mare — ulei



1



2



3





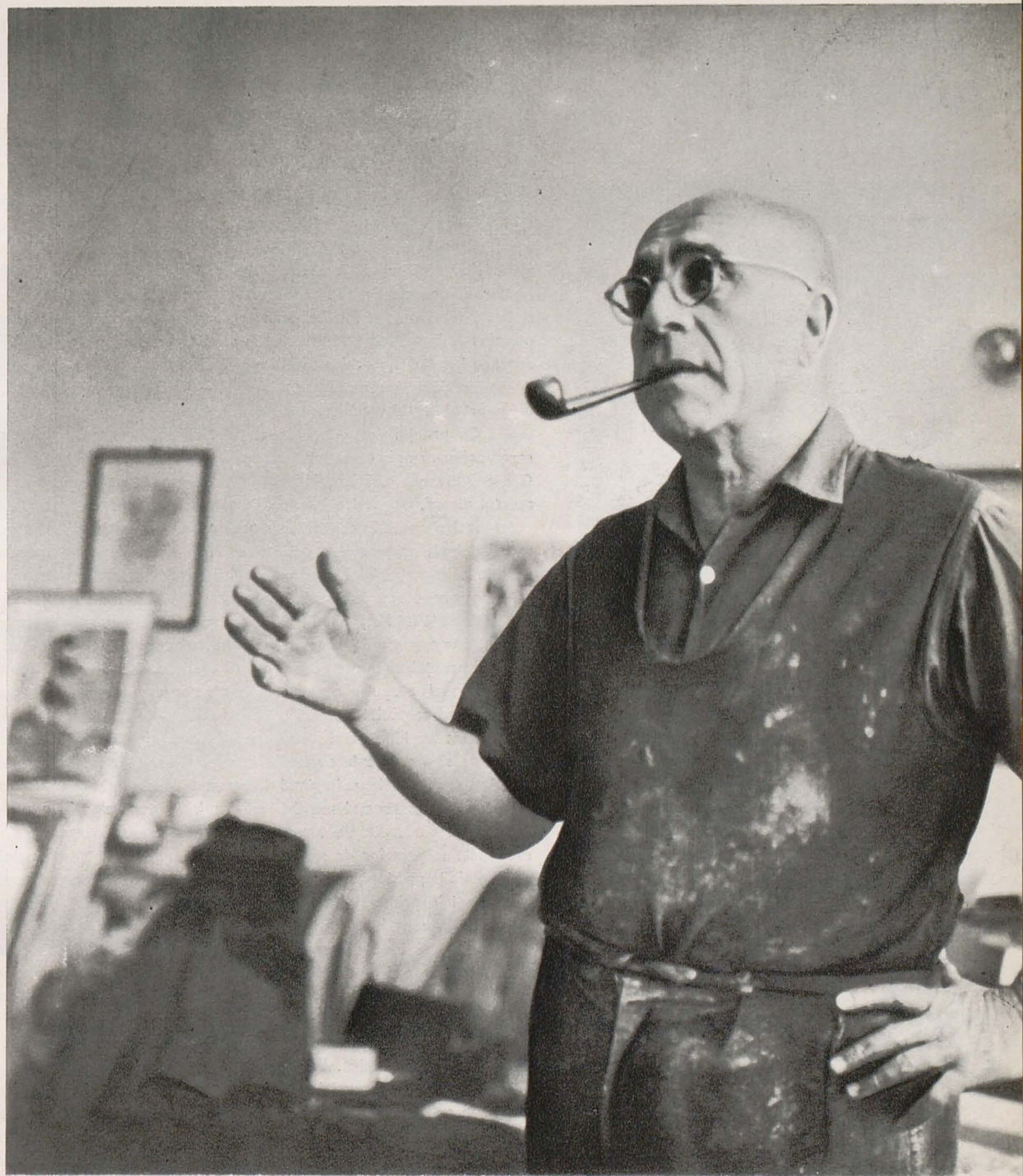
Cei 70 de ani ai lui Henri Catargi nu sînt numai prilej de urări calde, adresate maestrului care și-a închinat mai bine de jumătate de veac artei: sînt tot atîtea decenii de frămîntări și de izbînzii ale artei romînești. Henri Catargi însemnează azi pentru noi simbolul unei generații dramatice care a trăit dureros pentru a realiza miracolul cuprinderii, prin faptul gîndirii și creației, a unui sens al existenței, cucerit, postat cu postată, pe măsură ce adversitatea vremurilor trecute, nereceptive adecvat față de artă, ceda presiunilor unor tendințe noi, conforme noii misiuni a artei în societate.

H. Catargi și-a depășit cu autenticitate, fără ostentația renegărilor spectaculoase și fără dorința de a stîrni admirație, limitele impuse de coordonatele lumii în care și-a format cultura. Și, în același timp, a știut să-și păstreze din subtilitatea spiritului acelei lumi, a Franței studiilor lui, ceea ce corespunde valorilor etern-umane urmărite de orice artă adevărată. Clasic prin structură, echilibrat la modul surizător, fără să ignore totuși drama cunoașterii într-o lume în care ea se rezolvă la nivelul practicii mai adeseori decît al înțelegerii, Catargi a adus în pînzele sale nevoia carteziană de geometrie, de raționalitate, ce definește constantele europene ale artei și culturii. Legat profund de realitățile romînești, acest pictor a dat priveliștii de la noi măreția clasică a peisajului festiv poussinian, păstrîndu-se în granițele lirismului celui mai specific național. Lecția lui Pallady, la fel de medieval romînesc și de cultivat europenește în subtilele lui plăsmuiri cu rost universal și național deopotrivă, i-a slujit acestui amic și susținător de o viață a marelui maestru, cît o geneză.

Catargi descoperă azi valorile unui univers nou, cel în care lumea solidarității socialiste are de spus un cuvînt hotărîtor. Transformarea artei sale în spirit, conform noii experiențe umane și sociale încorporate, dar beneficiind de toate cîștigurile achiziționate prin atmosfera culturală aspirată, face din creația lui actuală un prilej de mîndrie pentru cultura nouă a României, intrate pe fagașul firesc al desfășurării latențelor reale, imense, ale poporului, creator de valori materiale și culturale în același timp.

Artist al Poporului, H. Catargi atinge vîrsta de care Hokusai spunea că este a maturității pentru un pictor, în etapa unei tinereți spirituale ce se face garantă a viitoarelor lui izbînzii.

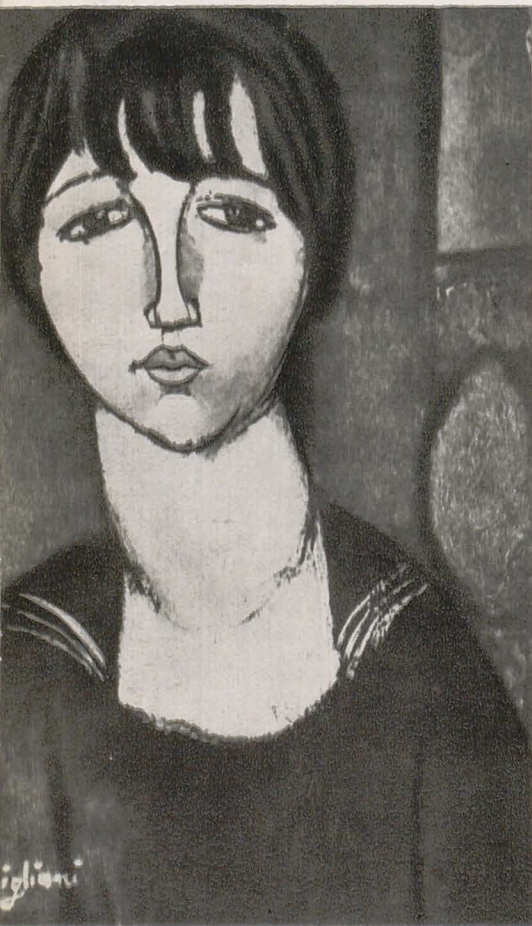






## AMEDEO MODIGLIANI (1884—1920)

MARIA BENEDICT



AMEDEO MODIGLIANI: Fetiță în costum de marină — ulei

Pînă în prezent un număr impresionant de scrieri monografice, eseuri critice, prezentări de expoziții sau însemnări memorialistice au contribuit, pe plan mondial, la punerea în valoare a personalității pictorului italian Amedeo Modigliani, de la a cărui moarte s-au împlinit în luna ianuarie 45 de ani. Autorii acestor scrieri, unii dintre ei istorici și critici de artă renumiți, alții figuri reprezentative ale picturii europene moderne, precum Braque și Derain, Carrà și Casorati, Chirico, De Pisis și Prampolini, Vlaminck, Severini și Ben Nicholson, au împărtășit un punct de vedere unanim în ceea ce privește stabilirea locului ocupat de pictorul italian în contextul artei secolului nostru. Asemeni lui Maurice Utrillo, Amedeo Modigliani este aproape invariabil apreciat de către majoritatea exegeților săi ca fiind — pe fundalul atât de pestriț al picturii europene de la începutul veacului XX — un pictor « inclassabil », neîncadrabil în nici una dintre diversele orientări ale artei moderne.

Cu prilejul deschiderii în cursul ultimelor patru decenii a numeroase expoziții « Modigliani », dintre care unele cu amplu caracter retrospectiv (la Paris, Veneția, New York sau Londra, Chicago, Roma, Bruxelles, Geneva, Livorno, Zürich, Milano, Marsilia sau Berna) s-a comentat îndelung cu privire la unicitatea stilului acestui pictor, cu privire la expresia esențialmente individuală a operei sale.

Într-o epocă în care în arta occidentală modalitățile de expresie își aflaseră o proliferare fără precedent marcînd însă, prea adesea, o preocupare exclusivă pentru formulele de limbaj, pe seama îngustării tot mai vizibile a investigației în lumea de gânduri și sentimente ale omului, opera lui Modigliani s-a dezvoltat într-un emoționant omagiu închinat exprimării și valorificării umanului în artă.

Creația lui Modigliani reprezintă rodul unei experiențe de viață de un răsculător tragism, pe care, din păcate, atât negustorii de artă, cît și unii producători de filme occidentali, amatori de senzațional, nu au pierdut prilejul să-l speculeze, ticluind în legătură cu personalitatea pictorului italian mitul artistului boem făcînd din el « tipul » reprezentativ pentru atmosfera « montparnassiană » a lumii artistice pariziene de la începutul secolului nostru.

Amedeo Modigliani s-a născut la Livorno, la 12 iulie 1884. După ce, îmbolnăvindu-se de plămîni, a fost constrîns să renunțe la cursurile liceale, viitorul artist și-a început la vîrsta de 14 ani studiile de pictură primind lecții de la peisagistul livornez Guglielmo Micheli. Acesta fusese elevul lui Giovanni Fattori, un valoros reprezentant al mișcării așa-numiților « macchiaioli », pictori florentini care, exprimînd în viziunile de culoare pură, atît de caracteristică lor, o mare fidelitate față de natură, au promovat o pictură anti-academică. În arta lor de sensibilă vibrație luministică, « macchiaiolii » au dezvoltat principii foarte apropiate de cele ale impresioniștilor francezi. Sub semnul tradiției artei « macchiaiolilor », s-a manifestat și Amedeo Modigliani în primele sale lucrări de pictură, în perioada anterioară contactului cu mediul parizian. După o perioadă de convalescență, petrecută mai întîi la Capri, apoi la Napoli, Roma și Florența, Modigliani a urmat în anii 1902 și 1903 cursurile Academiei de Belle-Arte din Florența și Veneția. Trecerea sa prin aceste academii, dar mai ales studiul meticolos în marile muzee ale Italiei și de asemenea la Paris, au fost menite să dea profunzime și sistematizare și metodă pregătirii sale artistice. Despre un stil personal în creația acestor ani nu se poate vorbi încă. Nu este însă mai puțin adevărat că anume acestor ani Modigliani le va datora cea mai temeinică și profundă pierdere de marea tradiție de artă italiană, a cărei cunoaștere va avea să-și așeze pecetea pe creația deplină și matură a sale maturității artistice. Echilibru, bun simț, mult zel și mai cu seamă o claritate intuitivă — iată calitățile pe care Lionello Venturi le-a descifrat în activitatea lui Modigliani din perioada anterioară, cît și din cea anterioară primelor contacte ale pictorului cu viața artistică din capitala Franței.

Ca și pentru Juan Gris și Gino Severini, 1906 este pentru Modigliani anul stabilirii la Paris, unde avea să rămînă, cu foarte mici întreruperi, pînă la sfîrșitul scurtei și nefericitei sale existențe.





AMEDEO MODIGLIANI: Jacques Lipchitz și soția — ulei

AMEDEO MODIGLIANI: Nud șezînd — ulei





Epoca în care Modigliani s-a manifestat în viața artistică pariziană (1906—1920) a adus afirmarea unui număr impresionant de personalități ale picturii moderne. În rândul acestora, Modigliani și-a câștigat printr-un proces de asimilare gradată și lentă, durând aproape zece ani, printr-o activitate neasemuit de febrilă, un loc de prestigiu. Martor al unor evenimente memorabile pentru destinele picturii europene moderne, precum deschiderea la Paris, în 1907, în cadrul Salonului de toamnă, a mării expoziții retrospective Cézanne, apoi ivirea, rînd pe rînd, a începuturilor de artă cubistă și de artă a « fauvilor », a primelor manifestări de artă futuristă, abstractă, dadaistă, de pictură « metafizică », de artă expresionistă și suprarealistă, Modigliani nu s-a alăturat nici uneia dintre aceste orientări. Neaderarea sa la aceste grupări artistice nu a exclus însă posibilitatea ca artistul să cerceteze îndeaproape experiențele, pe planul modalităților de expresie, practicate de reprezentanții acestor mișcări, să urmărească, cu viu interes, tot ceea ce a constituit în plastica modernă inovație autentică.

Modigliani s-a apropiat cel mai mult de arta lui Toulouse-Lautrec, a cercetat cu pasiune opera lui Cézanne și Picasso, Utrillo și Steinlen, Brâncuși și Matisse, fiecare dintre aceștia înrîurind în proporții diferite cristalizarea stilului său. N-a rămas insensibil nici față de operele de sculptură neagră, care pe vremea aceea începuseră să fie studiate cu pasiune de către unele din proeminentele personalități ale picturii moderne. Grație îmbinării unor atît de diverse influențe exercitate asupra sa, în procesul lent de formare a propriei personalități, îl aflăm pe Modigliani în 1916 la un nivel superior de cultură picturală, fără a se putea spune că expresia artei sale a devenit tributară unora sau altora dintre aceste componente ale pregătirii sale artistice. Față de lecția de artă pe care i-au încredințat-o toate personalitățile cu care a avut prilejul să vină în contact, față de arta acestora, Modigliani a avut, cum pe drept cuvînt apreciază Lionello Venturi, « condescendența aceluia care știa că nu aceea este propria sa cale ». Nu pastişa, nu imitația epigonă, nu preluarea unor soluții deja elaborate, străine însă spiritului său, au fost roadele contactului cu marii săi contemporani din domeniul picturii.

Nesupunîndu-se nici unei mode, Modigliani și-a impus să fie el însuși. Și așa cum nota Franco Russoli în prefața catalogului pentru Expoziția retrospectivă deschisă la Milano, la sfîrșitul anului 1958, pictorul a ajuns să aibă « . . . patetismul său picassian, înflăcăratul său cromatism matissian, violența sa în definirea tipologică pe care o mai întîlniserăm la Rouault și Van Dongen, Jawlenski și Vlaminck ». Dar pînă la atingerea modului de expresie atît de personal, pe ce traectorie a evoluat arta lui Modigliani, care i-au fost deci coordonatele?

Primul său contact cu publicul parizian s-a realizat în 1908, cînd, în cadrul Salonului artiștilor independenți — în societatea cărora devenise în 1907 membru — a expus șase lucrări. Tablourile din 1908 și 1909, mai cu seamă « Portretul lui M.P. », « Violoncelistul », « Țăran din Livorno », « Cerșetorul », se resimt de influența artei lui Cézanne, pe care avusese prilejul s-o cunoască în marea expoziție comemorativă consacrată acestuia. Pe întreaga întindere a operei lui Modigliani este, de altfel, singurul caz de imediată și cert identificabilă răsfrîngere a influenței contactului cu arta altui creator. Înriurirea lui Cézanne s-a concretizat în rigoarea metodei de lucru adoptată de Modigliani, în disciplina geometrică pe care o sugerează structura lucrărilor sale din acea vreme, în soliditatea construcției volumelor prin acorduri de tonalități, în cromatismul de o bogăție care amintește de pictura maestrului de la Aix.

Pentru o anumită perioadă, asupra creației lui Modigliani s-a difuzat, cu forță fertilizatoare, pilda artei lui Brâncuși. În 1909, în vremea în care începuse să ducă o viață zbuciumată, hărțuită de privațiuni materiale, dublate prin dese reveniri ale bolii, pictorul îl cunoaște, prin mijlocirea doctorului Paul Alexandre, pe marele nostru sculptor. De Brâncuși avea să-l lege o admirație profundă, o prietenie afectuoasă. Încurajat de Brâncuși, alături de care, o vreme, a lucrat în același atelier din Montmartre, Modigliani a început să sculpteze cu convingerea, la acea dată, că sculptura reprezenta adevărata sa cale de afirmare în artă. Entuziasmul de care a fost cuprins, creînd în preajma lui Brâncuși, l-a determinat pe Modigliani ca în timpul unei scurte călătorii la Livorno, în toamna anului 1909, să-și făurească proiecte îndrăznețe de stabilire la Carrara, pentru a lucra în marmură. Există chiar presupuneri, consemnate de critica de artă italiană, potrivit cărora numeroase lucrări de sculptură, făurite în vremea acestei călătorii în Italia, de a căror realizare Modigliani, cu probitatea și exigența care l-au caracterizat, nu ar fi fost deplin satisfăcut, au fost aruncate de artist într-unul din canalele din Livorno.

AMEDEO MODIGLIANI: Portretul lui Leopold Zborzecki — ulei



AMEDEO MODIGLIANI: Perechea — ulei



Reîntors la Paris, el a participat în 1910 la Salonul independenților. În același an s-a împrietenit cu poetul Max Jacob, care va avea să-l determine să revină la pictură. În numeroase colecții publice și particulare din Italia și Franța se păstrează, realizate în tehnica uleiului, a temperei, a pastelului sau în desen și dateate între 1912 și 1915, lucrări din seria « Cariatidelor », care, în ansamblul creației lui Modigliani, se înscriu ca o edificatoare mărturie a momentului de revenire a artistului de la sculptură la pictură, probînd, totodată, prin viziunea de expresivă simplificare, cît de puternică era pe atunci atracția pe care o avusese asupra sa atît arta marelui nostru Brâncuși cît și sculptura neagră. Prezența sa în acei ani în expozițiile pariziene, cu lucrări care vădeau tot mai insistentă preocupare a pictorului pentru genul portretului, a atras

(urmare în pag. 57)



## PLAFONUL OPEREI DIN PARIS PICTAT DE MARC CHAGALL

La 23 septembrie 1964 a avut loc, în marea rotundă a palatului Garnier din Paris, inaugurarea festivă a plafonului pictat de Marc Chagall. Pictura, integrată arhitectural în cadrul palatului — Chagall însuși a mărturisit, de altfel, că a conceput și creat anume pentru cadrul arhitectonic al Operei din Paris — cuprinde, pe o întindere de două sute metri pătrați, o compoziție amplă, inspirată din universul bogat al creației muzicale europene — de la clasici pînă la contemporani. Temele alese de pictor ilustrează unele celebre opere și balet: « Flautul fermecat » — Mozart, « Tristian și Isolda » — Wagner, « Romeo și Julieta » — Berlioz, « Pelléas și Melisande » — Debussy, « Phénix și Chloé » — Ravel, « Pasărea de foc » — Stravinsky, « Lacul lebedelor » — Ceaikovski, « Giselle » — Adam și « Boris Godunov » — Mussorgski.

Rod al unor necruțătoare eforturi — Chagall a lucrat susținut, timp de doi ani, la pictura plafonului Operei din Paris, cel mai important și mai mare teatru liric francez. Este, de fapt, un sincer și nobil omagiu pe care celebrul pictor îl aduce artei.



1

1. Marc Chagall lucrînd la pictura plafonului Operei din Paris

2. Marc Chagall lucrînd la cartioanele pentru plafonul Operei din Paris

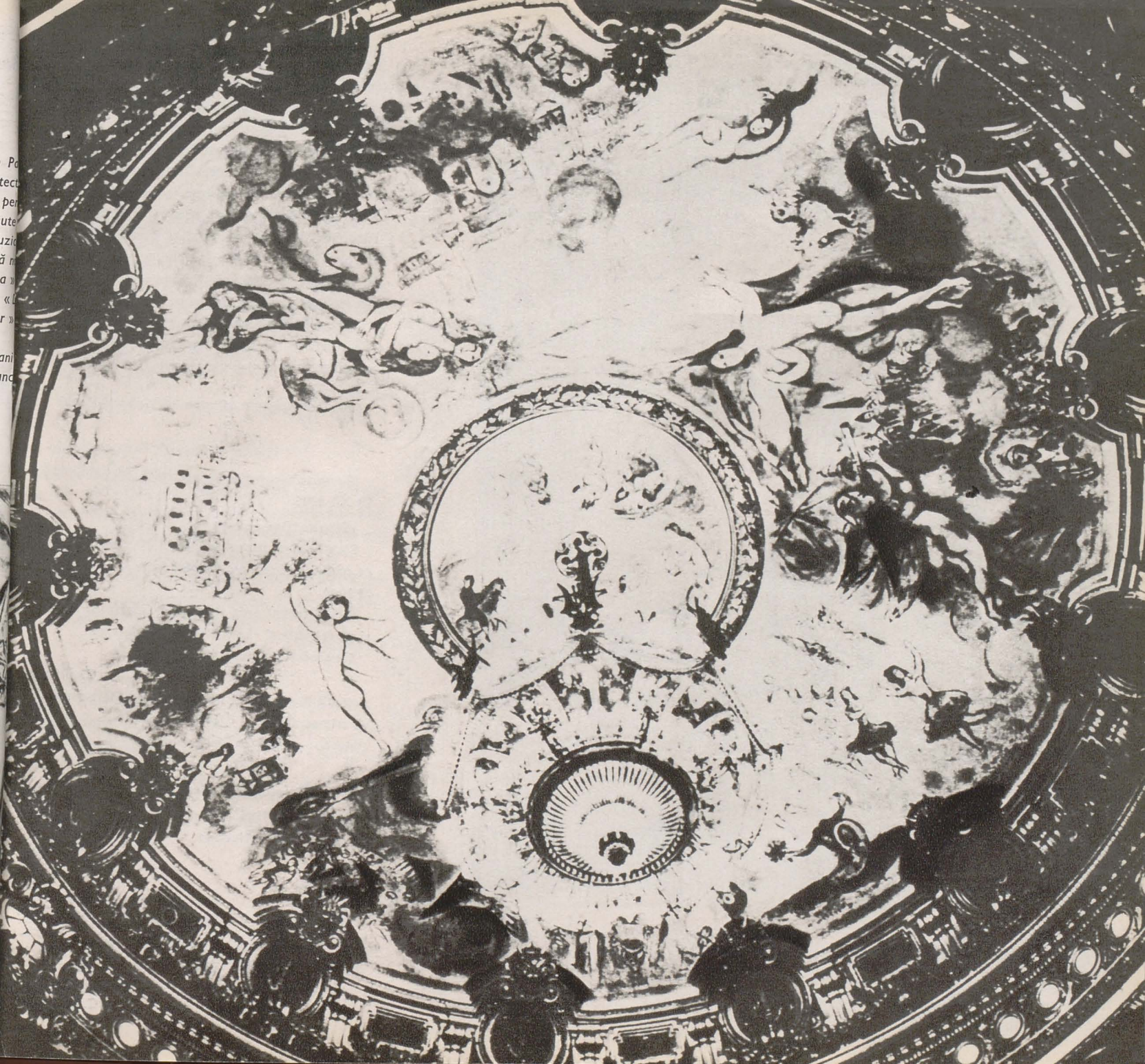
3. MARC CHAGALL: Plafonul Operei din Paris — pictură pe pînză maruflată



2



Pe  
tect  
per  
ute  
zic  
ã m  
a »  
«  
r »  
ani  
nc





# BRÂNCUȘI INEDIT

Din corespondența artistului



1. LEON BIJU: Brâncuși suferind (detaliu) — creion (colecția Cabinetului de stampe al Academiei R.P.R.)

2. Carte poștală adresată Otiliei Cosmuția-Bölöni; pe verso: «Suntem bine, mulțumim și Vă trimitem mult drag la amândoi — Polaire și Brâncuși» — (facsimil apărut în Tribuna, 21 XI/1964)

Sculptorul Constantin Brâncuși nu avea prea mult timp și nici nu îi plăcea să scrie; corespondența se rezolva prin telegrame sau cărți poștale ilustrate redactate într-un stil simplu și lapidar. Opt cărți poștale — avînd fiecare pe verso fotografia din opera lui, expediate în perioada 1906—1907 lui Victor N. Popp — stau mărturie. Din numărul restrîns de scrisori ce s-au mai păstrat, publicăm aci, pentru întâia oară cîteva; textele sînt adresate sculptorului Frederic Storck, inginerului Ștefan Georgescu Gorjan (fiul prietenului de tinerețe, care a colaborat la ridicarea «Coloanei infinite») și fratelui său din Hobița, Dumitru Brâncuși.

Ne-am îngăduit, pentru farmecul unor forme dialektale oltenești, să facem doar cîteva mici îndreptări cerute de noua ortografie a Academiei R.P.R.

Șapte cărți poștale adresate lui Victor N. Popp<sup>1</sup>

I.

(Pe verso fotografiei bustului intitulat «Orgoliul»)  
18 XII 1906

«Stimate Domnule Popp

Sosii cu bine, dar mi-e ciudă că din toate fotografiile ce credeam că am, nu mai găsi decît pe cea ce o văzu rări azi.

Îndată ce voi avea timp priincios am să reproduc și pe celelalte și vă voi trimite din fiecare.

Cu sănătate și să auzim de bine

C. Brâncuși

[lateral] Ertăți-mă că nu avusăi plic. De s-o murdări vă trimet alta»

II.

(Pe verso fotografiei «Portretului lui G. Lupescu»)

24 decembrie 1906 Paris

«În semn de prietenie

C. Brâncuși

III. și IV.

(Pe verso a două fotografii diferite a lucrării «Pielea roșii»)<sup>4</sup>

24 decembrie 1906, Paris

«În semn de prietenie

C. Brâncuși



V.

(Pe verso fotografiei lucrării «Copilul») <sup>5</sup>

/fără dată/

«Iubite Domnule Popp

Vă urez realizarea tuturor dorințelor și multă  
sănătate

C. Brâncuși»

VI.

(Pe verso fotografiei lucrării intitulate «Repaus») <sup>6</sup>

31 decembrie 1906 Paris

«Stimate Domnule Popp

Eu am fost și sunt încă bolnav. Cauza pentru care  
nu v-am scris și nici n-am putut să mă duc la uzină  
ca să mă informez pentru plachetă. Când veniți pe  
la Paris Vă rog treceți și pe la mine.

Primiți salutări amicale

C. Brâncuși»

VII.

(Pe verso unei fotografii a lui Brâncuși) <sup>7</sup>

30 ianuar 1907

«Ce mai faci Domnule Popp, ai terminat cu mutatul?

De bilete pentru reprezentăția românilor te-ai  
aprovizionat? Eu n-am găsit decât un loc într-un colț  
de foyer.

Vineri vii? În tot cazul eu aștept. Pe aici vreme rea;  
ba azi noapte s-apucasă să fulgere și să trăsnească.

Cu sănătate și să auzim de bine

C. Brâncuși»

VIII.

(Pe verso fotografiei lucrării «Supliciu») <sup>8</sup>

/ștampila poștei: 2.VIII.1907/

«Pe la Paris, totul e bine, Nobile Cavaler...  
Petreci în pace! Și să auzim de bine.

C. Brâncuși»

*Două scrisori adresate în anul 1909 sculptorului  
Frederic Storck*

I.

«54 rue du Montparnasse

Iubite Maestre,

Chear prin Madam Storck sunt informat că mi-a  
cumpărat și mie Ministerul bustul cel mare de la  
expoziția oficială <sup>9</sup>.





Pentru premiu<sup>10</sup>, am făcut vreo două cereri dar n-am nici un răspuns pînă acum.

Te rog să fii bun să vezi D-ta la Minister cum stau lucrurile. Dacă e nevoie de vre o cerere ca să-mi trimeată bani pentru lucrarea cumpărată te rog fău-o D-ta din partea mea<sup>11</sup>; de asemenea de e nevoie de vre o adeverire de primirea lucrării de către Pinacotecă te rog ocupă-te D-ta de aceasta și mijloacele să-mi trimeată bani<sup>12</sup>. Ceilalți căror li s-a cumpărat lucrări aud că au încasat de mult bani<sup>13</sup>.

Altfel eu m-am întors de mult la Paris, contrariat și necăjit peste măsură am plecat din București fără să am timp să mai dau de veste<sup>14</sup>. Aici am lucrat toată vara fără mult folos.

În timpul din urmă am fost foarte rău bolnav și erea cît pe aci să nu mă mai scol<sup>15</sup>, dar cu încetul am început să reînvii — De cîteva zile am început să lucrez cîte puțin și merg spre bine.

D-ta ce mai faci, lucrezi mereu? Eri am văzut pe Madam Storck și azi ne-am dat întîlnire să vedem Muzeul Clouny și Guimet<sup>16</sup>.

Înceind, te rog încă o dată să fii bun să te interesezi de cea ce te rog mai sus, cît poți mai de grabă fiind că cu boala mea n-am putut să mă ocup de afaceri și stau cam prost. Premește te rog mulțumiri și salutări prietenești.

C. Brâncuși

*/lateral pe p. 1/*: Vezi te rog la Minister să nu întoarcă cumva lucrurile și să mă lase pe din afară cu cumpărarea bustului.

*/lateral pe p. 4/*: Te rog spune salutări lui Ressu și s-auzim de bine».

II.

«54 rue du Montparnasse

lucrate Maestre,

Nu știi cum să-ți mulțumesc pentru amabilitatea ce ai avut să te ocupi de afacerea mea, și earăș nu-ți pot descrie bucuria ce am avut aflînd rezultatul. Am trimis formalitățile direct la minister, și nădăduiesc să-mi trimeată bani de nu s-ar nămolii cumva hîrțile prin vr-un dosar.

Erea să ți le trimet tot la D-ta dar am aflat că ești prins din cale afară cu mutatul și n-am mai îndrăznit.

Totuși te rog dacă cumva poți să vezi ce se face cu ele, nu s-ar putea mai bine. Să moștenești sănătos și izbîndă deplină în noile ateliere<sup>17</sup>.

Am fost de cîteva ori cu Madam Storck să admirăm de ale vremilor trecute<sup>18</sup> și nu pot spune plăcerea ce am simțit vîzînd cu cîtă fineță D-sa pătrunde în intimitatea artei mari și curate — Așa că presupusele vederi anarhiste nu-i servă la nimic ci din contră.

Relativ la lucrările mele D-sa e prea darnică.

Altfel o văd foarte iritată că nu să puată întoarce la București să reînceapă lucrul și nici să profite îndestul de timpul care stă aici fiind tot timpul ocupată cu D-ra Brăneanu care încă nu poate să facă nici o mișcare singură<sup>19</sup>.

La expoziția lui Iser mi-a fost peste puțină să trimet ne putînd termina nimic din lucrările ce voiam<sup>20</sup> — și-mi pare foarte rău —

Afacerea cu catedra mă dezgustă dar să sperăm că nu s-o face vre o nesocotință așa mare —

Mulțumindu-ți încă o dată pentru tuată amabilitatea te rog să primești sinceră prietenie

C. Brâncuși

N.B.

Bronzurile nu le-am trimis încă la Buzău și nu sunt sigur cînd le voi trimete<sup>21</sup>. Și cu sănătatea m-am mai îndreptat dar nu de tot bine».

*Scrisoare către Dumitru Brâncuși*<sup>22</sup>

«6 Impasse Ronsin

Paris 27 Octombrie 1922

Frate Dumitre,<sup>23</sup>

N-am putut să trimet bani de la București cum făgăduisem pentru biserică — Primește cecul de cinci mii lei ce-ți alătur din care să dai trei mii pentru biserică, ca să completeze suma de șasă mii cu cele trei cei ai primit de la D-ra Lane,<sup>24</sup> și te rog fă așa să nu se iște vre o nemulțumire — restul de două mii ține-i pentru tine (fă cumnatei un cadou frumos, că e-am luat pînza și brăcirile) —

Ca să nu te duci pînă la București să încasezi cecul — deschideți un compt la bancă la Tîrgu Jiu și depune-l să-l încaseze banca în comptul tău.

În drum spre București am întîlnit I. S. Episcopul, venea dela Severin, și mi-a făgăduit că după sărbătorile încoronării va face tot posibilul să vie și cazul cel mai rău are să investească pe alcineva; eu am ajuns bine și sunt sănătos, ce vă doresc la (toți) vă îmbrățișez cu drag

C. Brâncuși

Domnișoara e încîntată vă trimete multe salutări la toți și serută nepoatele cu multă dragoste pentru monument<sup>25</sup> voi trimete în curînd toate deslușirile».

*Scrisoare către Ștefan Georgescu-Gorjan*<sup>26</sup>

«În tren, 2 Septembrie 1937

Dragă Georgescu

Eri am văzut pe D-na Tătărăscu și mi-a spus că ferul a sosit și că ți-a trimes un cec de 50.000 lei ca să poți începe imediat lucrările pentru fundament — și în urmă să-i cei tot ce-ți trebuie. Eu te rog să nu faci nici o iconomie și să surveiezi cît se poate mai mult calitatea materialelor.

Modelul sper că s-a terminat bine și că lucrul avansează. Mie mi-e peste puțină să mă mai opresc să-l văd.

Doamna Tătărăscu ar vrea ca fonta să nu fie prea netedă și roagă să-i dai de veste îndată ce o fi un element făcut, ca să vie să-l vadă.

Te rog să începi imediat construcția fundamentului, ca să aibă vreme să se întărească pînă ce începi construcția elementelor și cînd oi începe construcția, dă-mi de veste, te rog, ca să vin.

Cu drag și multă omenie

C. Brâncuși

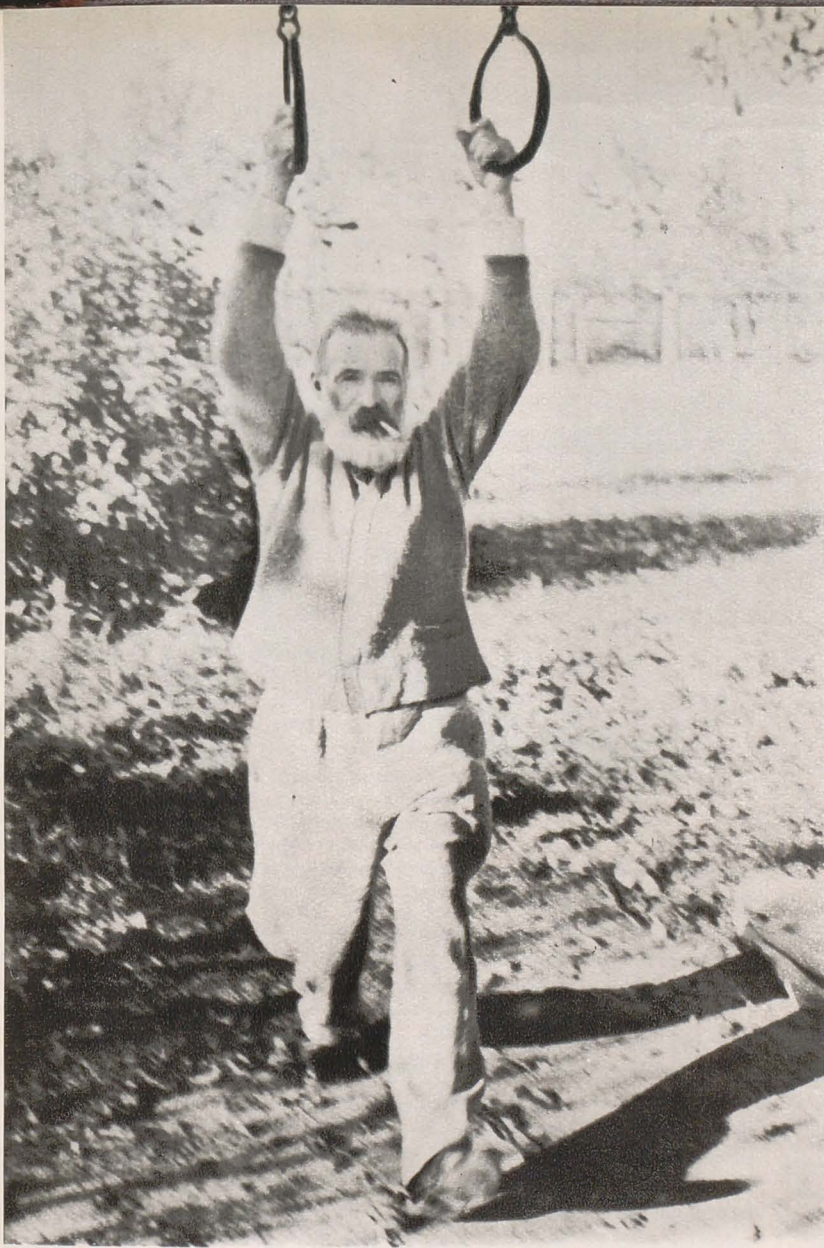
11 Impasse Ronsin

Paris (15<sup>e</sup>)

P.S. Prietenie la toți

(Sper că Georgică ți-a adus ce-ți datoram)».





Brâncuși la « inele » — Săftica, 1937





## BRANCUSI

NOVEMBER 17

JANUARY 13

BRUMMER GALLERY  
55 EAST 57th ST. NEW YORK

*A. M. Popa*  
*de la*  
*Brâncuși*

ne cherchez pas des formules  
obscures ni de mystère  
c'est de la joie pure que  
je vous donne

Regardez les jusqu'à ce que  
vous les voyez

les plus près de Dieu les ont  
vues

Brancusi

1. La Paris, în timpul studiilor, tânărul Victor N. Popp (1885—1955) l-a ajutat pe Brâncuși la începutul carierei lui. Drept recunoștință pentru solicitarea arătată, artistul îl ținea la curent cu mersul lucrărilor, expediindu-i regulat fotografiile operelor, indicându-i denumirea inițială, data și locul expunerii. (Sculptorul locuia în Place Dauphine, 16, iar Popp, la Versailles — în Avenue de Paris, 7).
2. Expus în octombrie 1907, la Salonul de Toamnă din Paris, cu nr. 220; este vorba (după cum scria Brâncuși pe spatele unei alte fotografii) de « un studiu făcut la școală după natură ». Replica în bronz, care a aparținut lui Victor Popp, a trecut ulterior sub titlul greșit « Cap de fetiță » în Colecția Muzeului de Artă din Craiova, după ce figurase la expoziția « Săptămîna Olteniei » la Craiova în 1943 (24 octombrie — 10 noiembrie).
3. Portretul lui G. Lupescu figurează în catalogul aceluiași Salon de Toamnă cu nr. 218; reprodus în revista *Luceafărul* (martie 1907). Istoricul de artă Theodor Cornel pretindea că bustul ar fi fost destinat unui monument funerar la Buzău (Th. Cornel, *Figuri Contemporane din România, București 1909*, p. 446).
4. Două fotografii diferite ale aceleiași lucrări rămasă, după cum indică sculptorul, în fază de « crochiu ».
5. Capul de copil a figurat la Salonul de Toamnă 1906 cu titlul « L'Enfant » (nr. 219); astăzi în colecția prof. acad. G. Oprescu, provenind de la V. N. Popp.
6. Este numele primei versiuni în ghips a lucrării în marmură « Somnul » cumpărată în 1909 de A. Simu direct de la Brâncuși și greșit datată: « 1908 »; a treia versiune intitulată « Muza Adormită » avea să fie expusă abia în 1912, la « Salon des Artistes Independents » (nr. 494); apoi la București, în bronz aurit, la « Tinerimea Artistică », în martie 1914 (Th. Cornel, *Muzeul Simu, Buc. 1910* p. 27; *Muzeul Simu — Catalog, Buc. 1937* p. 39.)
7. Document singular: Constantin Brâncuși îmbrăcat în odăjdii în timpul cînd era dascăl la biserica ortodoxă din Paris; fotografia poartă inscripția: « Amintiri din vremuri grele ».
8. « Supliciu » a figurat în 1907 la Salonul din Paris într-o versiune în ghips (nr. 1818); apoi, în 1908, în marmură, la « Tinerimea Artistică » din București; a aparținut succesiv lui V. N. Popp, prof. N. Coculescu, Pius-Servien Coculescu; astăzi în col. Z. Dumitrescu-Bușulenga.
9. În iunie 1909 Ministerul cumpărase portretul pictorului Nicolae Dărăscu — inserat în catalog cu nr. 233: « Bust (platuru) » — evaluîndu-l la 2.000 lei; ulterior artistul « fiind în mare necesitate » redusese 250 lei din preț. Abia în aprilie 1910 (după repetate intervenții din partea lui Fr. Storck), Brâncuși va primi și ultima tranșă datorată (Arh. St. Buc., Fond. Min. Cultelor și Instr. Publice nr. 2554/1909, f. 52, 60).
10. În 1910 Brâncuși participase atît la cea de-a VIII-a expoziție a « Tinerimii Artistice », cît și la Salonul Expoziției Oficiale, unde i s-a decernat un premiu de 1.000 lei; în absența premiului, Fritz Storck s-a ocupat cu conștiinciozitate de interesele lui.



## UN CRITIC AMERICAN PE URMELE LUI BRÂNCUȘI



Vara trecută, sculptorul și criticul de artă Sidney Geist, profesor la «Pratt Institute» din New York, ne-a vizitat țara. Vechi admirator al lui Brâncuși, preocupat cu ani în urmă de creația și opera sculptorului român — el intenționează să-i consacre un volum; în acest scop a efectuat călătoria de studii, care — după cum însuși declară — «nu a fost întreprinsă de nici unul dintre autorii materialelor apărute în Vest».

Redăm mai jos fragmente din notele sale de drum intitulate «Pe urmele lui Brâncuși» și apărute în numărul din octombrie 1964 al revistei «Arts Magazine», din New York. Scris cu sinceritate, într-un stil viu și colorat, reportajul, foarte amplu, nu se mărginește la descrierea unui itinerar jalonat de întâlniri cu lucrările lui Brâncuși din România sau din restul Europei; autorul se arată deopotrivă de interesat de muzeele noastre, de arta noastră modernă și contemporană, de folclor; povestește întâmplări hazlii, manifestându-și totodată grațitudinea față de toți cei care l-au sprijinit pentru a putea duce la bun sfârșit documentarea, anevoioasă și din pricina insuficienței cunoașterii a limbii române pe care, de altfel — tot datorită nețărâmurii lui admirabil față de Brâncuși — începuse s-o învețe cu luni înainte de a descinde pe meleagurile noastre.

«... Dacă sosești în ultima săptămână a lui iunie, vei fi copleșit de mireasma teilor în floare; iar o lună mai târziu — când pleci — îți va fi greu să te despartii de atâția prieteni — un lucru la care nu te-ai fi așteptat...

La Londra, câteva zile înainte de a porni spre București, am văzut primul Brâncuși din Europa. Tate Gallery posedă unicul Brâncuși aflat într-o colecție publică în

Anglia, un cap în bronz intitulat *Mlle Pogany* și datat 1920. Această mică formă îngustă, cu ochii mari, puțin ieșiți în afară și cu nasul ca o aripoară de pește, nu ar reprezenta decât un modest exercițiu de stil dacă nu ar fi tăietura gurii, o ușoară și sensibilă notație, care, aproape singură, cuprinde în ea întreaga personalitate a lucrării.

O călătorie de două zile de-a curmezișul Europei nu este cea mai bună pregătire pentru cel ce are să vadă pentru prima oară o colecție de Brâncuși, dar, odată ajuns, îmi pierise cheful să mai dorm.

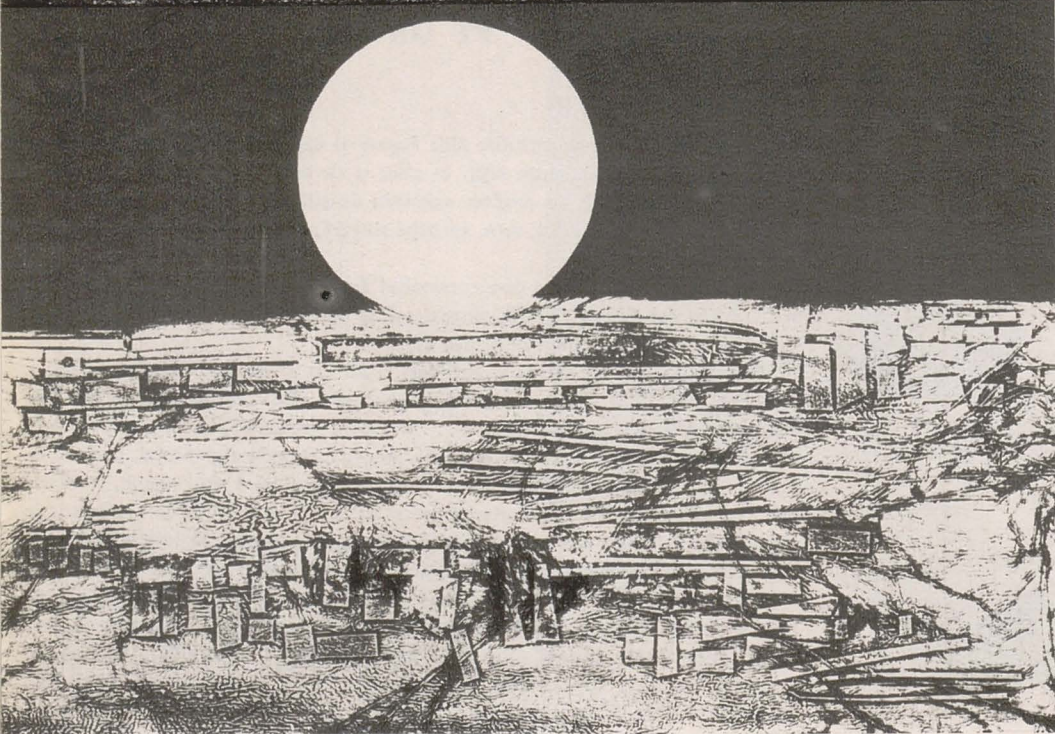
Muzeul de artă cu cei șapte Brâncuși ai săi era la doi pași de hotelul meu... Prin splendide galerii noi, pardosite cu marmură albă și aranjate cu cel mai bun gust, ne-am făcut drum spre Brâncuși... Cea mai importantă piesă din colecție este «Rugăciunea», cunoscută de mult la noi dintr-o fotografie a ghipsului. Lucrare de tinerețe, ea avea în această fotografie aspectul de schiță a unui studiu. În bronz însă, nu mai apare ca un simplu efort tinerețesc, ci ca o lucrare majoră care se înscrie în viziunea lui Brâncuși. Descărnată, zveltă, bine legată, construită de-a lungul unor axe variate, «Rugăciunea» este în același timp adînc emoționantă. Pe lângă calitățile intrinsece, ea prezintă un deosebit interes ca lucrare pivot în creația sculptorului — privind înapoi spre lucrările lui timpurii, și înainte spre tot ce avea să vină. Tot în muzeu se află un cap în marmură, realist: «Somnul». Un «Cap de băiat», în ghips, un alt «Cap de băiat», incisiv, în bronz, și «Portretul pictorului N. Dărăscu», unde metalul pare că prinde viață, precum și primitivista și puțin cunoscuta «Cumințenia pămîntului», în piatră...

... Nimeni la Muzeu nu crede, și nici eu, că vechea lucrare în marmură «Somnul», foarte distinct datată 1908, ar fi cu adevărat realizată atunci. Cifrele sînt de altă mînă decît semnătura și pe un alt plan al pietrei. Această suprafață este mai netedă și are două cepuri destinate după cît s-ar părea să fixeze o placă de piatră care, căzînd, s-a pierdut. Lucrarea pare a fi din 1906; data de 1908 s-ar putea explica printr-o citire greșită. În mod cert naturalismul acestei figuri este total incompatibil cu ceea ce făcuse Brâncuși în 1908 și chiar în 1907. Lucrarea a fost expusă la începutul lui 1910 la București și niciodată în Franța. Se pare că în 1909 Brâncuși ar fi stat un timp mai îndelungat la București.

Cînd am terminat cercetarea lucrărilor lui Brâncuși, un ghid de limbă engleză... m-a condus prin Galeria Universală. Ne-am uitat la Tintoretto, Memling, van Eyck, Velasquez, la lucrarea de mari dimensiuni «Haman implorînd iertare Esterei», a lui Rembrandt, la operele lui Rubens, Delacroix, Sisley, Daumier, la un mic studiu de Monet. Muzeul posedă doi El Greco nemaipomenit de frumoși: «Adorația păstorilor», și mica «Logodna Fecioarei». Aceasta din urmă este una dintre cele mai frumoase picturi pe care le-am văzut vreodată: o friză compactă de figuri, de fapt o aglomerare abstractă de vestimente deasupra cărora apar mici capete și cîte o mînă ici și colo. Lucrată în tușe mărunte, transparente, eleganta imagine se ivește dintr-o urzeală de culori. Este una dintre ultimele lucrări ale lui El Greco. Vedem pensula atingînd cu gingășie pînza, un om bătrîn visînd un tablou. Mă cuprindeau fiori ori de cîte ori o priveam...

(urmare în pag. 60)





1

ARTELE GRAFICE  
ÎN S.U.A.

PETRU COMĂRNESCU

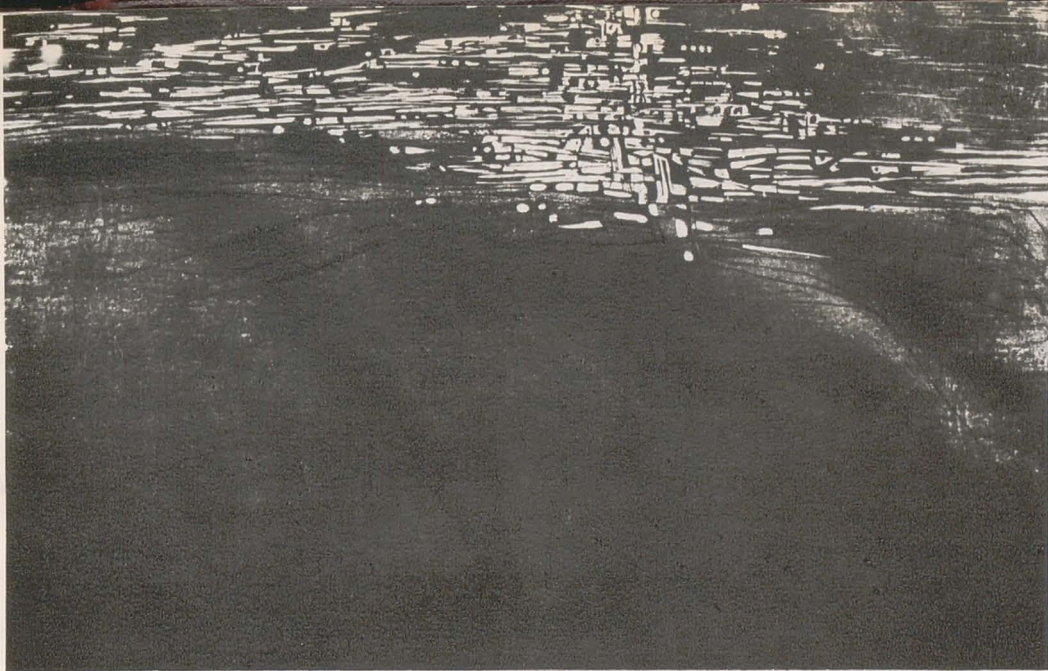
Așa cum a fost concepută și organizată, expoziția « Artele grafice în S.U.A. » a reușit să ne înfățișeze mai cu seamă trei aspecte ale activității graficienilor de peste ocean: mai întâi, varietatea de viziuni și expresii, de stiluri și limbaje contemporane; apoi, diferențierea tehnicilor folosite și, în sfârșit, larga funcțiune a imaginilor grafice în cuprinsul vieții cotidiene.

Expoziția americană a invederat această funcțiune plurală a graficii lineare și colorate, prezentînd — pe lângă grafica de interior cu un rost mai statornic și mai îndelungat — ambalaje, mape pentru discuri, reclame în diferite forme. Este demn de relevat că și pentru obiectele de uz efemer preocupările artistice sînt adesea la fel de exigente și ingenioase, ca și pentru creațiile de mai adîncă semnificație. Artiști de seamă nu nesocotesc contribuția pe care o pot aduce în diferitele domenii ale graficii. Dăm pilda pictorului Ben Shahn, pe care îl întîlnim în expoziție cu o lucrare în serigrafie, cu un afiș pentru concertele Filarmonicii din New York, precum și cu ilustrația unei mape de disc (alegînd tocmai un disc cuprinzînd creații majore ale lui Richard Wagner și Richard Strauss, legate de ideea dragostei și morții). Exemplele s-ar putea înmulți. Martin Glazer ilustrează coperte și cărți, unele pentru copii, precum și afișe și mape de discuri, aducînd în toate imaginație și vervă. Firește că există și artiști specializați într-un singur domeniu, practicînd doar una din tehnicile graficii. Saul Steinberg se rezumă doar la desen, avînd — în varietatea viziunilor sale, străbătute de un umor autentic, un umor al consternării, al întrebărilor naive sau dimpotrivă cu un tîlc mai adînc — un stil propriu, care de multă vreme l-a impus ca pe unul dintre cei mai ingenioși și mai imaginativi mînuitori ai creionului și peniței. Este interpretul în linii voit naive, pline de vibrație și vervă, al vieții citadine.

Alături de Steinberg și Glazer, am menționa dintre graficienii cărților și revistelor pe Jerome Snyder (specializat în cărțile pentru copii și folosind o imaginație și o tehnică adecvată), pe ilustratorii de coperte Ivan Chermayeff, Jerome Martin, Ellen Raskin, iar dintre ilustratorii de reviste, înzestrați cu simțul umorului







3

și folosind desenul viu, pregnant, rezumativ, pe Abner Dean, Charles Adame, Lou Dorfsman, Bob Peak, Walter Einsel. Uneori imaginea are o tratare picturală, ca la Bob Peak (meciul de box), John Groth (desene cu cai) și Austin Briggs (teme de vânătoare), René Bouché (desenator al revistelor de modă). Alteori, cărbu-nele, tușul, penița, creionul, tratează simplificat figurile și obiectele, urmărind însă redarea caracterului și mișcării, ca la Robert Osborn (dirijorul), Ernie Pintoff (desene animate pentru televiziune), Louis Silverstein (reclama turistică).

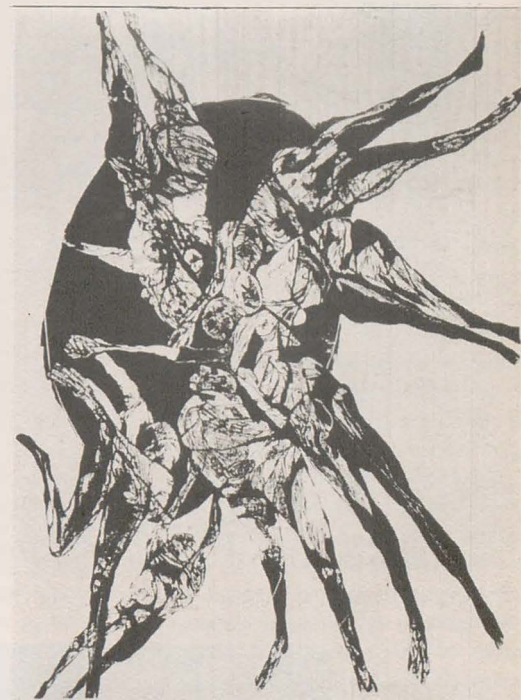
O caracteristică frecventă în grafica publicitară americană, este umorul, uneori cu o notă de naivitate, de primitivism, alteori cu apăsări expresioniste, precum și dinamismul, pe care îl găsim nu numai în desenele pentru film și televiziune, unde este absolut necesar.

Tendința către complexa interpretare a realităților sociale și individuale o vădesc mai cu seamă lucrările pe care le-am numi independente de uzul publicitar, deci destinate locuințelor și muzeelor. Le-am numi ca făcând parte din « grafica de șevalet ». Dar unele gravuri și desene din expoziție au dimensiuni cât statura omului, par mai curînd grafică murală sau monumentală. Cu asemenea dimensiuni neobișnuite se prezintă în expoziție gravurile semnate de M. Lassansky (« Autoportret »), Leonard Baskin (« Omul păcii ») și Arthur Deshaies (« Ciclul unei mări mari: întrebare fără răspuns »). Sînt lucrări expresive care ocupă o porțiune mare din peretele unei camere și probabil că sînt menite, ca și cărțile, să fie schimbate mereu de sub ochii posesorilor.

Nu toate gravurile din expoziție au un caracter luminos, optimist. Ca și cărțile, piesele de teatru și filmele, adesea ele cuprind întrebări anxioase, probleme existențiale, viziuni suprarealiste, explozii expresioniste, semne abstracționiste.

Numeroase sînt și în expoziție imaginile ce răsfrîng introspecțiile, neliniștile sufletești, visul și oglin-dirile agitației psihice, momente de șoc și îndoială, contradicțiile dintre idealitate și cotidian etc. Multe sînt dovada unor frămîntări intelectuale și emoționale, a unei predilecții pentru fantastic și fabulos. Folosind modalitățile de expresie ale diferitelor curente, mai ales de la expresionism și constructivism încoace, grafi-cienii americani și-au intelectualizat foarte mult viziunile, și în același timp au mlădiat tehnicile.

În locul descriptivului sau narativului de odinioară, graficienii americani recurg la metafore poetice, la evocări concise și adesea stilizate, la proiecții psihice și semne ideiste, inspirate, majoritatea, din expe-



4

1. J. L. STEG: Peisaj lunar — acvaforte

2. DEAN MEEKER: Icar — acvaforte

3. ED. CASARELLA: Hirklion

4. JACOB LANDAU: Casa veseliei — xilogravură



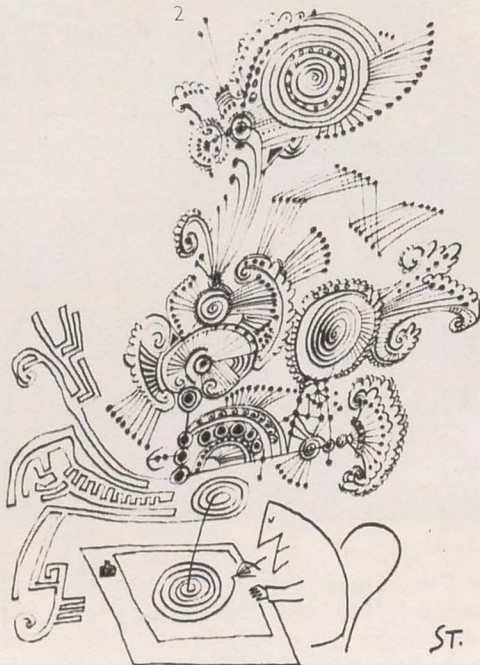


St. Sade

# PHILHARMONIC HALL

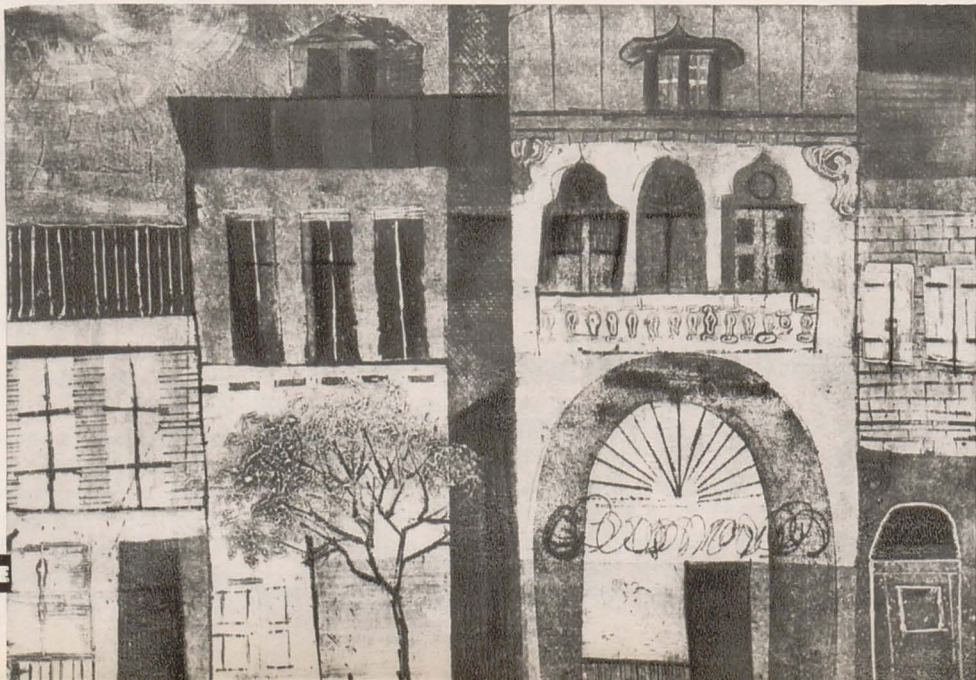
OPENING SEPTEMBER 23, 1962

1



ST.

3



ZE SIMEZE

SIMEZE SIMEZE SIM



1. BEN SHAHN: Afiș pentru deschiderea sălii de concerte a Filarmonicii din New York

2. SAUL STEINBERG: Desen — peniță

3. JOHN ROSS: Stradă în Ploiești — gravură

4. M. LASANSKI: Autoportret — intaglio

5. PAUL BRUNER: Voroneț — gravură

riențe concrete de viață, ca și de lecturi. Uneori, imaginile sînt pătrunse de poezie, au vitalitate și transmit sentimente sau viziuni de autentică omenie.

În expoziție am găsit o serie de evocări ale vieții citadine, interesante ca expresie și compoziție. Am cita serigrafia « Orașul primăverii » de Dorothy Bowman, o viziune în înălțime, fără volume, poetizînd arhitectura metropolelor americane; tot serigrafie, « Farurile din față și luminile din spate », de Joe Jones, este o imagine caracteristică, realizată cu ochii și senzațiile automobilistului. Reluînd viziunea despre Manhattan a lui Walt Whitman, graficiana Clare Romano redă zgîrie-norii de azi ca niște uriașe stînci printre crăpăturile cărora se strecoară cortegiul vieții cotidiene. Este o lucrare cu farmec și măreție, intitulată « Fisuri ». Evocare asemeni unui decor arhitectural, astfel se înfățișează gravura în acvaforte a lui Harold Altman « Cîrîmpee din oraș ».

Ca amintiri din călătorii reale sau imaginare pot fi caracterizate alte lucrări expuse. « Umbria » este evocată de Mel Silverman într-o gravură cu construcții rediate etajat în mari înălțimi, și cu un colorit ce sugerează patina vremii. O imagine poetică, notată sensibil, găsim și în « Ruine romane », gravură în acvaforte de Rudy Pozzatti. O fascinantă litografie în tonalități de brun și alb este aceea a lui Adolph Dehn, « Noapte indiană », în care vedem un cortegiu de femei avînd înaintea lui un animal parcă descins de pe pereții grotelor de la Altamira. Gravura lui Jacob Landau, « Philadelphia », este o evocare a istoriei americane. Temă mitologică tratată ca o vedenie de vis este gravura în acvaforte « Insula zeiței Circe » de Andrew Rush, cu două figuri feminine, sensibil conturate.

Unele dintre cele mai notabile peisaje, concepute ca stări sufletești și avînd forță de sugestie asemeni unor cuprinzătoare metafore poetice, ne-au părut a fi « Peisaj lunar » de J. I. Steg, gravură în acvaforte folosind, am zice, pictural contrastul de alb și negru; « Duminică în parc », tot gravură în acvaforte, aceasta însă cu vapoase tonalități de verde, galben, negru, opera lui Warrington Caescot; « Mezzogiorno », xilografie de Carol Summers, colorată în mari pete de mov, albastru și roșu, unde spațiul are vibrație lirică, o muzicalitate subiacentă și « Hiraklion » de Ed. Casarella, în zeci de reverberații pe fondul întunecat al nopții.

Dacă unele peisaje se rezumă la cîteva notații prin pete de culori ori la cîteva « semne » abstracționiste, altele, dimpotrivă, par tratate cu aparentă mîgală, cu voite precizări ale detaliilor, așa cum făcea marele gravor Albrecht Dürer. Dar și aici aparenta uniformitate și monotonie — pe care numai cei neavizați le pot confunda cu « exactitatea » naturalistă — sînt rodul unor interpretări, cu nuanțări neostentative, urmărind tocmai varietatea în unitate. Astfel se prezintă jocurile de ritmuri și forme ale ierburilor și vegetației din peisajul « Cîmp », xilografie de Jaques Hnidovski, sau păienjeniișul de ramuri și rămurele ale unui codru desfrunzit, ca în gravura în acvaforte « Iarnă grea » de Gabor Peterdi. Virtuozitatea liniaturii aparent minuțioasă, folosită cu sensuri foarte subtile, o găsim și în compoziția « Prăvălie » de Arthur Thrall, unde fațada de la stradă apare ca un decor capabil să sugereze interiorul magazinului, fără a folosi totuși în mod obișnuit perspectiva. Și, de asemenea în imaginea cu un « Cocos » de Walter Rogalski, unde este vorba de sugerarea lemnului din care este făcut cocoșul-jucărie sau bibelou. Gravura în acvaforte permite asemenea fine explorări ale structurii naturii, arhitecturii, obiectelor, fără nesocotirea luminii, ce le conferă viață și poezie. Alteori, prin această tehnică se caută fluiditatea spațială, ca în « Icarul » lui Dean Meeker, unde personajul legendar, gata de zbor, cu mantia-i de aripi apare diafan, întruchipînd elanul zburătorului. Aici, firește, nu mai întîlnim liniatura voit mărunțită, ci liniile mari și umbrele fluide. Liniatura cu detalii ce prind jocul de umbre și lumini într-o compoziție complexă o găsim de asemenea în xilografia lui Fritz Eichenberg, « Paza de noapte », înfățișînd mai multe bufnițe cu diferențiate expresii umanizate, ca în fabule.

Ernest Freed, folosind o gamă cu tonalități roșii și mov peste alb și negru, precum și forme mari, stilizate, mai curînd cubiste, evocă tragismul « Regelui Lear ». Gravura de mari dimensiuni a lui Arthur Deshaies « Ciclul unei mări mari: întrebare fără răspuns » are din inefabilul poeziei anxioase.

Frămîntări spirituale, păienjeniiș de gînduri contradictorii, mari neliniști apar « portretizînd » unele chipuri și figuri umane, ca în xilografiile « Om », de Mish Kohn și « Casa veseliei » de Jacob Landau, aici titlul fiind

(urmare în pag. 61)





Expoziția de grafică și sculptură maghiară, organizată la București, a reușit să dezvăluie privitorilor, în primul rând, dorința artiștilor de a prezenta omul în aspectele sale cele mai obișnuite. De aici izvorăște caldă și sincera înțelegere a artiștilor pentru gestul și atitudinea simplă, a omului care muncește, care trăiește intens bucuria de a participa la construirea unei vieți mai bune, mai luminoase. În acest context se încadrează perfect lucrările inspirate din lupta pentru pace, ele vădind totodată efortul susținut al artiștilor pentru dezvoltarea graficii militante care abordează probleme majore ale contemporaneității.

Descrierea peisajului maghiar — a peisajului de la sat în care cîmpia ori malurile râurilor sînt evocate, sau a celui cu construcții industriale care se profilează monumental pe ceruri largi — a ocupat de asemenea un loc important în expoziție.

Apreciem ca un fapt pozitiv abordarea unor tehnici care asigură multiplicarea operei, deci și difuzarea largă a artei, ca gravura pe metal, linogravura, litografia etc. Poate că aceasta explică oarecum și faptul că în arta plastică maghiară actuală, grafica deține o pondere apreciabilă.

Ilustrarea expresivă a diferitelor aspecte ale realității din țara vecină și prietenă caracterizează expoziția în ansamblu, ea întrunind efortul creator al unor artiști diferiți ca vîrstă, temperament sau mod de exprimare.

O deplină stăpînire a mijloacelor de expresie dovedește Hincz Gyula, în ale cărui lucrări reprezentarea omului ocupă locul central. Alături uneori omului, soarele sau steaua, simboluri poetice ale vieții și visului (lucrările în acvaforte: « Mamă cu copil », « Steaua »), alteori reprezentînd figuri împietrite de suferință din lumea capitalistă (ilustrație la versurile lui Attila Jozsef), graficianul convinge prin sinceritate. Evident, Hincz Gyula știe să construiască monumental figurile, folosind cu pricepere linia și echilibrul suprafețelor de negru și alb.

La Würtz Adam am remarcat priceperea sa de a regiza pe suprafețe restrînses compoziții dense în care personaje multiple apar distribuite capricios (« Din caietul de schițe » — tuș) sau planează deasupra clădirilor ca într-un vis (coperta la « Cîntarea cîntărilor » — tempera). Predilecția pentru atmosfera de vis în care par a se înfrăți sau a se contopi oameni, clădiri și obiecte, subtil realizată

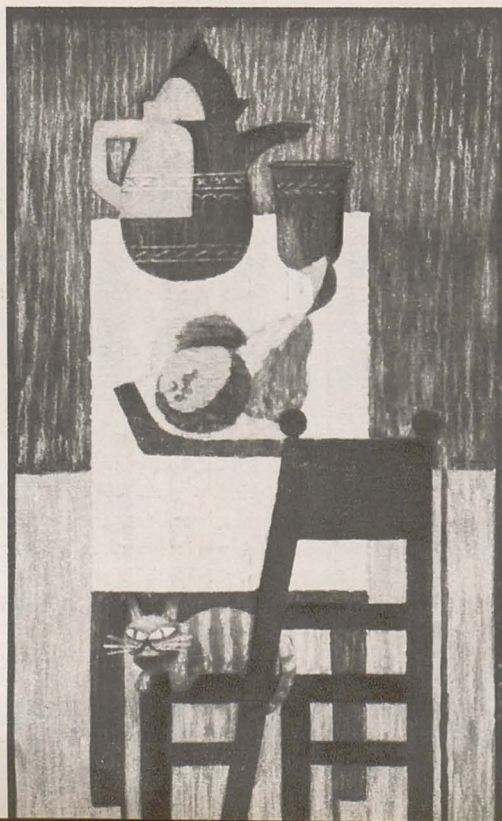
## GRAFICĂ ȘI PLASTICĂ MICĂ

DIN R. P. UNGARĂ

VIRGILIU PREDA

KÁDAR GYÖRGY: Natură moartă cu pisică — acuarelă

HINCZ GYULA: Mamă cu copil — acvaforte





romatic în violet, negru, albastru și alb, este evidentă și în ilustrația la « Minunile nopții ». La această lucrare, de un remarcabil echilibru compozițional, ni se pare demn a sublinia viziunea modernă în care dispunerea planurilor, intensitatea acestora și înscrierea formelor sînt interesant rezolvate.

Inedit este Gross Arnold în « Natură moartă cu floarea soarelui ». Artistul construiește cu scrupulozitate și simț descriptiv (poate puțin exagerat) un interior, reușind să creeze atmosfera unei camere în care se simte prezența omului, prin dispunerea firească a diferitelor obiecte. Am fi dorit să vedem mai multe și mai reprezentative lucrări ale acestui grafician, cunoscute fiindu-ne multiplele și interesante sale posibilități de exprimare.

Imagini ale peisajului industrial a prezentat Macrisz Zizi în gravurile sale colorate în verde, negru, brun, violet — « Crepel II » și « Crepel III ». Diferențindu suprafețele prin folosirea hașurilor și a unor porțiuni colorate unitar, artista imprimă, în același timp, lucrărilor sale un evident caracter decorativ. Dintre graficieni mai amintim pe Konstantin Laszlo cu o gravură solid construită

și o punere în pagină care dovedește simț compozițional (« Moara »), pe Kádár György, cu naturile sale moarte, pe Gaes Gábor, cu peisaje de țară redată în potolite armonii de verde și albastru.

Ar fi fost interesant să vedem și lucrările altor graficieni reprezentativi pentru plastica maghiară actuală: Csohany Kálmán, Kondor Bela, Gy Molnar Istvan, Rekassy Csaba. Prezența acestora în expoziție ar fi adus un plus de expresivitate și ar fi definit mai bine publicului român profilul actual al graficii maghiare.

În plastica mică prezentată se întrevede această înțelegere și apropiere față de omul anonim: gest simplu și o înscriere firească în spațiu definesc fie o mișcare specifică de muncă, fie o trăsătură de caracter esențială a personajului reprezentat. Remarcăm îndeosebi lucrările « Pe gînduri » de Schaar Erzsébet, « Fetiță » de Laszlo Peter și « Copil cu flamura » de Markus Karoly.

Expoziția — manifestare artistică pe care am primit-o cu satisfacție și interes — a constituit un bun prilej de cunoaștere a unora dintre realizările artistice ale creatorilor plastici maghiari.

SIMEZE

SIMEZE

SIMEZE

SIMEZE

SIMEZE

SIMEZE

SIMEZE

SIMEZE

## GRAFICA DANEZĂ

EUGEN IACOB

Arta daneză este delimitată de unii cercetători adepți ai împărțirilor pe meridiane geografice, ca artă scandinavă, alături de norvegiană, suedeză și finlandeză. Este mai greu de spus în ce măsură plastica daneză poate fi considerată nordică atîta timp cît în trecut, majoritatea creatorilor își îndreptau privirile spre Paris. Totuși, dintre țările scandinave, arta daneză s-a impus prima în Europa, strălucind datorită unor creatori ca realistul Eckersberg și Wilhelm Marstrand, pictor național. Cel care a aureolat însă gloria artei din Danemarca, ridicîndu-i prestigiul internațional, a fost sculptorul Bertel Thorvaldsen. Arhitectura și cu deosebire artele decorative au cunoscut și cunosc o mare înflorire. La Școala de gravură din cadrul Academiei din Copenhaga, desenatori abili ca Madsen, Ballin și Magnus Petersen au pus, în secolul trecut, bazele graficii moderne daneze. Din ceea ce au asimilat de la școala franceză, cît și de

HENRY HEERUP:  
Sărutul — linogravură





la cea nordică sau germană, graficienii danezi din zilele noastre au reușit să contureze hotarele unei arte originale. Exemple au adus și cei ce au expus în Capitala noastră.

Henry Heerup a prezentat o suită de gravuri în linoleum ce sugerează, prin eleganța liniilor, acele chipuri din profil, decupate din hîrtie neagră, la modă în vremea lui Goethe în Germania. Senzația de decupaj este dată de contururile albe, subțiri, sinuoase, ce separă suprafețe mari de negru intens. Pericolul manierismului este înlăturat de Heerup prin infinitele nuanțe ce diferențiază stările pline de lirism trăite de personaje, ca în «Sărutul», «Pierrot melancolic» sau «Copii patinînd».

Lucrările lui Poul Cristensen Petrea, ilustrații la Faust, ne duc cu gîndul tot în Germania, unde a și

studiat o vreme, amintindu-ne de acele Holzschnitt, gravuri în lemn ale nürenburghezului Schangauer. De-a lungul vremurilor, mulți artiști au fost tentați să ilustreze legenda lui Faust, iar Poul Cristensen Petrea a fost inspirat în mare măsură cînd s-a referit la «tentațiile», «pasiunile» și «dansurile macabre» ale maeștrilor germani din Renaștere. Un alt grafician ce a știut să găsească înțelesuri contemporane în vechile mituri este Palle Nielsen. Cele 10 ilustrații la Orfeu și Eurydice, selecționate dintr-un ciclu mai întins ce-l preocupă pe artist de mai mulți ani, reeditează în imagini una din fascinantele legende antice, plină de inspirație poetică. Între viziunea apocaliptică a lui Nielsen, în care eroii se confruntă în situații de un extrem tragism și pînă la sensurile din gravurile lui Svend Wiiig Hansen nu sînt distanțe prea mari.

Preocupat de drama individului însingurat, bîntuit de teamă și dorinți contradictorii, Hansen a făurit în lucrări ca «Nori negri», «Singur» sau «În întuneric» introspecții în subconștientul uman cu mijloace expresioniste. Trecînd de la reprezentările sumbre ale acestor artiști, la litografiile colorate ale lui Mogens Zieler, ce aduc o notă aparte în ansamblul expoziției, spiritul se destinde la resortul declanșat de umorul nuanțat și neprevăzut. Zieler ne face să evadăm într-o lume exotică și pitorească. El sesizează latura comică a realității, scoțînd în evidență ridicolul unor situații, ca în «Garda generalului» sau «Baia de umbră». Neintenționînd să caricaturizeze, Zieler știe unde să se oprească pentru a nu face butade efemere. Mijloacele sale de expresie sînt simple: cîteva culori elementare, roșu și galben de pildă și contururi negre angulare.

Întrebuințînd o tehnică mai puțin obișnuită, gravura colorată, pe cupru, Dan Sterup-Hansen se remarcă totodată și ca un artist cu o viziune bizară. Desenator încercat, el își propune rezolvarea unor racursiuri și perspective complicate ca în «Nuntă la Delft» sau «Înmormîntare». Plutirea în apa unui bazin, ca în «Studiile subacvatice», i-au sugerat ideea de a schița din imaginație, cu multă exactitate, corpurile unor femei într-o stare asemănătoare cu cea a imponderabilității.

Chiar dacă leit-motivul major al expoziției graficienilor danezi îl constituie chipul omenesc, nu se poate afirma totuși că aceștia ar excela printr-un spirit cu desăvîrșire umanitarist. S-ar părea că omul — și acesta ar fi unul din principiile ce se învață la Academia regală din Copenhaga — ar constitui doar un excelent model și motiv de inspirație și studiu, fără a se atinge prea mult problemele ce preocupă lumea din zilele noastre. Oricum, primul contact cu arta plastică daneză contemporană a fost binevenit și util atît pentru publicul larg, cît și pentru creatori.

PALLE NIELSEN: Orfeu și Euridice — linogravură





După ce a făcut studii la București cu G. D. Mirea și Frederic Storck, R. Iosif a învățat o vreme și la Paris, preocupându-se îndeosebi de gravură. S-a afirmat după primul război mondial, mai ales ca gravor, în lucrări ce dovedesc spirit de observație, forță de evocare, precum și unele calități reportericești. De asemenea a ilustrat opere ale lui Sadoveanu și Creangă.

În monotipuri colorate, pentru care a manifestat o consecventă predilecție, în delicate guașe și mai ales în gravură, unde a folosit contraste puternice de negru și alb și o linie suplă, R. Iosif a zugrăvit aspecte ale periferiei Bucureștilor de altădată, aglomerările din bîlciuri și piețe.

Pe una dintre mapele sale cu gravuri, într-o elogioasă prefață, Francisc Șirato scria: «Talentul impresionant al gravorului Iosif este cunoscut amatorilor de artă gravată încă de multă vreme, dacă nu ne înșelăm de vreo douăzeci de ani. El este un foarte iscusit artizan căruia i se caută egalul. Pentru el gravura aquatintei nu are taine».

Debutînd ca grafician, R. Iosif s-a apropiat de culoare cu sfială și respect, fără grabă. Pictura sa cuprinzînd în special peisaje, naturi moarte și scene de interior (foarte rar portrete sau compoziții tematice), dovedește sensibilitate față de natură, un lirism reținut. Dotat și conștiincios, pictorul și-a alcătuit treptat o gamă cromatică reținută, cu accente grave și sonorități profunde, uneori dramatice, ajungînd la un stil personal, în care descifrăm o monumentalitate sobră a vieții vegetale, spre care este atras cu predilecție, un fel de sentiment de reculegere în fața lucrurilor.

Predilecției sale de altădată pentru armoniile închise, pentru tonuri sobre, cu efecte de clar-obscur, care duceau la o oarecare monotonie în colorit, a început să-i ia locul, tot mai stăruitor, preocuparea pentru o înnoire a conținutului lucrărilor sale, ca și a viziunii; e vorba de o înnoire organică, de folosirea unei palete în care apar tonuri mai calde, mai luminoase, cu o notă mai optimistă.

Ultima sa expoziție, deschisă în sala «Onești» a Fondului Plastic, fără a avea un caracter retrospectiv, a cuprins un bogat număr de uleiuri (36) și guașe (50), rod al unei intense activități pe care acest artist, ajuns la 70 de ani, o desfășoară cu tinerească pasiune. Mai cu seamă în guașă, dar în bună măsură și în ulei, pictorul dovedește posibilități de înnoire în mijloacele sale de expresie. Ciclul său de peisaje de iarnă, realizat cu un penel vioi, adesea într-o pastă cu accente de mare strălucire cromatică, peisajele cu arbori tratați monumental, ca și cele larg panoramice în care și-au găsit locul noile construcții ale Bucureștiului și altor orașe, cărora li se adaugă tablourile cu flori și vase, unele naturi moarte, mărturisesc un artist ajuns la maturitate, care stăpînește limbajul culorilor, izbutind să realizeze armonii subtile, acorduri rafinate, o evidentă prospețime coloristică.

Investigarea noilor motive abordate a contribuit, fără îndoială, la înviorarea artei sale, la potențarea notei de lirism caracteristică întregii sale creații, la căștigarea unui plus de optimism și exuberanță.

Guașele sale au constituit o plăcută surpriză, prin verva lor, prin linia foarte dinamică în care sînt realizate, ca și prin culorile lor vibrante, vădînd un artist îndrăgostit de natură, cîntăreț sensibil al ineputabilelor ei frumuseți.



R. IOSIF: Blocuri noi pe șoseaua Giurgiului — ulei



MIRCEA VREMIR: Zidăriță — ulei

MIRCEA VREMIR: Natură moartă cu pești — ulei



MIRCEA VREMIR

Expoziția Mircea Vremir promovează tendințe de plin modernism. Tînărul pictor și grafician se mișcă într-adevăr în parametri ce conferă, în zilele noastre, un asemenea titlu.

Lucrările de pictură monumentală din 1959 și panourile murale din 1962 și 1964 dovedeau o anumită forță de asimilare personală a frămîntării epocii noastre, și tocmai acea preocupare de coerență construire a planurilor într-un ansamblu plastic și, înșfîrșit, stăruitoarea tendință de înnobilitare decorativă.

În compoziția «Brigada de tineret» există o certă ritmică și mai ales prețioasă congruență de ansamblu, dar nu «riguroasă» precum s-a afirmat. Tensiunea sufletească și un anumit simț al atmosferei dramatice duc la noblețea decorativă rivnită, dar lipsa de finisaj din primul plan — deși valabil ca intenție — este vădită. Mîna din stînga tabloului și seria de picioare și genunchi din acest prim plan arată cu prisosință cît mai are de parcurs tînărul artist pînă la rigoarea autentică. Nu socotim că tipologia personajelor este în această compoziție monotonă, și iată de ce:

(urmare în pag. 61)







AUREL COJAN: Peisaj

## AUREL COJAN

Cunoscut de la primele sale expoziții din 1945—1948 ca un sensibil colorist și desenator, Aurel Cojan a fost privit pe atunci ca un continuator — în peisaje și naturi moarte — al armoniilor stinse, surdinizate, fine, ale lui Theodor Pallady. Griurilor și alburilor palladiene, Cojan le adăuga unele reflexe de metal și smalt. Viziunile sale însă păreau prea puțin legate de simțămîntul direct al realității, de trăirea în actualitate și, cu toată poezia lor certă, chiar peisajele și naturile statice rămîneau la notații intimiste.

Mai tîrziu, Aurel Cojan a preferat notațiile mai spontane, tratînd formele și atmosfera cu mai multă fluiditate, cu rezonanțe delicate și prețioase, uneori subliniind formele cu linii decorative. În discreția și gingășia viziunilor sale, se vedea o poezie învăluitoare.

Totuși melodiile și armoniile sale aveau ceva evanescent, poate din pricină că artistul se rezuma la crîmpeie de senzații, analize, detalii, fără a aduce un sentiment puternic și accente îndreptate spre sinteză și concentrare.

La penultima expoziție, Cojan renunțase într-o oarecare măsură la vibrațiile de tonalitate și atmosferă anterioare, la delicatețea și muzicalitatea începuturilor sale, căutînd acum un colorit mai viu și mai consistent, folosind o pastă mai densă. În locul forței expresive, se instalase în unele lucrări o oarecare rigiditate, pe care o simțeau chiar în evocările ce se voiau spontane. Era o fază de tranziție în activitatea pictorului, cu năzuințe mai mari, totuși, decît cele anterioare.





1

1. AUREL COJAN: Florăreasă — acuarelă

2. AUREL COJAN: Piață de zarzavat — tuș

3. Tetravanghel slav de la Lupul, mare logofăt din Țara Românească — Mănăstirea Cîrnul (colecția Bibliotecii Academiei R.P.R. — Filiala Cluj)

La recenta sa expoziție din 1964, el a prezentat numai acuarele și tușuri, tehnici care priesc poate mai bine notațiilor și spontaneității sale de pictor și desenator. Catalogul expoziției menționa nu mai puțin de nouăzecișipatru de lucrări, unele aflate pe pereți, altele în mape. Interesante și unele valoroase prin ele înseși, acuarelele și tușurile expuse vestesc — sperăm — o pregătire pentru picturile în ulei, pe care le va expune în viitor. De aceea, în aprecierile ce le facem asupra expoziției ultime ne vom gândi și la câștigurile dobândite de expozant, la posibilitățile și cerințele de viitor ale creației artistului.

În expoziție s-au profilat mai cu seamă două preocupări. Una este preocuparea, mai curînd predilecția de evocare naivă, simplificată, candidă, a unor aspecte din realitate. Cojan privește cu uimire și încîntare aproape copilărească mulțimile ce ies de la un cinematograful, florăresele și uneori înseși femeile ce apar ca niște flori pe pajiște, arborii și construcțiile citadine. Este aici și o doză de visare tot naivă, simplă, gingașă, dar în care sînt înglobate și vădite reminiscențe din Chagall, Lurçat, Léger și unii neo-primitiviști. Citeodată imaginea în tuș sau acuarelă cuprinde mai multe figuri și fragmente peisagistice, îmbinate ca în procedeele simultaneștilor și supra-realistiților, alteori imaginea este centrată asupra unor

(urmare în pag. 61)

2







3

Organizată de Muzeul de artă al R.P.R. și deschisă întâi la Cluj, în august 1963, expoziția «Miniatura și ornamentul cărții manuscrise în Țările Române în secolele XIII—XVIII», după ce a străbătut timp de aproape un an și alte orașe importante ale Transilvaniei — Baia-Mare, Brașov, Sibiu — a poposit la sediul muzeului, fiind oferită spre cercetare bucureștenilor. Ea constituie o primă încercare de a prezenta publicului larg un domeniu prea puțin cunoscut al artei românești din epoca feudală. În contrast cu vechimea materialului prezentat, expoziția aduce cu ea un suflu nou, în primul rând prin conținut. Sînt strînse laolaltă șaptezecișicinci de manuscrise dintre care patruzeci de originale, cuprinzînd variatele aspecte ale miniaturii și ornamentației de carte din secolele XIII—XIV pînă în secolul XVIII. S-au pus în valoare cele mai vechi exemplare ornamentate, cît și o bogată serie de manuscrise transilvănene, prea puțin cercetate pînă acum. Prezentarea modernă, într-un spațiu larg, în vitrine adecvate unei expuneri de acest gen, ca și varietatea graficii, utilizînd litere și ornamente din cărțile expuse, îmbinată ca explicații succinte, aduc în ansamblul expunerii lumină și culoare, făcînd-o atrăgătoare pentru marea public.

Criteriul de expunere este cel cronologic. Se urmărește astfel, evoluția ornamentației de carte în Transilvania, Țara Românească și Moldova, din secolele XIII—XIV pînă către sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Pentru a putea realiza această expunere continuă, s-au utilizat, în afară de originale, și facsimile. Ele au uneori rolul de a prezenta și variantele aceluiași gen. În alte cazuri, fotografiile color înlocuiesc originalele, care din necesități de conservare nu s-au putut transporta, figurînd ca atare doar în orașele unde ele se păstrează.

În organizarea expoziției de față, ca și în manifestările similare în domeniul artei vechi românești, s-a urmărit în mod deosebit fructificarea unor rezultate noi ale cercetărilor făcute de Muzeul de artă al R.P.R. în ultimii ani. Astfel, preocuparea în genere de a coborî în trecutul mai îndepărtat rădăcinile culturii noastre, anterior formării statelor feudale, a cuprins și acest domeniu. De aceea, pot figura în expunere manuscrise slavo-romîne împodobite cu litere și frontispicii realizate în secolele XIII—XIV pe pămîntul țării noastre, alături de splendide exemplare bizantine, care au circulat de timpuriu, servind ca izvor de inspirație artiștilor locali. Un loc important în această etapă de început a ornamentației de carte îl deține manuscrisul caligrafului Ștefan din veacul al XIII-lea, cel de la Râșnov din veacul următor, alături de manuscrisul lui Nicodim, din anii 1404—1405 pentru Mănăstirea Tismana. Prin ornamentația sa, în care păsările realizate cu o deosebită finețe ocupă un rol important, tetravanghelul lui Nicodim constituie un unicat în arta miniaturii din Țara Românească.

Privind în ansamblu expoziția, apare evident, în primul rînd, caracterul unitar al artei românești în domeniul ornamentației manuscriselor și a cărților vechi. În acest cadru, manuscrisele realizate în Moldova de-a lungul secolelor XV și XVI dețin un loc de frunte prin frumusețea și strălucirea lor. Acestea se caracterizează toate printr-o caligrafie elegantă, așternută pe foile de pergament, de mari proporții, cu risipă de aur și culoare. Bogatele lor frontispicii se caracterizează printr-o ornamentație similară exemplarelor contemporane din Transilvania și Țara Românească. Ea se compune din împletituri și arabescuri, întretăieri de cercuri și diagonale, în care frumusețea și bogăția motivelor se datoresc varietății lor surprinzătoare și simetriei cu care sînt realizate. Acest tip de ornamentație, creat în Țările Române în legătură cu arta bizantină a Orientului, trecută popoarelor balcanice, a căpătat însă o deosebită amploare în manuscrisele moldovenești. Astfel de frontispicii se aștern uneori pe cîte o jumătate de pagină, conturate cu aur, pe fond verde smarald, albastru de lapis lazuli, roșu de garanță sau ocru.

Miniaturile în plină pagină, reprezentînd portretele evangheliștilor, după tradiția bizantină moștenită din arta helenistică, constituie o altă notă proprie manuscriselor moldovenești. Cel mai vechi manuscris cu miniaturi, păstrat în Moldova, datează din anul 1429, fiind opera talentatului artist Gavril Uric. Fiul unui diac de urice (adică de acte domnești), Gavril a desfășurat o bogată activitate, timp de aproape trei decenii la Mănăstirea Neamțu. Miniaturistul Gavril a fost însă și un creator de școală. La Neamț și în alte centre (Putna, Dobrovăț, Moldovița) se va continua tradiția sa de către cei peste douăzecișicinci de caligrafi ale căror nume sînt menționate pe operele lor sau în documentele din vremea lui Ștefan cel Mare. Miniaturi în plină pagină, reprezentînd portretele evangheliștilor scriind la masa lor de lucru, împodobesc manuscrisele epocii lui Ștefan cel Mare, cînd apare pentru prima dată și portretul laic, reprezentîndu-l pe domn, într-un spirit realist, în tetravanghelul de la Humor (1474). Obișnuit, siluetele evangheliștilor se detașează pe un fundal de arhitecturi care amintește edificiile orașelor bizantine. Figurile lor sînt deosebit de expresive, mai ales cele executate de Gavril Uric și Nicodim. Trupurile sînt concepute sculptural, draperia antică care le îmbracă este modelată prin pete mari de umbre și lumină ton pe ton, cu lumini redată în





alb. Bogate chenare de motive florale încadrează portretele. Manuscrisul realizat de miniaturistul Spiridon pentru Biserica Curții din Piatra, ca și cel al lui Theodor Logofătul de la Rîsca, ilustrează tradiția artistică atât de strălucită a școlii lui Gavril. Fără îndoială că aceasta este etapa de înflorire maximă a miniaturii românești.

Către sfârșitul secolului al XVI-lea se naște în Țara Românească și în Moldova un nou curent în arta miniaturii, în care ilustrațiile mult mai numeroase urmăresc îndeaproape textul. Scenele cu multă viață, compoziții cu personaje, sînt încadrate de peisaje cu bogate arhitecturi locale. În Țara Românească s-a păstrat un singur exemplar, iar în Moldova s-a creat o adevărată școală atribuită învățatului mitropolit și artist Anastasie Crimca, bogat reprezentată prin manuscrisele păstrate la

Dragomirna, reproduse doar în fotocopii colorate în expoziție (Tetravanghelul din 1609 și Psaltira din 1616).

Miniaturile acestea se deosebesc fundamental de cele ale epocii anterioare. Procedul modelării formelor prin umbre și lumini a fost înlocuit cu partea de culoare nevalorată. Siluetele își pierd caracterul sculptural și monumental. În genere, maniera de lucru, stilul și întreaga concepție a acestui grup de manuscrise sînt strîns legate de pictura vremii, în care elementul pitoresc, gustul pentru detaliu, dezvoltarea peisajului și a arhitecturilor ca și bogăția ornamentației florale suplinesc pierderea concepției monumentale. Caracterul narativ al acestor miniaturi constituie de asemenea o notă comună și picturilor murale. Miniatura din Țara Românească este mai bogat reprezentată în epoca lui Matei Basarab, cînd portretele donatorilor constituie o preocupare principală a artiștilor. Tradiția aceasta se continuă pînă în secolul al XVIII-lea, în portretele care împodobesc condicile mănăstirilor, interesante pentru concepția lor nouă, datorită pătrunderii barocului. Miniaturile atît de vii, redînd realitatea înconjurătoare, ca acelea din poemul grec Erotocrit, devenit foarte popular în secolul al XVIII-lea, încheie expunerea.

În orașele în care a fost deschisă o lună sau două, expoziția s-a bucurat de mult succes, oglindit în presa locală și în numărul relativ mare de vizitatori. În centrul muncitoresc din Baia-Mare, unde expoziția a fost deschisă doar trei săptămîni, s-au perindat aproape 3.000 de vizitatori, iar la Sibiu, în două luni, 15.000 de vizitatori. Aceste cifre pot constitui un indiciu pentru a organiza în viitor astfel de expoziții, valorificînd tezaurele culturale și artistice ale poporului nostru, realizate în trecut.

Portretul evanghelistului Ioan, miniatură din manuscrisul caligrafiat de Spiridon de la Putna, din porunca lui Ștefan cel Mare, pentru biserica Curții Domnești din Piatra-Neamț (colecția Muzeului de artă al R.P.R.)



Portretul doamnei Elina, soția lui Matei Basarab, miniatură dintr-un manuscris datat 1583 (colecția Muzeului de artă al R.P.R.)



## SCULPTURA ESCHIMOȘILOR DIN CANADA

Într-o vreme cînd arta vechilor civilizații ori a popoarelor de pe meridiane mai puțin accesibile nouă, fie la tropice, fie dincolo de cercul polar, a stîrnit un interes larg, de la arheologi și etnografi pînă la pictori ori sculptori, era firesc să intre în raza preocupărilor diferiților cercetători și creația artistică a eschimoșilor. Condițiile aspre de viață — clima zăpezilor veșnice, caracterul rudimentar al uneltelor, materialul precar utilizat în artă, redus la roca dură, fildeșul și pieile animalelor vîinate — asigură din capul locului un caracter de senzațional artei eschimoșilor. Dincolo de acestea însă, constatăm că arta lor este specifică și autentică. Originile ei nu se cunosc. Unii cercetători, bazîndu-se pe faptul că strămoșii eschimoșilor au venit din nordul Asiei, presupun că această artă are obîrșia în vechile civilizații nord-asiatice. Cert e că arta contemporană a eschimoșilor din Canada este surprinzător de originală, vie și valoroasă. Contactul vîntătorilor eschimoși cu civilizația modernă nu a afectat creația lor artistică. Ea ilustrează pe plan suprastructural viața acestor comunități de nomazi. Un univers complex: în centru — omul cu preocupările lui, vînătoarea și viața de familie. Din roca informă, artistul crează figuri de oameni și animale — în interpretare fantastică sau caricaturală uneori — și, alături de acestea, eroi sau ființe care populează mitologia folclorică eschimosă. Această artă are la bază studiul realității, observația atentă, cunoașterea celor mai mici amănunte din viața oamenilor și a animalelor. Totodată, așa cum se petrece pretutindeni într-o societate unde uneltele sînt, mai ales, produsul industriei casnice, creația eschimoșilor se extinde și în sfera artei decorative, cuprinzînd unelte, ustensile, obiecte de îmbrăcăminte etc. În general, lucrările de artă sînt de dimensiuni reduse — datorită caracterului nomad al vieții eschimoșilor. Originalitatea acestei arte e asigurată de un stil unitar: expresivitate prin simplitate — fapt care constituie un punct de atracție în plus pentru artiștii contemporani care, în alte condiții, năzuiesc să confere artei lor, prin simplitate, prin esențializare, un spor de forță expresivă.

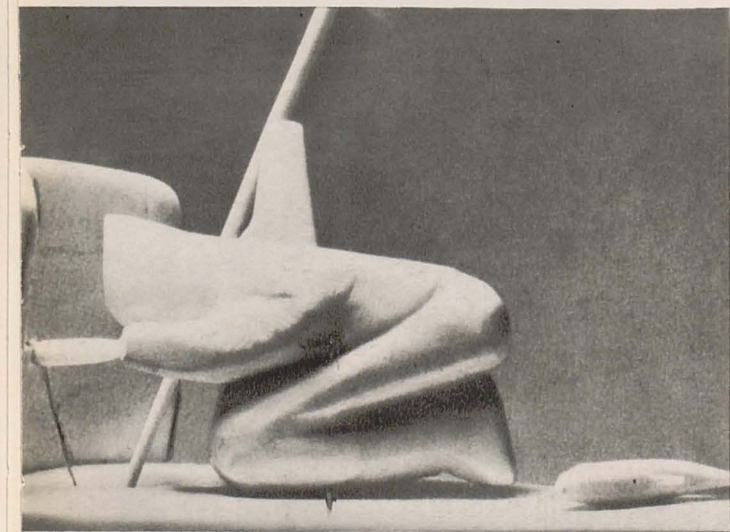


MUNAMI: Mamă și copil — piatră





1



2

1. JOSÉE: Musafirii — desene pe piele de focă

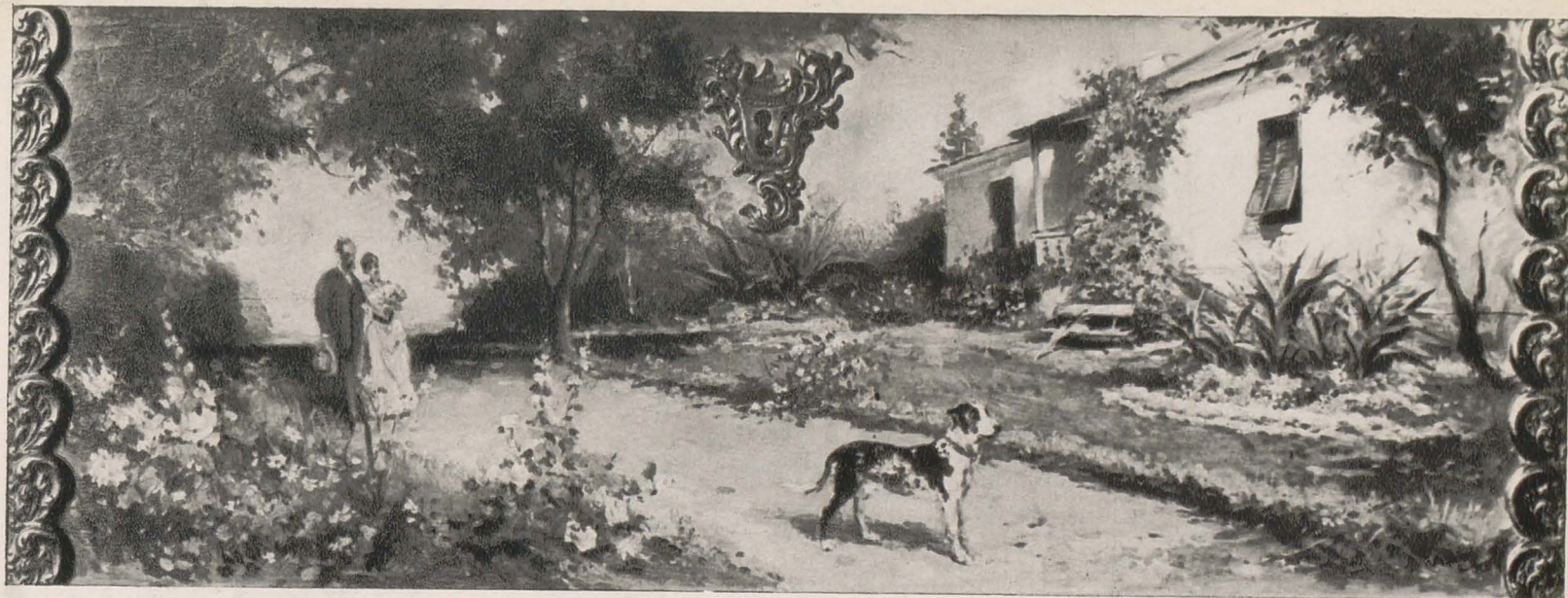
2. ANAWAK: Pescuit în copcă — fildes

3. Anonim: Fetiță — piatră



3



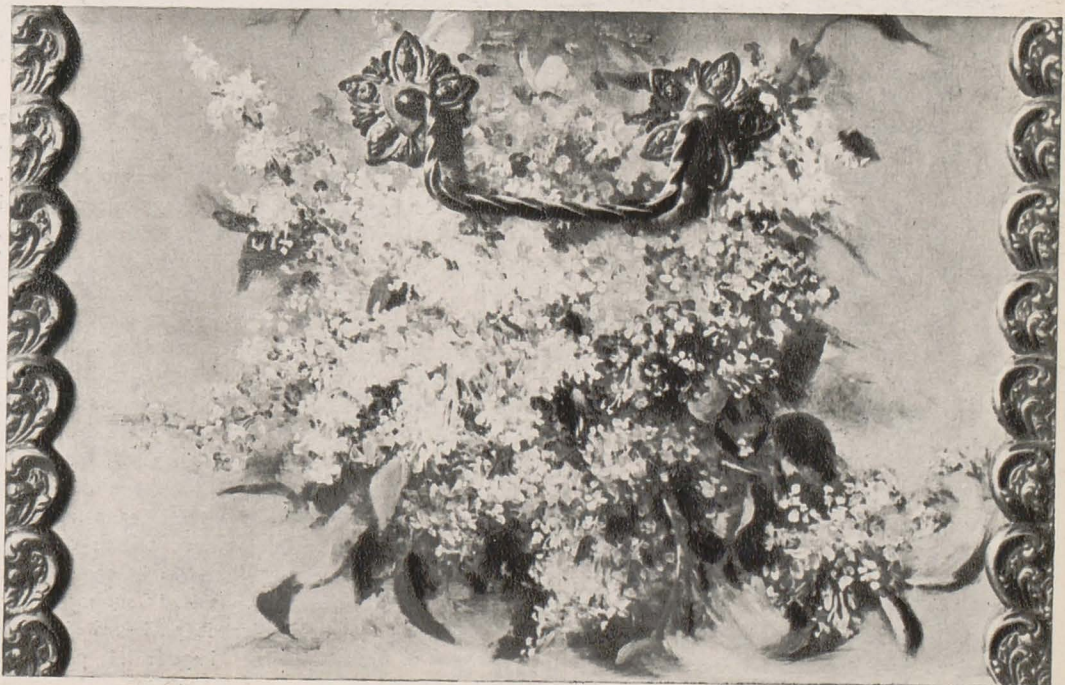


THEODOR AMAN: Peisaj — ulei pe lemn, pictură pe latura din față a unei lăzi de zestre (colecția Muzeului regional de istorie — Ploiești)

THEODOR AMAN: Liliac — ulei pe lemn, pictură pe latura stângă a aceleiași lăzi (colecția Muzeului regional de istorie — Ploiești)

## CÎTEVA DATE DESPRE AMAN

Personalitatea complexă a primului director al Școlii Naționale de Arte Frumoase din București nu a fost studiată pînă în ultimele două decenii decît fragmentar. Numai în prezent, în această perioadă, de fructuoase și multilaterale cercetări, s-au putut scrie cîteva monografii Aman, care includ știri culese din documentele de arhivă și din excerptarea unui număr de aproape 70 de scrisori adresate fratelui său Alexandru Aman, sau pictorului revoluționar Barbu Iscovescu de care îl lega o caldă prietenie.







Correspondența mai dă în vileag și câteva împrejurări din care rezultă că acest artist-cetățean s-a ridicat împotriva abuzurilor oligarhiei conducătoare și a arhitectului francez Lecomte de Noüy (care, în schimbul a 460.000 franci aur, prefăcuse vechea biserică de la Curtea de Argeș într-o «piesă de zahăr... aurită, înălbită și încărcată de detalii de care n-avea nevoie»); că a protestat împotriva aducerii în țară a statuarilor străini care executau comenzile de monumente publice în dauna talenților artiști români; tot din aceste scrisori am putut afla și unele importante date în legătură cu pictorii Mihail Lapaty, George Năstăseanu și alții.

La direcția Școlii de Arte Frumoase, Theodor Aman a sprijinit întotdeauna revendicările elevilor săraci. De exemplu, în 1887, la 6 iunie, un grup (în care figura și Ștefan Luchian) cerea bilete de «drum de fier» în vederea unor excursii «necesare specialității» lor; în pofida rezoluției favorabile a lui Aman, ministrul, «din lipsă de fonduri» respinge cererea.

Mai târziu, directorul va obține totuși 24 de bilete de cl. III-a pentru studenții ce voiau să viziteze Pinacoteca din Iași și monumentele istorice moldovenești.

Domeniul creației artistului a fost desigur cel mai bogat în descoperiri. Numeroase desene, tablouri, gravuri și fotografii au venit să mărească inventarul operelor lui Aman, unele fiind răspândite chiar și în afara hotarelor țării, ca de pildă cele două lucrări ce figurează în colecția «Victoria and Albert Museum» din Londra.

La creația maestrului român (care se știe că întîmplător a făcut vitralii, sculpturi și pictură decorativă) adăugăm astăzi o lucrare puțin obișnuită. Este vorba de o lădiță de zestre pictată în întregime de Aman și dăruită la 7 iunie 1887, cu prilejul căsătoriei Elenei Oteteleşanu cu Petre Grădișteanu — acesta din urmă fiind unul din primii traducători ai lui Gogol în limba română (1874) și fondatorul «Revistei Contemporane».

În afara dedicației festive de pe latura din spate a lădiței, caseta a fost împodobită pe fețele

laterale cu două naturi moarte cu flori (trandafiri și liliac), iar în față cu un fermecător peisaj însorit, animat de prezența mirilor care înaintează pe alea unui parc, precedați de un ciine prepelicar; în partea dreaptă se află o veche casă de țară, cu ferestrele oblonite, cu cerdacul acoperit cu glicină în care recunoaștem conacul din celebrul tablou «Petrecere în familie», conac ce se află — putem afirma acum — la Merișani, nu departe de Pitești. În fine, pe capacul lădiței, într-un medalion de argint încrustat, Aman a pictat o horă țărănească, variantă a celorlalte binecunoscute «Hore».

Lada de zestre (trecută nu de mult în valoroasa colecție a Muzeului de Istorie a Orașului Ploiești) cuprinde nu numai patru tablouri — care aduc și datele sus menționate — dar se poate spune că implicit cuprinde semnificația simbolică a unei adeziuni artistice la unele vechi datini populare românești.



# ADRIAN MANIU, CRONICAR PLASTIC

MIHAIL PETROVEANU

Interesul pentru arta plastică al lui Adrian Maniu, poet aflat acum la o etate venerabilă, cu o operă constituită între cele două războaie, s-a manifestat totdeauna cu un entuziasm inepuizabil și foarte adesea inspirat. Inaugurată în paginile « Faclei », înainte de 1916, și continuată la « Chemarea » — sosia ieșeană a « Faclei » — de la 1918 la 1920, pasiunea sa a fost puternic încurajată de ambianța care, proprie ziarului dirijat de Cocea, a favorizat, cum se știe, înnoirea picturii și graficii românești.

Cu toată confuzia inerentă tinereții, Adrian Maniu exprima o adeziune totală la mișcarea de modernizare a artei, îndreptată împotriva viziunii idilice, decorative a « vieții la țară » (semănătorism plastic) sau salonarde. El însuși poet anticonvențional și de factură picturală, ataca alegoria fals-patriotică, imageria istorică oficială și gustul siropos, în numele ieșirii în natură, al desenului sintetic, al primatului culorii și lirismului, vibrant pînă la patetism cu Luchian, sau difuz și voluptuos cu Pallady. Cînd, după 1919, se mută la Cluj și fondează, împreună cu Cezar Petrescu « Gîndirea », Adrian Maniu, urmînd orientarea sa generală, asociază atracției către modern preocuparea pentru tentativele de creare a unei arte noi, obținută prin resurecția tradițiilor populare. Denaturat ulterior în tradiționalism retrograd și misticizant, impulsul ca atare era pozitiv, capabil să promoveze o artă originală. Punctul de plecare, reprezentările « naive » ale simțirii țărănești, constituie de altfel astăzi, în cadrul noii concepții despre viață și alături de alți factori îndrumători, o sursă prețioasă și fecundă. Adrian Maniu, fără a exclude nici una din posibilitățile făuritoare de artă autentic modernă, înflorită pe tărîmul tradiției sau din experiența întregii picturi contemporane, își consacră o mare parte a publicisticii valorificării artei populare. Îndrăgostit pînă la efuzie sentimentală de tot ce este producție nemijlocit populară, țesătură, olărit, sculptură în lemn, ornamentație murală etc., comentatorul este printre cei dintîi interpreți ai gravurii în lemn, practicate, cu și fără semnătură, de meșteri în suman sau rasă monahală. Constatînd în cartea editată în franțuzește « Gravure sur bois en Roumanie » (Cartea Romînească 1929), că « după caracterul lor primitiv, majoritatea gravurilor au un stil mai vechi decît data lor » (sec. XVIII și XIX), Adrian Maniu subliniază contribuția lor stilistică: « Între toate stilurile și toate influențele artistice, care au năpădit subiectele universal-creștine ale acestor gravuri (influența greacă, italiană, germană, slavă), un stil romînesc se naște spontan, pentru că gravorul îmbogățește compozițiile lui cu detalii *du terroir* (băstinașe). . . Așa, Eva gonită din rai se îmbracă în straie de țărancă romîncă, și casele din Palestina au acoperișuri ascuțite de șindrilă ». Iar în portretele de mari prelați « oneori de o frumusețe sălbatecă » se surprind, tot ca un simpton al tratării necanonice, atribute ale expresivității, deci ale unei tendințe individualizatoare sau măcar de fixare a fizionomiilor specific locale.

Practica propriu-zisă de cronicar a lui Adrian Maniu relevă atenția sa deosebită față de întreaga mișcare plastică, de la artiștii reprezentativi asupra cărora se revine în repetate rînduri, din necesitatea sprijinirii lor împotriva rezistențelor conformiste și din plăcerea interpretării, pînă la cei modești sau debutanți. În acest cadru, reținem cîteva din comentariile care, destinate exponenților marcanți scot în evidență mai concludent maniera critică a autorului. Reflexiile sale nu se supun rigorilor profesionale. Adrian Maniu se exprimă în limbajul poeziei și poate că talmăcirea literară a impresiei cromatice acoperă, cel puțin pentru puriști, judecata de valoare. Exuberanța metaforică însoțește însă întotdeauna o intuiție, dezvoltă o caracteristică esențială a obiectului. Iată ce se spune despre Pallady. « Pallady are o simplă și senzuală paletă, plină de culoare, irizînd de la argintiu. . . un violet grav — un verde oxid sau un roșcat de frunză morbidă — sînt tonurile care străbat pictura, întocmai unui luminos sunet de corn, într-o zi de brumă tremurătoare. . . La Pallady, floarea rămîne un simbol de fermitate, de iubire, sau de perversitate ». În afara evidențelor senzuale ale lui Pallady, sînt surprinse valențe neglijate sau accidentale pentru contemplatorul grăbit, precum rumoarea secretă a nostalgiei după zone mai pure, și afectivitatea, mai bogată decît se crede, a pictorului reputat ca voluptos, baudelairean. Avocatul valorilor și poetul exaltat din Adrian Maniu rivalizează armonice în imnurile de slavă ridicate lui Brîncuși. Aci sensibilitatea și aptitudinea asociativă recurg chiar la concursul fanteziei. Din volbura imaginilor se degajă, odată cu caracterul profund popular al revoluționarului, al marelui modern coborîtor în adîncimile arhaice ale folclorului, seninătatea suverană a gîndirii acestuia precum și virtutea sublimării muzicale a formelor: « Un țaran și-a luat din satul lui de munte pirostriile și căldarea de mămăligă, ca să trăiască tot romînește în cetatea din Soare-Apune, unde i se închină străinii de peste mare. . . Aurînd în aramă, șlefuit-o spre moliciuni mătăsoase din calea stelelor, sau dîndu-i, prin mușcătura acizilor, bubele verzi ale bătrînelor din potot și chiar de rugini ucigașe, artistul bătrîn, revenit ucenic în căutarea unui alt adevăr, a părăsit canonul învățăturilor învățate și da noi însușiri materiei. . . Vrăjitorii de odinioară preschimbau făpturi vii în stîncă rece, el da duh bun pietrelor. . . Așa a știut să prefacă un ulcior în părere și cînt, așa, în coroana unei coloane de templu nezidit, a scris sărutarea primei iubiri, pentru totdeauna într-un bolovan greu de cremene. . . a închis tinerețea bătrînă a cumînțeniei ». <sup>1</sup> Talentul lui Ressu e comparat cu « bobul de grîu svîrlit în mărăcini înnăbușitori, dar crescut acolo, redînd spic de aur copt » <sup>2</sup>. Iser, care « unește armonii de lumini și armonii muzicale ce par disonanțe » este « brutal și crud ca adevărul ». Plenitudinea debordantă, senzația de vitalitate pletorică,

<sup>1</sup> Universul, 3 ianuarie 1933.

<sup>2</sup> Adevărul, 3 aprilie 1929



nesătulă, violentă în impulsurile ei, pe care o produce pasta lui Iser, legitimează eticheta. Unui meteor ars înainte de a lumina, ca Pascin, i se califică arta într-o formulă menită să-i cuprindă destinul însuși: « Creionul lui Pascin descoperă viciul, așa cum un bisturiu ar contura o rană. . . Îl socot pe Pascin o victimă a artei sale. Așa cum Baudelaire a murit otrăvit de mireasma din « Florile Răului »<sup>3</sup>. Referința la Pascin, la un artist neîmplinit dar divulgând un fior al neliniștii contemporane, indică curiozitatea pentru experiențele moderne ale unei receptivități generoase, totuși precaute.

Considerat în ansamblu, exercițiul critic al lui Adrian Maniu degajă o seriozitate al cărei travestiu poetic nu dă dreptul la îndoială. Consecvența îndelunțurii și simțul robust al valorilor, apărate la nevoie de impostură (precum lăncile frînți împotriva lui Kimon Loghi, a picturii de salon și snobismului) l-au ocrotit împotriva spectrului amabil al diletantismului. Evitarea improvizăției s-a datorit

nu numai frecventării asidue a expozițiilor și atelierelor contemporane, inițiativelor personale în promovarea talentelor de tipul graficianului Demian, dar și instrucției solide, dobândite printr-o cercetare, se poate spune sistematică, a artiștilor mai vechi. Studiile despre Theodor Aman și Alexandru Szatmary, exploratorul litoralului românesc, dovedesc, fie doar sub latura reconstituirii biografice, o mare fervoare pentru « clasicii » autohtoni. E fervoarea evocatorului lui Luchian din numeroase articole și dintr-o povestire situată între legendar și autentic<sup>4</sup>, prin care Adrian Maniu (ca și Arghezi) descrie vizita lui Enescu la capătușul martirului. Însfârșit, coaliția dintre cultul fanatic pentru creația populară și pasiunea egal de intensă pentru arta cultă, s-a organizat atît de organic la Adrian Maniu, încît a produs aprecieri judicioase și nuanțate în tumultul lor afectiv. O scrutare calificată va recunoaște actualitatea publicisticii plastice a poetului.

## O ȘEDINȚĂ A CENACLULUI U.A.P.

MARIN GHERASIM

Este salutară inițiativa cenaclului U.A.P. de a ține periodic ședințe de lucru dedicate unor dezbateri pe probleme acute ale creației plastice, corelată cu alte domenii de activitate artistică — muzică, poezie, arhitectură etc. Nevoia de cunoaștere, de confruntare a opiniilor diferiților creatori, necesitatea de a sesiza direcțiile și imperatiivele culturii noastre noi, socialiste, se face tot mai simțită în activitatea tineretului nostru artistic.

Izolarea artiștilor pe « bresle » nu duce decît la îngustarea orizontului lor de creație, la o specializare tehnicistă. De fapt, marile adevăruri, direcțiile noutoate din cadrul unei culturi nu iau naștere decît într-un climat de tensiune intelectuală, într-un climat unde se înfruntă idei, opinii și atitudini, uneori vădit contradictorii. Orice atmosferă călduță, de menajare a susceptibilităților, nu duce niciodată la stabilirea de adevăruri fundamentale.

Recenta ședință de lucru a cenaclului a avut ca temă discutarea relației dintre artă și viață, la ea participînd ca invitați tineri compozitori, poeți și critici de artă, care și-au expus opiniile, sau au citit din producția lor literară. Au fost audiate, totodată, și lucrări ale unor tineri muzicieni ca Alexandru Hrisanide și Dan Constantinescu.

Lirica tînră a fost sugestiv reprezentată în persoana poezilor Ion Alexandru, la care am desprins însă o anume tentă de tristețe bacoviană; Marin Sorescu, cunoscut la noi prin abordarea genului parodiei, căruia însă îi conferă sensuri noi sub o haină de aparentă persiflare sau autopersiflare; Ivănceanu, care, folosind metafore poetice inedite, reușește să imprime poeziei sale o stare emoțională contrastantă, mergînd pînă la șocuri neașteptate; Victor Ciobanu, în poemul închinat cuvintelor, realizează o anume stare de incantație; și, în fine, Ion Gheorghie, poetul care aduce în lirica sa un suflu mai mult epic, de o frustețe rustică.

În cuvîntul său, poetul Ivănceanu s-a ocupat de problema relațiilor ce se pot stabili între tradiție și inovație, optînd mai ales pentru eliberarea expresiei artistice de sub tutela unor canoane ce par imuabile.

Criticul de artă Vasile Drăguț, vorbind despre valorile tradiției noastre culturale, a arătat multiplele ei posibilități de fecundare a culturii noi, tinere.

Radu Constantinescu a încercat să stabilească profilul specific creației timpului nostru, făcînd analogii cu spiritul științific al epocii, cu matematica sau cu unele adevăruri descoperite de știință. El constata că artistul modern nu poate să rămînă indiferent acestor cîștiguri ale spiritului uman.

În intervenția sa, criticul de artă Argintescu-Amza indica, pe bună dreptate, calea cea mai flexibilă în problema tradiție-inovație, arătînd că de fapt preluarea unei tradiții nu se face în mod mecanic, ci prin asimilarea organică și prin afinități spirituale cu trecutul progresist al unei culturi. A lega firul cu tradiția nu înseamnă a imita orbește pe unul sau pe altul dintre maeștrii trecutului, ci a te integra în spiritul acelei culturi.

Dezbaterile au fost destul de animate și s-au continuat pe grupuri în pauze, în fața tablourilor expuse în incinta U.A.P., aparținînd artiștilor Ion Pacea, Ion Nicodim, Ilie Pavel, Ion Sălișteanu, Mihai Rusu, Ileana Cojan, Vladimir Șetran, Ileana Bratu, Marin Gherasim, Octavia Molea-Suciu, Viorica Velescu-Ilie, Traian Brădean, Angela Popa, Ion Gheorghiu, Lazăr Iacob, Tiberiu Ciubotaru.

Personal am constatat că între aceste tablouri și poeziile citite există punți de legătură, similitudini și o vie dorință de îmbogățire a arsenalului de expresii, de găsire a unor mijloace de limbaj adecvate timpului nostru.

Considerăm deosebit de utile pentru creația noastră astfel de schimburi de idei și opinii, căci problemele artei, atacate frontal, amplu și curajos, ne frămîntă pe toți slujitorii ei.

Procesul de creație avînd puncte fundamentale comune, împărtășirea gîndurilor între creatorii din diferite domenii artistice nu poate fi decît salutară.

E de dorit însă ca aceste discuții să nu capete un caracter convențional, călduț, așa cum acest lucru s-a resimțit la un moment dat, căci în astfel de condiții ședințele cenaclului nu-și vor mai putea atinge practic scopul lor.

<sup>3</sup> Adevărul, 11 iunie 1930

<sup>4</sup> Vezi vol. „Din paharul cu otravă“ (1919)



• *Hämeenlinna*. În cadrul tradiționalei «Prietenii dintre orașe» în orașul finlandez Hämeenlinna a fost organizată o expoziție de desene și gravuri de Rembrandt, provenind din colecțiile de stat ale orașului partener Weimar. Expoziția va fi ulterior găzduită de cel mai însemnat muzeu finlandez de artă, Athenacum din Helsinki.

• *Londra*. Cu prilejul a 400 de ani de la moartea lui Michelangelo, British Museum a organizat din colecțiile sale proprii o expoziție de lucrări ale artistului, reprezentând studii, schițe pentru Capela Sixtină, proiecte de compoziții sculpturale și arhitectonice.

• *Moscova*. Muzeul istoric de stat din Moscova găzduiește o expoziție de faianță rusească. Deosebit de prețioase sînt lucrările de majolică datînd din mijlocul secolului XVIII, și provenind din prima fabrică de ceramică din Rusia. O mare parte din expoziție este rezervată maeștrilor contemporani ai ceramicii rusești.

• O expoziție interesantă de desene a avut loc la *Darmstadt*. 100 de artiști din Italia, Spania, Austria, Franța, Olanda, Anglia și Germania occidentală au expus 600 de desene și acuarele. Expoziția a oferit totodată cea mai cuprinzătoare retrospectivă de desene ale lui Oskar Kokoschka și E. Wilhelm Nay.

• André Masson a ilustrat o carte consacrată Comunei din Paris, «Le peuple au peuple», conținînd un text scris în iunie 1862 în Algeria, de un muncitor, Theodore Six, combatant din 1832 și 1848. André Masson a văzut în acest text un autentic poem de agitație.

• «Lautrec par Lautrec», acesta este titlul unui album, cel mai complet, mai documentat și mai bine ilustrat asupra vieții lui Lautrec. Pe lîngă un mare număr de fotografii și extrase din corespondența sa (ceea ce justifică titlul), adunate, studiate și comentate de Philippe Huisman și Mme G. Dortiu, volumul reunește toată opera grafică a artistului, destinată

să fie imprimată (afiș, litografii, programe, desene pentru presă etc.).

• *Roma*. «Arta și mișcarea de rezistență în Europa» este tema interesantei expoziții internaționale care se va organiza în primăvara 1965 la Bologna. Expoziția va înfățișa participarea artiștilor din numeroase țări la lupta împotriva fascismului și a războiului. Un număr mare de artiști, printre care Picasso, Chagall etc., și-au anunțat participarea la această manifestare.

• *Mexico City*. În capitala Mexicului a avut loc expoziția «David Alfaro Siqueiros», la care au figurat lucrări pe care cunoscutul artist le-a pictat în cei patru ani de detențiune.

• La Museum of Art din *New York* a avut loc, de la 7 octombrie la 29 noiembrie 1964, retrospectiva Bonnard. Au fost expuse aproximativ 130 de picturi, desene și gravuri, printre care au figurat un faimos autoportret și diferite portrete ale soției, «Midinete», Maria Boursin cunoscută ca Marthe de Méligny. O mare parte dintre picturi aparțin familiei Bonnard, și ele n-au mai fost expuse pînă acum. De la 8 ianuarie la 28 februarie 1965, la Art Institute din Chicago, expoziția este deschisă.

• În pavilionul Marsan de la Muzeul Louvre vor fi expuse, din luna ianuarie pînă în martie 1965, comorile de artă aparținînd bisericilor și catedralelor din Franța. În februarie 1965 va avea loc la Muzeul Artelor Decorative (Paris) o mare expoziție dedicată secolului XVII italian.

• *Londra*. Expoziția Delacroix (începutul lunii octombrie — sfîrșitul lunii noiembrie), deschisă la Royal Academy, a cuprins 200 de picturi, precum și desene și gravuri.

• *Dresda*. La Galeriile de artă din Dresda este deschisă, pînă la 13 februarie 1965, expoziția «Toulouse Lautrec», organizată cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea sa.

• *Hamburg*. La Kunstverein a fost deschisă, pînă la 10 decembrie 1964, o expoziție de pictură, paste luri, acuarele și desene aparținînd lui Albert Marquet.

• *Connaissance des arts* — Evenimente artistice semnificative ale anului, consemnate în numărul pe decembrie 1964:

Expoziția de obiecte vechi la un anticar: «Secolul de aur al argintăriei (orfevererie) de la Strasbourg», organizată de Hans Haug la Jacques Kugel, la Paris.

Expoziția de pictură modernă, cea mai revelatoare într-un muzeu parizian: donația Rouault făcută de Isabella Rouault Muzeului Louvre, alcătuită din lucrări inedite rămase în atelierul pictorului.

Expoziția de pictură «François Boucher, primul pictor al regelui» la Cailleux unde a fost prezentată o selecție de 100 lucrări ale artistului.

Expoziția cea mai importantă pentru amatorii de artă: «Capodoperele din colecțiile elvețiene» la Lausanne, rezumat magistral al tuturor mișcărilor artistice de la impresionism pînă la abstracționism.

Cea mai aclamată comandă dată unui pictor francez: plafonul Operei din Paris de Marc Chagall, inaugurat la 23 septembrie 1964.

Muzeul care a realizat experiența cea mai meritorie: National Gallery care a transformat subsolul său în 8 săli în care au fost expuse picturi din depozit.

Muzeul care a manifestat cel mai mult dinamism: Museum of Modern Art din New York, care a inaugurat o aripă nouă și a organizat pînă la 11 expoziții simultane.

Pictorul francez despre care s-a vorbit cel mai mult pe plan internațional: Jean Dubuffet; o retrospectivă la Amsterdam și 9 expoziții personale cu opere recente, dintre care două la Veneția și trei la Paris.



Cel mai celebru pictor francez al anului: Henri de Toulouse Lautrec, al cărui centenar s-a sărbătorit cu o retrospectivă, prezentată succesiv la Albi și la Paris, și cu mai multe publicații importante.

Mișcarea artistică despre care s-a vorbit cel mai mult: pop-artul, venit din New York, consacrat la Paris la Salonul din mai, apoi la Bienala din Veneția prin premiul I acordat lui Robert Rauschenberg.

Obiectul cel mai extraordinar achiziționat în acest an, de un muzeu: crucea romanică engleză datînd din secolul XII, din fildeș sculptat, cumpărată de Metropolitan Museum din New York.

Cea mai semnificativă vînzare de tablouri moderne a anului: 50 de picturi de Kandinski vîndute la Sotheby la Londra pentru suma de 7.450.000 fr; aici s-a plătit cel mai mare preț pentru un tablou din secolul XX: 700.000 de franci pentru « Improvizatie ».

Cel mai mare preț plătit pentru un desen vechi (la Sotheby): 450.000 de franci pentru o sanguină de Rafael: « Fecioara, pruncul și Sf. Ioan Botezătorul ».

Cel mai mare preț obținut pentru un desen modern: 350.000 de franci pentru « La balul de la Moulin de la Galette » de Toulouse Lautrec, la Sotheby, la 1 iulie 1964.

• La Louvre, între 5 decembrie și 5 februarie: Colecția Georges Besson, donată statului de către pasionatul critic de artă, este alcătuită din 150 de picturi, acuarele și desene, de la Van Gogh la Picasso, printre care trebuie citate, pentru calitatea lor, 22 de acuarele de Signac, o serie de desene în tuș de Marquet și șase pînze importante de Bonnard.

• Arhitectura finlandeză expusă la Paris (în decembrie 1964), sub formă de planuri, desene, fotografii și machete, a prezentat întreaga evoluție a acestei arte începînd cu sfîrșitul secolului XIX pînă în zilele noastre.

• Asia House din New York și-a inaugurat stagiunea 1964—1965 cu o expoziție (deschisă pînă la 13

decembrie) de stampe japoneze, intitulată « Stampa japoneză de la Moronobu la Utamaro ». Totodată, Asia House a anunțat că proiectează o nouă expoziție de artă japoneză ce va fi dedicată peisagiștilor.

• La *Chicago* s-a deschis un muzeu dedicat negrilor din America: Ebony Museum, îmbogățit cu numeroase opere donate de către colecționari particulari (Museum News).

• Al XXI-lea Congres Internațional de Istoria artelor a avut loc între 14 și 19 septembrie la Universitatea din Bonn. Congresul precedent a avut loc în 1961 la New York.

• A doua Bială de artă americană va avea loc la *Cordoba* (Argentina). Este al doilea concurs internațional de arte vizuale, organizat de Industrias Kaiser Argentina, unde se vor expune capodopere de pictură aparținînd unui număr de 10 țări ale Americii Latine

• La 26 septembrie 1964 s-a deschis la Metropolitan Museum (*SUA*) o expoziție cuprinzînd 300 de piese de ceramică peruviană, împrumutate de DI. Cummings. Acestora li se adaugă 20 de opere împrumutate de către Muzeul Național din Lima, precum și țesături. Expoziția, care a reținut atenția, face parte dintr-un ciclu de manifestări artistice destinat să reamintească vechile civilizații ale Americii de Sud.

• Gallery of Modern Art din *New York* organizează o mare expoziție retrospectivă a artistului Lovis Corinth.

• În vara anului 1964, Muzeul din *Philadelphia* a organizat o expoziție de gravuri în relief ale artiștilor americani, urmărind, printre altele, să arate cum diferitele procedee utilizate de autori își au originea în istoria dezvoltării genului.

• *Senegal*. De la 17 decembrie 1965 la 6 ianuarie 1966, UNESCO va organiza pentru prima dată, la Dakar, o mare expoziție de artă neagră cu contribuția, Institutului francez din Africa Neagră.

• În *U.R.S.S.* au fost descoperite mai multe centre vechi de fabricare a sticlei. Unul dintre ele, aparținînd epocii romane — sec. III — se află în Ucraina, lîngă satul Komorova, ceea ce dovedește că sticlăria romană, descoperită în regiune, n-a fost importată, ci fabricată acolo. Alte două centre — Akhisket și Kuva — sînt atelierele medievale din valea Tergana, ale căror vestigii datează din secolele X și XI. Un ultim centru a fost descoperit la Orbeti în Georgia. Atelierele de sticlărie de aici datează din secolul VII sau VIII și, în apropiere, la Natbeuri, unde există o mică fabrică, au funcționat probabil în secolele XIII—XIV.

• National Gallery din *Londra* a achiziționat la sfîrșitul anului 1964 « Les grandes baigneuses » a lui Cézanne, una din capodoperele pictorului.

• *Geneva*. În vara anului 1964, la Geneva (Musée de l'Athénée) a fost deschisă expoziția de litografii intitulată « De la Manet la Picasso », cuprinzînd 240 de litografii colorate.

• *Washington*. În casa istorică Frederik Douglass din Washington s-a inaugurat un muzeu de artă neagră, cu o expoziție de sculptură africană provenită din colecții publice și particulare. Scopul pentru care a luat ființă acest muzeu este acela de a ilustra importanța culturii africane și contribuția ei la arta occidentală.

• *Amsterdam*. La muzeul Stedelijk din Amsterdam s-a organizat, cu concursul lui Otto Mayer din Zürich, o amplă expoziție de acuarele ale pictorului elvetogermean Paul Klee. Dintre cele 120 de lucrări expuse, 90 aparțin lui Felix, fiul lui Klee, iar 30 provin din donația Paul Klee, de la Kunst Museum — Berna.

• *Colonia*. La muzeul Wallraf-Richartz din Colonia au fost expuse 20 de cicluri de opere grafice — de la Goya la Hans Arp — lucrările făcînd parte din colecția Walter Neuerburg.

• La *Essen* a fost deschisă o mare expoziție de artă bulgară, cuprinzînd 475 de opere aflate în proprietatea muzeelor și mănăstirilor bulgare.







În acest sens, promovarea talentelor înnoitoare, sublinierea «originalităților» trebuie să se împletească cu vibranta grijă de a nu părăsi terenul solid și totuși tainic, de o nesfârșită complexitate, a valențelor vii ale tradiției plasticii românești. Numai prin acest efort colectiv, lucid și pasionat, raporturile dintre artist și public se pot dezvolta în matca lor firească, în chip din ce în ce mai organic.

Căci, dacă în problemele creației, cei mai mulți profesioniști ai artei au început să-și dea seama că această «organicitate» este fenomenul esențial, resortul-cheie, principiul dinamismului structural etc., în problema educării gustului public avem în jurul nostru restanțe de platitudine, care se vădesc adesea adevărate atentate la bunul gust public. Și acestea se petrec în Consignațiile din centrul Capitalei noastre, pe marile noastre bulevarde metropolitane, și nu în suburbiile îndepărtate. De aceea, dacă de artiștii de cofeturi și zaharicale estetice, de bine de rău, am scăpat, plasticienii-cofetari, excelenți meșteșugari în destoinicia artei culinare, trebuie neapărat «prelucrați» pentru a nu perverti gustul public la cele mai fragede trepte ale copilăriei nesățioase de imagini, atît de dulci. . .

Așadar, ca în complexele probleme de artă aplicată meșteșugărească, trebuie jămurit că, de pildă, confecțiile din zahăr și turtă dulce trebuie să aibă ca primă virtute *savoarea ingenuității*, deoarece se adresează, precum spuneam, proaspetei retine infantile. Fără această savoare ingenuă, migăloasa lor trudă «plastică» uneori emoționantă, devine tot *confecție* veleitară.

Trebuie să recunoaștem că în problemele «frumosului cotidian» s-au făcut mari progrese și că atentatele la bunul gust sînt tot mai stăruitor semnalate. Dar amploarea acestui control nu este îndestulătoare. Din această pricină trebuie mereu repetat că în organizarea educației gustului public se cuvine să eliminăm necruțător incongruențele și, mai ales, să luptăm împotriva mediocrității, obținînd și în acest domeniu «organicitatea» pe care o cerem artistului adevărat. Această *consecvență*, suprastructurînd bunul gust nativ, pe baza bunului simț nativ, va determina înviorarea *tradiției bunului gust*, fundament indispensabil pentru relația sănătoasă, complexă și fecundă dintre artist și public.

Mai importantă încă este treapta nivelului grafic al ilustrațiilor editurilor noastre, a căror activitate este din ce în ce mai impresionantă. Dar, mai ales la ilustrațiile pentru copii, ne lovim de dificultăți aproape inextricabile pentru moment, pentru că aici întîlnim din nou, nu carențele gustului public, ci carențele «profesioniștilor» insuficient calificați estetic, unii încă ancorați în principii desuete, alții accep-tînd hipermodernisme schematiche nocive pentru retina copilului.

Căci la noi, tradiția gustului public în plastică este și mai deficitară decît tradiția gustului public în muzică, de pildă. Astfel, chiar unii literați au susținut exclamativ valoarea unor penibile lucrări de tipică falsă tradiție «muzeală». Falsa vigoare a acestei viziuni esențial epigonice a fost socotită forță creatoare.

În asemenea condiții, să mai amîntim oare de slaba pregătire estetică a unora dintre criticii noștri plastici?

#### MARCEL CHIRNOAGĂ

(Urmare din pag. 9)

Educația artistică avansată poate determina înțelegerea unor asemenea căutări, deși uneori «căutările» rămîn doar promisiuni.

În trecut, schițele, proiectele nu căpătau importanță decît după consacrarea artistului (de multe ori postumă). Limitarea creației unor artiști la căutări riscă

să ajungă cronică. Absolutizarea «căutărilor» devine scop în sine, iar transmiterea unui conținut de idei-sentimente este neglijată. Legată de aceasta, problema subaprecierii adresantului, a publicului, nu trece neobservată de către acesta.

Anecdota «literară», ilustrativismul, capătă pentru artiștii contemporani un sens pejorativ din cauza unor creații ratate, din cauza unei importanțe exagerate ce i s-a acordat. Evitarea unui conținut tematic este rezultatul unei generalizări fundamentale greșite, căci (și publicul știe asta), de la arta primitivilor din caverne, trecînd prin pictura egipteană, clasicismul grec, arta bizantină, gotică, a Renașterii sau arta neagră, toate au fost pe o temă ce ar putea purta epitetul de «literară» și aceasta nu le-a împiedicat să fie arte mari. Totdeauna arta a avut două aspecte, figurativ și decorativ (nefigurativ), nedelimitate categoric, dar distincte. Toată arta figurativă a omenirii are un caracter «ilustrativ», expozitiv. Figurația, ca element de transmitere a unui conținut de idei-emoții, amplifică, dă complexitate, aprofundează și valorifică posibilitățile pur plastice-decorative ale artei, chiar atunci cînd partea «literară» (anecdota) este doar bănuită și nu pe deplin cunoscută de privitor (în cazul artei egiptene, mexicane, negre etc.).

Marea artă este accesibilă și mare prin ce a avut de spus artistul exprimînd esențializat epoca sa și în aceeași măsură prin felul în care a spus-o.

Arta, ca necesitate socială, impune un dialog între artist și public. Artistul trebuie să fie contemporan ca să poată satisface nevoia de frumos a oamenilor printre care trăiește. Aceasta este datoria artistului cetățean.

#### OCTAVIAN BARBOSA

(Urmare din pag. 9)

ei, unele direcții extreme ale experienței artistice contemporane (nu numai suprarealismul) recomandau ca pe un panaceu plonjarea cu ochii închiși în pivnițele subconștientului. Ca și cum nu conștiința este aceea care valorifică zăcămintele, mai mult sau mai puțin bogate, ale zonelor sale inferioare, ci pietrele prețioase ale celei dintîi pentru a putea fi în adevăr apreciate așa cum se cuvine, au nevoie de întunericul tutelar al subconștientului. Dar, cu sau fără acest sfat, legat sau mai degrabă nelegat la ochi și mai ales fără a-și abandona conștiința la suprafață, orice creator coboară în subconștient, cu deosebirea că fiecare aduce de acolo ce găsește (după calitatea subconștientului): unul — esența clară și distinctă a vinului vechi, altul — drojdia confuză a refulărilor ancestrale. În timp ce Rembrandt sparge tenebrele subterane ale ființei umane pentru a-i desăvîrși imaginea prin descoperirea unor noi laturi și resorturi intime, nu știi care pictor formalist, sub pretextul potențării sugestive maxime a operei, întunecă doar imaginea cu umbrele inconsistente ale unei conștiințe, în cel mai bun caz, bolnave. Între a prezenta confuz un sentiment sau o stare sufletească și a prezenta clar un sentiment confuz este o deosebire, pe care apologeții «purismelor» de tot soiul o trec cu vederea cu prea multă ușurință.

Interpret și nu copist al stărilor sufletești, artistul este un organizator lucid al corespondențelor plastice semnificative, în stare să evoce desfășurările intelectuale și emotive ale omului în relațiile sale cu lumea exterioară.

Numai o subliniere mecanică și cu prea multe linii a caracterului concret senzorial al imaginii și a specificului afectiv al cunoașterii artistice, în dauna solici-tării raționale, ar putea «sugera» ideea, la o primă și superficială vedere bineîn-



țeles, că eficiența estetică a artei este determinată de actul misterios al unei înțelegeri parțiale. În realitate, colaborarea dintre artist și cel care-i receptează opera, are loc pe cu totul alte planuri și coordonate decât acelea ale unei exprimări eliptice. O lucrare neisprăvită nu impresionează mai mult decât un avorton. Cititorul sau spectatorul nu poate împlini lacunele artistice ale unei opere, chiar dacă artistul l-ar solicita, pentru că n-are cum.

În realitate, sugestia poetică este rezultanta — și abia apoi condiția unei înțelegeri totale. Înțeleasă, arta sugerează în mintea contemplatorului noi și noi idei într-un proces nesfârșit, ca al coloanei brâncușiene. Pentru că opera de artă nu sugerează pur și simplu nu se știe ce, ca într-o transă hipnotică, ci *sugerează* ceva anume, ceea ce constituie, în ultimă instanță, mesajul ei, ideea artistică proprie care o distinge de celelalte opere. Dacă n-ar fi slujită de o forță expresivă originală, caracterizată printr-un lirism autentic de înaltă ținută, pictura unui Catargi sau Ciucurencu nu ar sugera *material* densitatea spirituală a vieții contemporane. Cît de mult ține sugestia poetică de claritatea și distincția expunerii artistice a ideii, o demonstrează cu inegalabilă elocvență faptul că în cadrul operei lui Brâncuși, sugestia zborului este dată nu numai de nenumăratele sale păsări, ci chiar de « Broasca țestoasă », astfel gândită. Lucrurile sînt spuse aci cu rigoarea logică a unui aforism, ale cărui profunde ecouri emoționale nu sînt din această cauză anulate.

După cum criptografia plastică a unor pînze, care se intitulează impropriu abstracte, nu sugerează decât cel mult dorința de a disimula propria nimicnicie, claritatea și distincția expunerii artistice nu simplifică un conținut ideativ și emotiv bogat ci, dimpotrivă, făcîndu-l accesibil sub toate laturile sale, îi potențează la maximum sensurile implicite. De aceea, o operă de artă nu ratează prin faptul că spune totul, ci prin ce și cum spune. Pentru că dificultatea receptării artistice nu rezidă în dificultatea înțelegerii ei formale, ci în complexitatea și profunzimea ideilor exprimate. Neînțelegerea nu este decât rezultatul unei exprimări artistice deficitare, care nu poate « sugera » nimic decât bănuiala că în spatele unui conglomerat plastic s-ar putea afla totuși ceva, pe care probabil incapacitatea artistului de a organiza impresiile l-a trădat.

Opera de artă poate avea la bază anumite impulsuri primare, pe care unele opere « abstracte » sau chiar « pop-artiste » pretind că le exprimă nemijlocit, dar numai punctul final al acestora, constituit într-un proces emotiv bine determinat, obiectivat în operă, impresionează și declanșează în sufletul privitorului procese emoționale și gnoseologice similare. Nu transmiterea directă a impulsurilor primordiale ca atare, în starea în care ele ar putea sta la baza unor opere

viitoare, interesează din punct de vedere estetic, pentru că, în stare naturală ele sînt comune tuturor fără ca prin aceasta cineva să se poată prevala de unele prerogative artistice. Că această ambiție, cu iz ocult, este zadarnică, o dovedesc prin ele însele, fără să mai fie nevoie de o argumentare suplimentară, eșecurile diverselor tentative moderniste. Pentru că a stropi pînza, conform unor impulsuri necontrolate sau directive misterioase, dictate de « instinctul pictural » concretizat într-un « gest pictural » adecvat, s-a arătat a nu fi, în cele din urmă, decât o zgomotoasă mimare, cu prezumția fidelității, a stărilor sufletești originare. Și ceea ce este mai interesant este faptul că, cu cît un artist, aparținînd unor asemenea tendințe, se declară mai aproape, mai în inima realității, cu cît pretinde o transmitere mai directă a « esențelor interioare », cu atît mai departe se află de realitate iar produsul său, care se vrea copia, replica sculpturală sau picturală a acestora, este lipsit de semnificația și încărcătura emoțională, teoretic presupuse. Pentru că de fapt opera de artă nu transmite, *tale quale*, reacția mai mult sau mai puțin spontană a artistului în fața realității, ci îl pune pe privitor în situația de a resimți, intelectual și afectiv, starea sufletească respectivă, astfel încît acesta nu este pasiv informat ci *repetă* pe plan estetic, actul originar al cunoașterii. În acest sens, cu cît o operă de artă este mai finită, cu cît, așadar, transfigurarea artistică a materiei primordiale este mai completă, îndepărtîndu-se în *aparență* de momentul inițial, de impulsurile primare care au generat-o, cu atît mai mult ea le evocă plenitudinar, prilejuind privitorului cunoașterea și trăirea lor autentică. Cînd acest lucru nu se întîmplă, cu alte cuvinte cînd în fața unei opere de artă, privitorul nu simte și mai ales nu este convins că « frumosul este viața », deși intenția artistului de a-l reprezenta și transmite *in statu nascendi*, este fără echivoc afirmată, înseamnă că imaginea artistică nu este clară, ceea ce face ca mesajul său să nu poată fi receptat, iar opera să se piardă în anonimatul curentului respectiv. Faptul că în unele opere se vede prea bine *ce anume vrea să spună* și nu *ce anume spune* artistul, nu compromite în nici un fel ideea de claritate. Așa cum claritatea scopului propus, specifică academismului de totdeauna, nu poate constitui o garanție suficientă pentru o reușită creatoare, lipsa de claritate și distincție artistică nu poate sugera o intensitate cognitivă și emoțională copleșitoare, ci pur și simplu incapacitatea de a simți și reprezenta intensitatea cu care viața ni se adresează și ne obligă să o trăim. A nu putea să faci acest lucru este trist, dar nu ireparabil. A dezerta însă de la această nobilă menire, atunci cînd mijloacele artistice îți stau generos la îndemînă, și a te împotmoli pe fîgașuri formaliste, este grav. Conștiința artistică a vremii noastre nu-și poate exprima mesajul decât în coordonatele clare și distincte ale artei autentice.

## DESPRE ARHITECTURĂ — SCULPTURĂ — PICTURĂ

Urmare din pag. 11)

exercitare are drept urmare o aprofundare a posibilităților tehnice și de expresie. Emanciparea pictorilor și sculptorilor înfierbîntă și pe decoratori. Se pregătește astfel epoca unei abundențe decorative, epoca

celebrilor cizelorii. Forma de utilitate suportă asaltul debordant al ornamentului care începuse să devină scop în sine, generator de satisfacție, umbrind, uneori, rostul utilitar al obiectului. Toate muzeele

lumii se mîndresc cu splendoarea acestor categorii de obiecte în a căror realizare prima gestul gratuit al ornamentării, forma funcțională fiind un simplu pretext. De la rolul de tolerat, ornamentul trece prin faza integrării echilibrate ajungînd acum să sufoce, pînă la anulare completă uneori, sensul utilitar. Se naște astfel un nou tip de obiect de artă, poate cel mai curios din cîte s-au creat. Curțile



absolutismului trăiesc epoca marilor și fastuoaselor cadouri. Sclipitoare cupe de cristal te amețesc numai privindu-le, spade monumental bătute în pietre prețioase se prăfuiesc pe panoplia de onoare, iar efervescența de aur a unei rame de oglindă își anulează chipul ogindit. Ornamentul acesta își anunță agonia.

Să urmărim însă mai departe direcția ce ne-am propus-o. Dezvoltarea modalităților de producție a utilului, perfecționarea uneltei, transformă treptat producția artizanală în nuclee primare de producție industrială. Unealta perfecționată se dovedește capabilă « să învețe » (să preia) meșteșugul producătorului, propriu-zis îi ia acea latură a confecționării care prin specificul ei este obiectivă, emanată și controlată direct rațional: forma utilului material. Unealta manuală devine mașină, iar producătorul artizanal descalificat se transformă în tehnician industrial. Din acest moment ne putem considera intrați într-o nouă fază, calitativ diferită de toate celelalte. Urmările nu vor întârzia să apară, relația istoric statornică « util-frumos » va păși într-o nouă formă de existență.

Producția industrială scoate în evidență calitatea formei de utilitate de a se preta cu ușurință la reproductibilitate, obiectul devenind produs de serie. Ornamentul a urmat, cum e și firesc, la început aceeași cale, dar prin reluarea în serie se contura amenințarea de a-și pierde expresivitatea. Ornamentul multiplicat mașinal intră într-o circulație largă, nediferențiată social. Prin aceasta însă se pierde interesul pentru el. Funcțiunile de odinioară și-au consumat trăirea lor, servind direct solicitările fiecărei epoci. Generat și cultivat fie de mentalitatea primitivă mistică, de sensul său simbolic sau de semnificanță al poziției sociale, ornamentul din zilele noastre își reformulează o nouă accepțiune rezultată din imperativele prezentului. Germenele contradicției inițiale, latent tolerat în producția artizanală, își spune cuvântul, obligând cele două forme amintite să-și găsească modalități noi de conciliere. Deocamdată asistăm la o devalorizare a ornamentului în înțelesurile lui depășite, în timp ce produsul industrial își capătă treptat și o prețuire estetică, pe lângă rostul său utilitar.

Rezumând această fugară trecere în revistă, a unui îndelungat proces istoric, putem reține următoarele:

- Relația util-ornament prezintă un aspect contradictoriu ce va genera diversele fluctuații ale raportului în existența lui istorică.

- Se relevă un dublu proces de diferențiere spre autonomizare, spre specializare; domeniul ornamen-

tului permite desprinderea picturii și sculpturii, genuri singulare, de sine stătătoare, iar în paralel domeniul utilului se divide într-o producție specializată pe categorii de obiecte.

- Producția industrială a obiectului de utilitate anulează funcțiunile istorice ale ornamentului.

- Prin producția industrială, forma de utilitate se dovedește receptivă la noțiunea de valoare estetică. Se încheagă coordonatele de referință ale gustului estetic contemporan, net diferențiat față de perioadele anterioare.

Cu aceste constatări rezumative ne putem îndrepta atenția spre domeniul particular al arhitecturii în faza actuală a dezvoltării sale.

Pînă la intrarea în momentul contemporan, arhitectura cunoaște direct metamorfozarea relației util-ornament, așa cum a fost prezentată în trăsăturile ei generale. Arhitectura contemporană este rezultatul cerințelor sociale specifice și ființează în forme produse de industrializare. În același timp, dorința de a pune în evidență esența tectonică specifică construcției arhitecturale, atât de grav trucată în epocile anterioare, prilejuiește experiențe inedite deosebit de valoroase. Se poate afirma că arhitectura modernă apare și ca o reacție purificatoare față de excesele decorativismului. În acest sens privită, era și firesc ca primele manifestări-replică ale arhitecturii moderne să fie expresia limită a acestui purism ce va înregimenta curentele constructiv-funcționaliste. Treptat fenomenul arhitectural actual pare să se deplaseze, prin considerarea continuă a factorilor de expresivitate, de la universal-anonim, tendință nivelatoare, spre specific-individual, trăsătură de diferențiere.

Dar toate căutările actuale ale arhitecturii sînt concepute de pe pozițiile cîștigate chiar din primele manifestări dovedite viabile. Din ansamblul divers al experiențelor arhitecturale fertile s-au evidențiat o serie bogată de concluzii ce fundamentează desfășurarea viitoare.

Observînd arhitectura contemporană în ansamblu, putem face cîteva constatări ce ne interesează direct în dezbateră noastră. În primul rînd se relevă tendința de autonomizare a domeniului arhitectural. Cum înțelegem sensul acestei tendințe? Arhitectura contemporană se dovedește capabilă să realizeze unitatea simultană a raportului util-frumos fără participarea ornamentului, mai exact spus, fără intervenția ornamentală în sens tradițional. Forma arhitecturală modernă este expresia unei necesități utilitare, încheagată printr-o tectonică specifică. Arhitectura tinde să se realizeze prin ea însăși, prin

valorile proprii domeniului ei. Tradusă în limbajul prezentării noastre, această afirmație are următoarea semnificație: valorificarea estetică directă a formei utilului material. Satisfacerea necesității de frumos, pe această cale, înseamnă potențarea formei utilului cu o expresivitate ce provine din însăși organizarea materială a acestei forme.

Arhitectura contemporană nu mai presupune intervenția tradițională a pictorului sau a sculptorului, ea însăși izbutind să aibă « un relief » și « o culoare » proprie prin care își atinge expresivitatea specifică. Vorbind despre frumusețea unui sistem constructiv, a texturii unui material sau a organizării acestui material într-un sistem activ de solicitare, înțelegem de fapt, că forma utilului se potențează cu o valoare preluînd prin sine rolul ornamentului. Stilpii, planșeele sau pereții unei construcții nu mai sînt simple elemente (inevitabile) de constituire peste care « finisajul decorativ » intervine pentru a le face acceptabile, ele își reclamă respectul pentru rolul lor, devenind în ansamblul obiectului arhitectural prezențe reprezentative, « particule » de expresivitate.

În cadrul acestei orientări generale, ornamentul nu a dispărut totuși și probabil că nici nu va putea dispărea. Semnificația gestului decorativ se reazimă pe configurația naturii umane și va exista odată cu ea. În arhitectura contemporană, ornamentul îmbracă însă alte forme și capătă alte funcțiuni. A interveni, spre exemplu, asupra suprafețelor calme și luminoase, aceste momente de respirație, ale « pereților arhitecturali », cu aceeași intenționalitate ca și pictorul Renașterii, apare ca un anacronism, un act depășit\*. Nu în felul acesta credem că poate fi împlinit dezideratul integrării artelor în arhitectura contemporană. Ceea ce a fost necesar și posibil în anumite epoci nu mai poate fi reluat. Colaborarea arhitect-sculptor-pictor continuă, evident, să fie dorită. Dar de pe pozițiile altei înțelegeri decît cele realizate pînă acum. Cîmpul de întîlnire a acestor trei artiști nu mai poate fi însă forma structurală a arhitecturii folosită ca fond sau suport. Așa cum s-a arătat, forma arhitecturală contemporană poate trăi prin ea însăși. Ea se cere respectată.

Din caracteristicile prezentate ale arhitecturii actuale rezultă că zona de conviețuire cu sculptura sau pictura este, în primul rînd, însăși mediul creat

\*) În anul 1962, a fost, în București, lansat un concurs pentru „decorarea” unui perete pe fațadă al unor construcții de școli (proiect tip).



de arhitectură, fie considerat la scara unicatului, a ansamblului sau a orașului. Prin participarea sculptorului și a pictorului se va îmbogăți semnificația acestei ambiante armonice compuse și simultan percepută. Fiecare valoare se poate imagina și organiza astfel încât să concureze la un efect sintetic de ansamblu. Planul de existență al picturii nu va trebui să se mai confunde cu « planul » aparent al peretelui arhitectural, pentru simplul motiv că ambele sînt bidimensionale, iar mișcarea spațială a unei sculpturi se va compune cu dinamica spațiului arhitectural fără să mai afecteze direct forma arhitecturală. Pe această treaptă de înțelegere apare posibilă realizarea liberă, independentă, a fiecărei valori în limitele specifice genului ei, fără relații de subordonare între ele, ci numai lucid orientate spre o egală urmărire a finalității, ambianta umană.

Pentru realizarea acestei creații complexe, decisiv pare să fie momentul compozițional, coordonarea de ansamblu. Efectul unitar-armonic al ambiantei generale presupune însă, pentru atingerea lui, poziții unitare, concepții similare din partea arhitectului, sculptorului și pictorului. Dacă în creația valorii lor se vor baza pe poziții diferite, disonanțele se vor transmite în această ambianță ce va deveni contradictorie, derutantă. Rezultă necesitatea de a se înfăptui această unitate de opinie, o limbaj comun prin care arhitectul să cunoască specificitatea și limitele picturii și sculpturii, iar pictorul și sculptorul să urmărească cu ușurință intențiile arhitectului. Pentru împlinirea acestei osmoze profesionale este indicată însă o atitudine activă, operativă. Atît în domeniul învățămîntului cît și al practicii curente se simte nevoia unei reciproc informări și cunoașteri. Străduindu-ne să depășim prin înțelegere treapta specialității ce o profesăm se poate spera să izbutim o cuprindere mai largă în chiar arta noastră.

Nu pare însă să fie suficientă pregătirea polivalentă a artiștilor ce participă cu creația lor la realizarea unității și semnificației acestei unități de ansamblu. Specializarea împinge totuși spre superspecializare. Această inerție generează însă necesitatea compensatorie de a apare un artist de largă cuprindere, un coordonator. Punerea în scenă a unui astfel de ansamblu purtător al unei ambiante reprezentative presupune coincizarea într-o singură persoană a trăsăturilor de arhitect, sculptor și pictor. Formarea acestui tip de artist este lăsată pe seama întîmplării. Cei ce pot să o facă, o fac, dar pregătirea aprofundată în această direcție nu formează obiectul unui proces dirijat, didactic.

Se construiesc ansambluri, orașe, dar gestului coordonator al dirijorului îi lipsește energia sau nu apare deloc. Arhitectul proiectează obiectul sau ansamblul « arhitectural », sculptorul pregătește în atelier « monumentul » acestui ansamblu iar « pictorul monumentalist » caută cu înfrigurare cîțiva pereți « liberi ».

Rezultatul, de multe ori, este un conglomerat de prezențe solitare, neunificate, chiar dacă în particular « fiecare și-a făcut datoria ».

Calitatea mediului de desfășurare a activității noastre sociale și individuale nu poate fi rezultatul izolat al « gestului arhitectural » sau al « contribuției decorative » a pictorului sau a sculptorului. Ambianța

existenței noastre se cere garantată de o viziune izvorîită din specificul vieții și lucid urmărită în realizare. Mai poate arhitectul singur, « specializat în locuințe » spre exemplu, pictorul « specializat în arta monumentală » sau sculptorul să asigure unisonul? Sau se complace fiecare la rolul de participant conștiincios?

Mă limitez la observațiile făcute în complexa problematică ce o ridică relația arhitecturii contemporane cu pictura și sculptura. Nu a fost atins decît aspectul general al problemei. În speranța că trăsăturile schițate pentru premisele înțelegerii pot fi acceptate, ne putem concentra atenția în alt articol și spre disecarea în continuare a aspectelor particulare.

## AMEDEO MODIGLIANI

(Urmare din pag. 23)

asupra sa atenția publicului, a artiștilor proeminenți cît și a altor oameni de cultură, cu care artistul avea să închege strînse prietenii. Printre aceștia se aflau în primul rînd Picasso, Kisling, Lipchitz, poezii Apollinaire, Paul Guillaume, Jean Cocteau, Leopold Zborowski, Beatrice Hastings. Dacă figurile acestora apar frecvent în portretele lui Modigliani, se cuvine spus că prezența lor în viața artistului nu a fost redusă la rolul întîmplător de simplu model. Constrîns de permanente dificultăți materiale, pictorul a cunoscut îndeaproape umiliința, nevoit fiind să-și vîndă, pur și simplu, forța creatoare negustorilor de tablouri. Între 1915 și 1917 Modigliani s-a aflat « angajat » de negustorul parizian Chéron, de la care, pentru fiecare dintre tablourile plătite astăzi cu sume de ordinul milioanei, primea cîte 40 de franci și . . . o sticlă de coniac. Iată de ce unii dintre cunoscuții și prietenii apropiați ai pictorului, cumpărînd ei înșiși sau facilitînd vînzarea lucrărilor acestuia — așa cum au procedat Paul Guillaume sau Leopold Zborowski — au avut meritul de a contribui cu devoțiune și sinceră pasiune la difuzarea și apărarea artei lui Modigliani, precum și la ameliorarea, în anumite răstimpuri, a condițiilor de viață ale artistului, la așezarea traiului acestuia pe un făgaș de echilibru moral, statornicie și încredere.

În vremea primului război mondial, Modigliani a fost, alături de Picasso și Juan Gris, printre pușinii artiști străini care nu au părăsit Parisul. După ce în 1917 a expus la Zürich, la Galeria « Dada », alături de Picasso, Arp, Chirico, Max Ernst, Kokoschka, Prampolini, Kandiski și Klee, în 1918, cu sprijinul lui Leopold Zborowski, Modigliani s-a înfățișat publicului parizian în prima sa expoziție personală, deschisă la Galeria Berthe Weill din rue Lafitte. Modul atît de nou și nemijlocit de exprimare, simplitatea desăvîrșită, maxima economie de mijloace la care artistul ajunsese în pictarea nudurilor, a provocat nu numai scandal în mediul burghez ipocrit, dar a atras și oprobriul autorităților. Din ordinul poliției, Galeria Berthe Weill a trebuit să-și închidă ușile curînd după deschiderea expoziției, tablourile lui Modigliani înfățișînd nuduri calificate ca « indecente ».

Cu sănătatea tot mai șubredă, Modigliani petrece iarna 1918—1919 în sudul Franței. Cu o profundă devoțiune față de marea valoare artistică a operei lui Modigliani, în septembrie 1919, Leopold Zborowski a expus cu succes o parte din lucrările pictorului la Galeria Hill din Londra. A fost ultima confruntare pe care opera artistului a avut-o cu publicul în timpul vieții creatorului ei. Amedeo Modigliani s-a stins din viață la 25 ianuarie 1920.



În ultimii săi ani de viață Modigliani atinsese treapta completă de exprimare a propriei personalități. Anume perioada 1917—1920, acea epocă de încordată tensiune creatoare din viața artistului, concretizată într-un mare număr de portrete și nuduri, ne dă cel mai deplin imaginea sistemului său de gândire artistică și a limbajului propriu. După ani de acumulări atât de diverse, s-a relevat cu evidență faptul că cel ce a dat o nouă expresie modernității în pictura europeană a fost un pasionat și credincios păstrător al tradiției. În toți anii trăiți departe de patrie, tradiția magnifică a artei italiene — îndeosebi a celei prerinascimentale — nu a încetat nici un moment să existe în spiritul pictorului, iar climatul artistic parizian s-a dovedit a fi fost pînă la urmă doar fermentul care a contribuit la punerea în valoare a acestei legături organice pe care Modigliani a avut-o cu tezaurul de artă al țării sale. În pictura lui Modigliani răzbat, îmbogățite cu sensuri noi, ecurile artei lui Duccio și Castagno, Pisanello, Mantegna, Botticelli. Moștenirea de artă italiană a găsit în Amedeo Modigliani un interpret subtil, motiv pentru care Lionello Venturi a fost înclinat să aprecieze creația pictorului drept « o renaștere neașteptată a tradiției italiene », o formă nouă, modernă, de existență a ei, trecută prin inteligența vie a artistului, prin sensibilitatea acestuia, prăminită în contactul cu marile experiențe ale picturii moderne de la începutul veacului nostru. În acest mod se cuvine deci înțeles de ce în formele ei de plină expresie arta lui Modigliani a apărut de o originalitate incontestabilă, de ce personalitatea artistului nu s-a dizolvat, pînă la confundare, în ambianta artistică eterogenă în care a trăit la Paris.

Continuă să se discute și astăzi cu privire la așa-zisele deformări proprii construcției imaginii în arta lui Modigliani. Credincios tradiției de artă toscană, care în quattrocento a imprimat liniei o perfectă capacitate de evocare, Modigliani s-a exprimat pe sine în primul rînd în desen. Linia sa suplă, de o flexibilitate înfinită, de o puritate rară, de o siguranță tulburătoare, a știut să pună în valoare fie noblețea unui gest ori suavitatea unui chip, fie ritmul grațios al unei siluete feminine. Subliniind cu volutele sale ovalul unei fețe sau învăluind rotunjimea unui umăr, alungind gîtul, ca de lebedă, al personajelor sale, grafia lui Modigliani ne apare perfect adaptată la ceea ce pictorul a dorit să exprime. În nudurile sale — unele dintre cele mai valoroase realizări ale genului în plastica modernă — armonia liniilor lungi, neîntrerupte, șerpuitoare, create parcă dintr-un singur elan, transmit imaginii o mare intensitate de emoție.

Modigliani s-a servit de linie pentru a organiza, a ordona zonele de culoare. În pictura sa zona de culoare aparține suprafeței, linia avînd funcția de a încheia, de a uni într-un efect simultan, suprafață și profunzime. Acele alungiri și disproporții pe care le primesc în tablourile sale trupurile ori chipurile umane, cît și acele distorsiuni, contraste, rupturi de axe sau suprapuneri de planuri pe care pictorul, interpretînd în modul acesta realitatea, le-a imprimat formelor, constituie răspunsul său dat uneia din principalele probleme pe care și le propuseseră spre rezolvare și pictorii cubiști: aceea de a reda obiectele, volumele din natură, în totalitatea aspectelor lor, grație multiplicării punctelor de perspectivă din care sînt percepute. Așa-zisele deformări din arta lui Modigliani urmăresc îndeaproape, cu o scriitură laconică, definirea caracterologică a personajelor.

Portretele și nudurile au reprezentat subiecte constante ale creației lui Modigliani. Desenat sau pictate cu o remarcabilă acuitate a observației, portretele, ca și nudurile sale, s-au ivit, cele mai multe dintre ele, în urma unui atent proces de cunoaștere a modelului. Portretul poetului Max Jacob, realizat în 1916, în cursul lungilor discuții despre poezie pe care Modigliani le-a avut cu modelul său, este, în acest sens, un exemplu edificator. Pictorul s-a reîntors, din vreme în vreme, la chipul acelorași modele, parcă pentru o nouă confruntare cu sine însuși, pentru o reluare și dezvoltare, pe planuri noi, a acelorași reflexii și notații. Poza personajelor din portretele sale, gesturile lor, aproape identice, de o simplitate discretă, fără a fi banale în prea obișnuita lor atitudine, cu o imobilitate de veritabile modele, sînt de un firesc cuceritor. Urmărindu-le, comparîndu-le, simți că un fluid afectiv l-a legat pe pictor de modelele sale. Modigliani a receptat cu o vibrantă sensibilitate de autentic artist trăirile acestor personaje. Dar nu numai atât. În fiecare din portretele sale — definiri tipologice complete — pictorul a împrumutat cîte ceva din propria lume de gânduri și stări afective. Nu fără motiv, deci, s-a afirmat că portretele pe care le-a pictat sînt, într-un fel, portretele artistului însuși.

Raportată la multiplele experiențe moderne pe planul expresiei picturale, arta lui Modigliani nu a încetat nici un moment să-și manifeste puterea de sugestie și de evocare a omului, capacitatea de transmitere

(Urmare din pag. 30)

- Petiția înregistrată la Minister la 22 octombrie, prin care Brâncuși cerea să i se achite premiul acordat în iunie 1909 este scrisă de mîna lui Fr. Storck (Arh. St. Buc., dos. Min. Cult. și Instr. nr. 2554, mapa 199/1909, f. 51).
- La 25 noiembrie 1910 lucrarea se afla « în gestiunea Pinacotecii din București, fără a fi însoțită de obișnuita încuștoare scrisă din partea Ministerului Instrucției » (Arh. St. Buc., Fond Min. Cultelor și Instr. Publice, nr. 2561/1911).
- Lucrul nu era exact: ceilalți « recompensați » în aceeași situație (D. Paciurea, G. Petrașcu, J. Steriadi, Theodorescu-Sion etc.), adresau un protest la Minister, la 21 decembrie 1909; iar printre semnatori figura, fără să știe, și Brâncuși, iscălit în lipsă, probabil tot de prietenul Storck (ibid. nr. 2554, mapa 199/1909, f. 65).
- Cîțiva ani mai tîrziu, Argezi făcea aluzie la această împrejurare: « talentele adevărate pleacă, se expatriază și tînjesc. Și după ce artiștii noștri înstrăinați s-au luptat ani de sărăcie și cu mii de stoluri de imagini macabre după ce și-au însemnat numele cu sînge pe marmura printre străini, ca să ajungă să fie cunoscuți, cum este acest moment Brâncuși. . . » (I.N.T., *Sculptura noastră*, Seara, 1913, mai 12).
- Este aproape timpul cînd pictorul Leon Biju l-a desenat pe Brâncuși bolnav, consemnînd aceasta în citeva rînduri emoționante: « 18 februarie 1908. Rue Montparnasse. . . aducerea aminte de triste momente trăite la Paris pe lîngă singurul meu amic și tovarăș de suferință Brâncuși » (Col. B.A.R.P.R. Cab. de Stampe).
- Într-o scrisoare către soțul ei, Cecilia Cuțescu-Storck vorbește despre vizitele repetate făcute cu Brâncuși Muzeului Guimet, unde « în afară de vestitele stampe japoneze », puteau admira sculpturile maestrilor din Indonezia, Tibet, China și Turkestan. Artista își reamintește de o cerere pe care o resimțea atunci cînd asculta « reflecții interesante și neașteptate ale lui Brâncuși în fața unor statuete reprezentînd pe Buda » (Arhiva Muzeului Frederic și Cecilia Cuțescu-Storck).
- În 1909 Frederic Storck se mutase tocmai în str. V. Alecsandri nr. 16, unde arhitectul A. Clavel (1877—1916) avea mai tîrziu să construiască locuința devenită muzeu.
- Este probabil vorba de vizitarea — sub îndrumarea lui Brâncuși — a catedralei din Chartres și a Muzeului Luvru unde statuile egiptene le stîrneau încîntarea prin « mo



și emoționare. Fără să-și fi propus să dezvolte în arta sa o problematică cu largi și precise implicații sociale, creația lui Modigliani se dezvăluie ca o emoționantă confesiune închinată omului, ca un act de devoțiune față de acesta.

O comunicare directă de sentimente simple, dezvăluite fie pe un fond de patetism, fie pe unul de duioșie și tandrețe, iradiază din galeria sa de portrete. Sensibilitatea îndurerată a pictorului și-a aflat expresia în chipurile meditative, nostalgice, de o melancolie suavă, atmosferă care pentru cele mai multe dintre portretele sale apare ca o constantă definitorie. Chipurile feminine pictate de Modigliani vibrează de ingenuitate și candoare, profilurile lor având ceva din puritatea și noblețea portretelor lui Pisanello.

Modigliani a muncit, an după an, la desăvârșirea și totodată la simplificarea mijloacelor sale de expresie, cu acea conștiință scrupuloasă și cu probitatea pe care i-a insuflat-o anume încrederea în viabilitatea artei figurative, capabilă să dezvăluie noi și noi ipostaze ale existenței umane.

Arta lui Modigliani a îmbogățit pictura europeană cu acel timbru de gravitate și distincție, de puritate și căldură, așezînd pe experiențele artei secolului nostru o amprentă de mare frumusețe poetică.

mentalitate, putere de abstractizare și sinteză» (Cecilia Cuțescu-Storck, *O viață cu pensula și paleta în mînă*, ms., 1961, p. 103—105).

Soră a Ceciliei Cuțescu-Storck — Ortansa Brăneanu (mai tîrziu soția pictorului Alexandru Satmary) a fost înteneietoarea la noi a teatrului în aer liber; în 1907, ea jucase la Théâtre de l'Athénée din Paris, iar în 1909, se afla internată într-un spital unde o va vizita și Brâncuși. În noiembrie 1909, Iosif Iser organizase la Ateneu o expoziție internațională de pictură și desen la care a luat parte alături de André Dérain, Jean-Louis Forain și Demetrios Galanis, la care trebuia să participe și sculptorul Brâncuși. O femeie rugîndu-se în genunchi («Rugăciunea») în fața bustului lui Petre Stănescu fixat pe un soclu de piatră (cioplit probabil tot de Brâncuși) — constituie acest ansamblu funerar.

Pentru bust pozase fratele defunctului, Virgil Stănescu, care se afla atunci la Paris. Sculptorul se ajutase și de o fotografie a lui Petre Stănescu. După cum rezultă, din această scrisoare, lucrarea deși începută în 1907 — în 1909 nu era încă gata; în martie 1910 Brâncuși va expune la Salon des Artistes Indépendents: «La prière, fragment d'un tombeau» (nr. 717), probabil o versiune în ghips. Noi credem că — datorită unor piedici materiale — abia în anul 1914 întreg ansamblul funerar avea să fie desăvîrșit, de vreme ce numai la a XIV-a expoziție a societății «Tinerimea Artistică», — cu specificarea expresă din catalog că aceste două lucrări în bronz sînt destinate «mormîntului lui Petre Stănescu», — vor fi pentru înția oară prezentate în forma lor definitivă. Nimic nu l-ar fi împiedicat pe

sculptor să expună «Rugăciunea» și «Bustul lui Petre Stănescu» la București, înainte de această dată. Nu este deci plauzibil faptul că odată livrate familiei, monumentele să fi fost apoi demontate de la cimitirul din Buzău și transportate la București pentru a fi exhibate într-o expoziție publică; de altfel familia desminte această ultimă ipoteză și credem că situația inversă pare mai firească. Pe de altă parte, deocamdată, nu se cunoaște nici o replică ori reducere în bronz a «Rugăciunii» sau a «bustului lui Petre Stănescu».

22. Scrisoare transcrisă, în februarie 1958 la Hobița, de Vasile Drăguș, care a avut bunătatea să ne-o comunice.

23. Cel mai tînăr dintre frații artistului; ceilalți se numeau: Ion, Vasile, Gheorghe, Grigore, și sora lui — Frăsina.

24. Irlandeza Eileen Lane, admiratoare care l-a însoțit pe artist la Hobița și Peștișeni.

25. Este vorba de monumentul eroilor pe care în 1922 vroia să-l ridice la Peștișeni, în amintirea eroilor căzuți în război. Brâncuși se arăta îngrozit de invazia la sate a acelor statui pe al căror soclu, invariabil, se afla «o cioară pe care o puteai lua cu bunăvoință drept vultur». «Ar trebui distruse cu securile sau cu dinamita — spunea Brâncuși — să nu mai rămînă nici urmă din cîrdurile de ciori-vulturi care urîșesc majoritatea satelor noastre». Monumentul pe care artistul proiecta să-l înalțe la Peștișeni — și care urma să aibă înfățișarea unei fîntîni de piatră — nu a putut fi realizat; sculptorul își aducea aminte în 1930 cum «încă de acum opt ani era vorba ca să lucrez un monument al eroilor din satul meu natal din Gorj. Există două comitete care nici pînă acum n-au căzut de acord...». Se repeta întîm-

plarea din 1914 cînd ministrul Instrucțiunii Publice, Vasile G. Morțun (care în 1906 lansase o listă de subscripție pentru ajutorarea artistului) nu fusese de acord cu macheta monumentului lui Spiru Haret pe care i-l comandase; aceasta ar fi trebuit să reprezinte (după propria expresie a sculptorului) «o fîntînă arhaică și stilizată pentru una din piețele Bucureștiului. O fîntînă reală, cu apă, pentru călătorii însetați» (Vasile Drăguș, *Insemnări din Hobița*, 1958, ms.; Petre Pandrea, *Portrete și controverse*, v. II, București, 1945, p. 161, 167; *Facla*, 1930, octombrie 13; *L'Indépendance Roumaine*, 1906, noiembrie 10).

26. Brâncuși era legat de familia Georgescu-Gorjan încă din anii tinereții. Bustul lui Ion Georgescu-Gorjan, realizat în 1902 la Craiova, se numără printre primele lucrări originale ce se cunosc din opera artistului. La 10 aprilie 1902, Gorjan fusese împuternicit de Brâncuși (în timpul cînd acesta urma Școala Națională de Arte Frumoase din București) — cu o procură ca să-i poată încasa bursa acordată de Epitropia bisericii Madona Dudu din Craiova (Arhivele orașului Craiova, dos. 15/1902, fila 2, 3 și dos. 4/1902, fila 430). Mai tîrziu, fiul procuristului, inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan a colaborat cu Brâncuși la realizarea tehnică și la montarea «Coloanei infinite». Întîile convorbiri au avut loc la Paris în 1935; iar apoi, în 1937, spre sfîrșitul lunii iulie, sculptorul a venit la Petroșeni, unde a locuit în str. Cloșca nr. 2 cu Șt. Georgescu-Gorjan. Pînă la sfîrșitul lui august 1937, împreună, au perfectat toate detaliile tehnice, stabilind proporțiile și definitivînd modelul elementului, care ulterior a fost turnat în fontă metalizată și suflat cu alamă la Atelierele Centrale Petroșeni.

BARBU BREZIANU

#### ERATĂ

În cronologia expozițiilor lui Brâncuși (nr. 12/1964, pag. 627), din eroare au fost omise participările artistului la expozițiile din 1910, și anume:

1910 A IX-a Expoziție a Societății «Tinerimea artistică»: nr. 245 — «Cumințenia pămîntului (piatră)».

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



(Urmare din pag. 31)

Ghidul m-a condus apoi în Galeria Națională, unde am putut studia direct lucrări pe care le cunoșteam doar din reproduceri. Sculptorul Paciurea era tot atât de interesant pe cât anticipasem; aci se aflau și operele lui Ion Andreescu și Nicolae Grigorescu; amîndoi au lucrat la Fontainebleau și orice cunoscător român se simte obligat să prefere pe unul sau pe altul dintre aceștia; aci sînt de asemeni frumoasele « Anemone » ale lui Ștefan Luchian. . . , foarte solidul Petrașcu, Iser, Ghiață, Maxy, Tonitza și mult favoritul Pallady — un gust pe care nu-l pot împărtași. . . ».

*A doua zi are loc vizita la Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R., punîndu-i-se la dispoziție un bogat material documentar.*

*În aceeași zi va vizita Muzeul Satului, consemnînd că... « trebuie să fie, desigur, cel mai reușit de acest fel din întreaga lume... De un special interes pentru mine au fost elementele legate de Brâncuși — masa rotundă din regiunea lui și motivele ornamentale de pe stîlpi și de pe porți ».*

*Altă dată se va duce să vadă în curtea Spitalului Militar Central bustul Gen. Dr. Carol Davila — pe care de altfel l-a și reproduș — lucrare ce i s-a părut deosebit de interesantă, menționînd că « fizionomia are o reală profunzime psihologică, o viață interioară care transpare în ciuda fastului decorațiilor și uniformei ». . . ; apoi din nou la Galeria Națională unde i se acordă toată asistența pentru a putea fotografia și studia sculpturile.*

*«... Am plecat cu trenul la Buzău... pentru a vedea mormîntul lui Petre Stănescu cu cele două lucrări de Brâncuși... — bustul în bronz așezat pe un pedestal înalt de piatră, fără îndoială cioplit de Brâncuși și replica în ciment a « Rugăciunii » instalată pe o lespede foarte masivă... »*

Muzeul de artă din Craiova posedă cinci Brâncuși în afară de gipsul lui Vitellius care a fost turnat în bronz abia în cursul acestei primăveri. Semnat și datat foarte citeț 1898, capul în sine este modelat cu subtilitate. În ciuda familiarului realism convențional, ca toate celelalte lucrări ale lui Brâncuși ea îți atrage pe tăcute atenția. Capul de băiat pare să difere ușor de cel de la Muzeul din București (a fost turnat la un alt atelier). Minunatul fragment — « Tors de femeie », ne face să ne întrebăm de ce a făcut Brâncuși două lucrări la fel, cealaltă figurînd acum într-o colecție particulară din Stuttgart. Micul cap de fetiță intitulat « Orgoliu » a provocat celor ce-l studiază pe Brâncuși multă bătaie de cap pentru că apare diferit în funcție de lumină și deci diferit în fiecare fotografie; este o performanță de virtuoz. Din mica piatră « Sărutul » se desprinde un sentiment foarte propriu subiectului și pe care nu-l poate revela nici o fotografie. . . A doua zi dimineața am plecat la Tirgu-Jiu și Hobița. . . ne-am dus direct în parc, unde se află trei lucrări de Brâncuși, în aer liber. La un capăt — masa și cele douăsprezece scaune rotunde de piatră; la o oarecare distanță — în capătul aleii mărginită pe ambele laturi de douăsprezece scaune pătrate — Poarta sărutului în piatră; și, pe același ax la o distanță mult mai mare, afară din parc — « Coloana infinită ». Acest ansamblu a fost înălțat în amintirea soldaților ce au ținut piept germanilor pe rîul Jiu, în primul război mondial. Este o concepție în care vechiul folclor se îmbină cu gândirea modernă, o meditație în piatră și oțel asupra vieții, asupra

celor trecătoare și a transcendentului; ca simbol — infinit de sugestiv, iar ca formă — atotcuprinzătoare ».

*Reîntors la București, deși digresiunile de la Brâncuși erau rare, prins fiind într-o rețea de obligațiuni, de întîlniri, vizite la colecționari și biblioteci, Sidney Geist reușește să viziteze toate muzeele, Uniunea Artiștilor Plastici, atelierele sculptorilor Anghel, Vlad, Florica Ioan, Roman, expozițiile Brăduț Covaliu și Gheorghe Ionescu, lucrările lui Ion Țuculescu, apreciind din pictura contemporană lucrările lui Alexandru Ciucurencu pe care-l consideră un « artist de primă importanță ».*

*Dar pentru că nu era pe deplin satisfăcut de călătoria făcută la Tirgu-Jiu și Hobița și socotea că mai avea încă de văzut o serie de lucruri care îl interesau «... la 13 iulie, o săptămîină înainte de a părăsi România, am hotărît să pornesc din nou la Hobița, de data asta singur... ». Aproape de Poarta sărutului, în lungul străzii, a găsit locul viran despre care i se vorbise. « În iarbă se aflau vreo duzină de pietre naturale șlefuite de apă în așa fel încît pentru oricine ar fi părut niște sculpturi de Arp; recent, două din ele au fost publicate într-o carte drept lucrări ale lui Brâncuși... »*

*... La Hobița am găsit mica biserică de lemn în dosul căreia se presupune că ar fi fost casa lui Brâncuși și unde acum crește porumbul. Cimitirul bisericii cu crucile sale de lemn era năpădit de buruieni înalte. Portalul bisericii avea stîlpii și grinda sculptată într-o manieră care amintea de Brâncuși ».*

*Înapoiindu-se la București prin Craiova, îl întîlnește pe V. G. Paleolog despre al cărui studiu din 1947 afirmă că este « cea mai interesantă analiză care s-a încercat pînă acum asupra lui Brâncuși ».*

*La sfîrșitul lunii iulie, Sidney Geist părăsește țara noastră.*

*«... La Viena, în Muzeul Secolului XX, am văzut un « Cap de copil » polisat, provenit din Colecția Dnei Roché. La Muzeul de Istorie Naturală am văzut pe Venus din Willendorf — turnată în ghips. M-a izbit faptul că din mai multe privințe era înrudită cu lucrarea lui Brâncuși — « Cumințenia pămîntului » din 1909; ea a fost găsită în august 1908. Oare știa Brâncuși de această descoperire cînd a realizat sculptura? »*

*Doă săptămîni mai tîrziu am ajuns la Paris. M-am dus la Laval să fotografiez mormîntul lui Douanier Rousseau. Piatra este foarte frumoasă cu poemul și semnătura lui Apollinaire sculptată de Brâncuși, iar după André Salmon, de Ortiz de Zarate.*

*Am întîlnit o femeie care avea un portret al lui Eileen Lane pe care doream mult să-l văd; dar forțe ale întunericii au intervenit din nou. M-am conșolat contemplînd mica marmură de la Muzeul de Artă Modernă etichetată « Figură » și pe care Brâncuși o denumise « Portretul lui Eileen ».*

*... Eileen Lane, care de atunci s-a căsătorit și poartă un alt nume, își amintește cu plăcere de voiajul făcut în România cu Brâncuși în 1924, de șederea lor la Hobița, unde i s-a dăruit un costum național să-l poarte la o nuntă, și de București, unde și-a făcut numeroși prieteni. A vorbit despre căldura pe care o degaja personalitatea lui Brâncuși, despre caracterul lui complex și despre deosebit de strînsa lui prietenie cu Erik Satie.*

*Ultima oară l-a revăzut pe Brâncuși în 1939, cîteva zile înainte de invazia Poloniei, cînd a părăsit Parisul. A vorbit cu el pentru cea din urmă dată, cîtăva vreme după terminarea războiului, la telefon; vocea lui părea voalată.*



(Urmare din pag. 35)

Urmare din pag. 40)

ironic, deoarece ni se sugerează zbciumul mai multor personaje. « Autoportretul » lui M. Lasansky, gravură de mari dimensiuni, de fapt cât statura unui om, ne aduce un personaj parcă descins din dramele expresioniste, care impune și sperie totodată. Lucrarea are certă forță expresivă și iscodește pe privitor.

Am întâlnit și portretizări mai suave, ca « Anita » de Sue Thompson Gussow și « Vizita » de Robert Marx, cum și peisaje și naturi moarte ce luminează sufletul privitorului, ca delicatul și poeticul peisaj al lui Ansei Uchima « Zefir și iarbă », sau naturile moarte cu flori și fructe, semnate de Garo Antreasian și Glen Alps.

Gravura cunoscutului grafician Rockwell Kent, cu o femeie în picioare, intitulată « Durerea omenirii », are un tîlc simbolic și o vădită măreție prin felul cum este construită — aproape clasic — figura și prin patetismul expresiei. Este o imagine cu un înalt ethos umanist, ca și afișele din expoziție, în care se cere interzicerea armelor nucleare.

Promovînd cele mai diferențiate tehnici grafice, expoziția a mai avut meritul de a demonstra în fața vizitatorilor înseși modalitățile de realizare ale lucrărilor de grafică, de la gravuri la serigrafii. Pe pereții atelierului instalat în cuprinsul expoziției se aflau lucrări ale cunoscutului grafician John Ross, și ale mai tinerilor Paul Bruner și Virginia Fitzmartin. Astfel am putut cunoaște activitatea mai veche sau actuală a lui John Ross, președintele Societății artiștilor grafici americani. Gravor, pictor, ilustrator de cărți, desenator, folosind variate modalități de expresie — de la constructivism la semiabstracționism — Ross dovedește forță constructivă, dar poetic și pătrundere psihologică. Priveliști panoramice de orașe, străzi cu clădiri văzute în înălțime, peisaje citadine cu forfota vieții cotidiene se alătură în opera sa, care cuprinde și remarcabile portretizări în mediul ambiant, cum sînt în ilustrațiile sale la volumele « Fire de iarbă » de Whitman și « Antologia orașelului Spoon River » de Edgar Lee Masters, ca să nu cităm decît pe acestea din numeroasele cărți ilustrate de dînsul, unele împreună cu soția sa, Clare Romano.

Dintre gravurile lui Ross, am reținut mai ales « Aceste ziduri tăcute », complexă viziune a unor clădiri și poduri suprapuse, precum și fina liniatură a pereților și acoperișurilor unor case de pe « Comercial Street, Provincetown ».

Există în S.U.A. un întreg curent denumit al « precisioniștilor » care — fie în forme constructiviste, inspirate de cubism, fie într-un stil de poezie naivă, fie cu proiectări de vis, în felul supra-realiștilor — evocă străzile, zgîrie-norii, fabricile și mașinile. În expoziție am găsit totuși puține aspecte ale industrializării și mecanizării, frecvente în opera unor artiști ca Demuth, Spencer, Georgia O'Keeffe, Ault și Sheeler. Unii dintre aceștia sau alți « precisioniști » poetizează pînă și puterea aburilor, jocul bielor de la locomotive, mașinăriile vapoarelor și avioanelor.

În atelierul din expoziție, alături de gravurile lui John Ross, unele evocînd priveliști ale orașelor și cîmpiilor noastre, am văzut, de asemenea gravuri de Paul Bruner, inspirate de călătoriile la mare sau prin diferitele noastre orașe ori de monumente ca Voronețul. Bruner urmărește să redea în special soliditatea construcțiilor și vastitatea peisajului, pe cînd în serografiile ei, mai visătoare, cu oameni muncind sau meditînd în interioare, Virginia Fitzmartin acordă un mare loc omului și vieții lui zilnice.

Ca tehnici, graficienii americani practică, pe lîngă gravura în lemn, gravura în metal, acvatinta, mezzotinta, pointe-sèche, tehnici pe care ei le înglobează sub denumirea de « intaglio » (cerneală în linii incizate) serigrafia, în care se folosesc sitele de mătase, ce juxtapun diferite culori, ca în lucrarea lui Ben Shahn « Cărucioare în magazine de autoservire ». Prin serigrafie se obține o îmbinare de tonuri foarte vii, care îmbinate cu linii negre, pe suprafața albă, aduc varietate imaginii. De asemenea, graficienii de peste ocean

încercînd să se plaseze pe acest plan de înobilare decorativă, sublinierea elementelor prea individuale dintr-o fizionomie ar dauna convergenței expresive din ansamblul pictural.

Mai mult chiar, în sondajele psihologice pe care pictorul le face, stăruie un anumit accent de solemnitate. Contemplarea, vădînd o reală participare sufletească, înlătură însă detaliul meschin și orice gesticulare, orice retorism desuet. Astfel, elementele de șarjă din compoziția « Discuție » izbutesc să ajungă la un anumit pitoresc sobru, ansamblul însă nu se încheagă satisfăcător.

Totuși diversitatea preocupărilor intime ne arată că Mircea Vremir nu consideră « expresivitatea », chiar subliniată, un scop în sine. Elementul aparent ostentativ decurge însă din excesul de tensiune secretă încă insuficient echilibrat pe plan pictural (și mai ales pe plan cromatic propriu-zis).

În naturi statice, și mai cu seamă în flori, artistul, printr-un proces de asimilare tot mai bogată, a ajuns chiar în faza actuală la o anumită decantare, realizînd imagini adesea convingătoare, de un impresionant laconism.

Lucrul cel mai prețios însă în evoluția acestui artist îl constituie refuzul « ingeniozităților » facile. Într-adevăr, asimilînd și încercînd să echilibreze modalități divergente de expresie, Mircea Vremir rămîne sincer, și atmosfera de bărbătească afirmare și efort stăruitor a creației sale arată limpede cît de consecvent luptă împotriva confuziilor dintre modernitate autentică și falsul modernism.

N. ARG. A.

AUREL COJAN

(Urmare din pag. 42)

personaje sau construcții, dar tot sub forma unor detalii de viață sau imaginație, poate uneori prea mărunte și ne semnificative pentru lumea în care trăiește artistul.



A doua tendință sau preocupare a lui Aurel Cojan, de dată mai recentă, o reprezintă lucrările cu un aspect decorativ, unde se simt ritmurile și simplificarea din arta noastră populară, dar și din semnele abstracționiștilor. Sînt lucruri uneori plăcute ochiului, jocul unor ramuri înghețate, arabescurile vegetației văzute pe ferestre, florile de pe un covor, reverberațiile cerului, detaliile arhitecturii actuale.

Cu asemenea însușiri de pictor al metaforei coloristice și de «grafism spontan» — cum își intitulează el însuși o lucrare — Aurel Cojan exprimă mai mult senzații, notații și abstracții. În arta sa, sensibilă, delicată, poetică se simte mai mult tentativa către expresie, decît o expresie definită, concentrată asupra marilor adevăruri și punînd în joc toate

mai practică gravura pe cartonul în relief și pe lucit (un material plastic rezistent și translucid). Din tehnicile numite intaglio face parte și colografia, în care se lipesc pe carton sau hîrtie, diferite cleiuri, nisip, sau bucăți de stofă, ce dau relief și absorb diferit culorile. Pentru unele imagini de alb pe alb se folosesc diferite lichide, iar prin reliefuri variate se obțin formele dorite. Astfel procedează Boris Margo în cologravurile sale, dar efecte asemănătoare de alb pe alb se pot obține și prin tratarea uscată a litografiei, cum procedează Angelo Savelli.

Și ca aspect spiritual-artistic, și ca tehnică, expoziția «Artele grafice în S.U.A.» dovedește o efervescență creatoare, interesante căutări și soluții, variate tendințe și expresii.

posibilitățile artistului însuși. El rămîne mai degrabă la notație, sugestie, la versul pictural, decît la o expresivitate obținută pe calea sintezei.

Fost-au acuarelele și tușurile din ultima expoziție doar pregătiri pentru configurarea cu mijloace mai susținute și în scopuri mai semnificative, a viitoarelor

sale picturi în ulei? S-ar putea să fie așa dacă artistul își va concentra posibilitățile și soluțiile, în folosul unei viitoare cuprinderi mai largi și mai profunde a realității contemporane.

P. COM

## NICA CRONICA CRONICA CRONICA CRONICA CRONICA CRONICA CRONICA

La Atena, în sălile de expoziție ale Palatului Zappion, s-a deschis la 4 decembrie 1964 expoziția Brăduț Covaliu și Ion Vlad. Brăduț Covaliu a prezentat 104 lucrări de pictură (compoziții, portrete, peisaje) și Ion Vlad — 30 sculpturi (portrete, busturi, compoziții, nuduri etc.)

★

Între 18 și 31 decembrie 1964 a avut loc la Belgrad, în sala Thomas Masarick, expoziția pictorului Al. Ciucurencu și sculptorului Geza Vida. Au fost expuse 80 de lucrări în ulei și 13 sculpturi în lemn.

★

O expoziție de artă decorativă contemporană românească s-a deschis la 7 ianuarie a.c. la Budapesta. Au fost expuse 206 lucrări (ceramică, tapiserii, imprimeuri, mobilier etc.), realizate de 33 artiști: Victor Agapiescu, Zoe Băicoianu, Petre Balogh, Iosif Bene, Ion Bișan, Geta Brătescu, Spiru Chintilă, Titina Comșa, Violeta Crăciun, Aurelia Ghiță, Florica Fărcașu, Valentina Ghinea-Delaport, Ana Mitrea, Patriciu Mateescu, Elena Mărgineanu, Dragoș Morărescu, Adriana Soreanu-Nicodim, Ion Nicodim, Emilia Niculescu-Petrovici, Elena Pană, Dan Paroescu, Florin Pîrvulescu, Toma Pîrvulescu, Mimi Podeanu, Ruth Prato-Pîrvulescu, Eliza Repeșeanu, Ioana Șetran, Sandra Slătineanu, Graziella Stoichiță, Ileana Teodoridi, Alexandru Țipoia și Ileana Vremir.

★

În sălile Muzeului «București în arta plastică» și «Colecția Simu», din str. Biserica Amzei 5—7, a fost deschisă între 4 și 25 decembrie 1964 o expoziție de grafică și plastică mică din R. P. Ungară. Au fost expuse 52 lucrări de grafică și 32 sculpturi realizate de 49 artiști plastici.

★

După ce a fost prezentată în orașul Constanța și Ploiești, Expoziția «Artele grafice în S.U.A.» a fost deschisă la București, între 7 și 27 decembrie 1964, în sala Dalles. Au fost prezentate aproape 1000 de exponate (afișe, ilustrații, coperte, ambalaje, reclame, imprimeuri, cărți etc.) realizate de unii din cei mai cunoscuți artiști plastici contemporani din S.U.A. printre care: Ben Shahn, Bernard Fuchs, Adolph Dehn, Glen Alps, Saul Steinberg, Walter Einsel și Robert Osborn.

★

O expoziție de grafică contemporană daneză a avut loc la Galeriile de artă ale Fondului plastic din str. Onești nr. 1, între 8 și 26 decembrie 1964. Au expus portrete, compoziții și ilustrații șase graficieni: Svend Wiig Hansen, Henry Heerup, Palle Nielsen, Poul Cristensen Petrea, Dan Sterup-Hansen și Mogens Zieler.

★

Între 20 decembrie 1964 și 5 ianuarie 1965, în sălile A.T.M. din Calea Victoriei, a fost deschisă Expoziția pictorului Juan Carlos Castagnino din Argentina. Au fost prezentate 27 picturi și 14 de

în tuș, acuarelă și pastel, reprezentînd portrete și scene din viața țăranilor argentinieni.

★

Graficianul Roni Noël a expus în sălile Muzeului de artă din Piatra Neamț, între 16 noiembrie și 10 decembrie 1964, o selecție de 75 ilustrații de cărți pentru tineret și copii.

★

La Craiova, la Muzeul regional de artă, graficianul Vasile Dobrian a prezentat în ianuarie a.c. 38 de xilogravuri în culori, peisaje și compoziții.

★

Sculptorii Vasile Năstăsescu și Gheorghe Stănescu au expus cîte 12 lucrări (portrete, busturi, machete) în decembrie 1964 — ianuarie 1965, la Casa de cultură din Pitești — Argeș.

★

La Galeriile de artă ale Fondului plastic din bd. Magheru nr. 20, pictorul Marius Cilievici a expus în decembrie 1964, un număr de 18 lucrări în ulei: portrete, peisaje, naturi moarte și studii.

★

Aurel Cojan a prezentat 94 de lucrări în acuarelă și tuș (compoziții, portrete, peisaje, naturi moarte



în decembrie 1964 la Galeria de artă ale Fondului plastic din calea Victoriei nr. 132.

★

În decembrie 1964, la Galeria de artă ale Fondului plastic din bd. Magheru nr. 20, pictorița Antoaneta Georgescu-Binder a prezentat 19 lucrări: peisaje, portrete, naturi moarte și compoziții.

★

Între 30 decembrie 1964 și 17 ianuarie 1965 a avut loc la Galeria de artă ale Fondului plastic din

str. Onești nr. 1, Expoziția retrospectivă de sculptură a artistului orădean Iosif Fekete. Au fost prezentate lucrări realizate între 1929 și 1964 printre care portretul pictorului Al. Ciucurencu (1931), Taur (1932), Primăvară (1933), Tors (1935), Cometa (1936), Horia (1958), Oțelari (1960), Pasiunea (1964).

★

Cecilia Storck-Botez a expus, între 27 decembrie 1964 și 17 ianuarie 1965, la Galeria de artă ale

Fondului plastic din bd. Magheru nr. 20, 104 lucrări de ceramică, panouri decorative, figurine, vase, platurii etc.

★

O expoziție de gravură în lemn, aparținând artistei Lidia Mihăescu, a avut loc în decembrie 1964 — ianuarie 1965 la Galeria de artă ale Fondului plastic din Calea Victoriei nr. 133. Cele 22 de xilografuri colorate înfățișau compoziții și scene din viața țăraniilor, peisaje și naturi moarte.

## EXPLICATION DES IMAGES

GEORGE APOSTU: Nue — bois .....	2	FLORIN NICULIU: De l'enfance <sup>2</sup> — crayons colorés....	16	M. LASANSKI: Autoportrait — intaglio.....	3
BRĂDUȚ COVALIU: Le barrage de l'Argeș — huile..	4	FLORIN NICULIU: Printemps — huile .....	17	PAUL BRUNER: Voroneț — gravure .....	35
CONSTANTIN BLENDEA: Jeune ouvrière — huile....	4	FLORIN NICULIU: Souvenirs de la mer — huile.....	17	KADAR GYÖRGY: Nature morte avec chat — aquarelle	36
ION BIȚAN: Carrière — huile.....	7	FLORIN NICULIU: De l'enfance — huile.....	17	HINCZ GYULA: Mère avec enfant — eau forte.....	36
OVIDIU MAITEC: Les brigadiers — plâtre.....	8	HENRI CATARGI: Le paravent de Pallady — huile....	18	HENRY HEERUP: Le baiser — linogravure.....	37
FLORIN CIUBOTARU: La récolte — huile.....	8	AMEDEO MODIGLIANI: Petite fille en costume de mato-	20	PALLE NIELSEN: Orphée et Eurydice — linogravure..	38
Le mur architectural. Par rapport à la même fonction,		lot — huile .....		R. IOSIF: Nouveaux buildings sur la Chaussée de Giur-	
deux attitudes distinctes: la symbiose décor-forme		AMEDEO MODIGLIANI: Jacques Lipshitz et sa femme	21	giu — huile .....	39
utile et la fonction décorative prise par l'organisa-	10	— huile .....		MIRCEA VREMIR: La maçonne — huile.....	40
tion de la forme utile même.....		AMEDEO MODIGLIANI: Nue assise — huile.....	21	MIRCEA VREMIR: Nature morte avec des poissons....	40
La forme architecturale, par le matériel, par sa structure		AMEDEO MODIGLIANI: Le portrait de Leopold Zbo-	22	AUREL COJAN Paysage .....	41
dans l'espace acquiert une expressivité spécifique		rowski — huile .....		AUREL COJAN: Fleuriste — aquarelle.....	42
F. L. WRIGHT: La maison de la cascade, 1936 ..	11	AMEDEO MODIGLIANI: Jeanne Hebuterne — huile..	23	AUREL COJAN: Marché de légumes — encre de	
L'architecture peut réaliser simultanément la valeur		AMEDEO MODIGLIANI: Le couple — huile.....	23	Chine .....	42
utilitaire et celle esthétique par son propre lan-	11	Marc Chagall travaillant à la peinture du plafond de		Les quatre évangiles en slavon de Lupul, chancelier du	
gage des formes .....		l'Opéra de Paris .....	24	Pays Roumain, Monastere Cîrnul (collection de la	
Le château d'eau, objet d'utilité. Par la façon de conju-		Marc Chagall travaillant aux cartons pour le plafond de		Bibliothèque de l'Académie de la R.P.R. — Filiale	
guer intimement la pensée et la sensibilité, la forme		l'Opéra de Paris .....	24	Cluj) .....	43
de l'utile adopte le potentiel d'une expressivité		MARC CHAGALL: Le plafond de l'Opéra de Paris —		Portrait de l'évangéliste Jean, miniature du manuscrit	
typique .....		peinture sur toile marouflée.....	25	calligraphié par Spiridon de la Putna, par ordre	
EERO SAARINEN: Centre technique, 1956.....	11	LEON BIJU: Brâncuși souffrant, détail — crayon		de Ștefan cel Mare (Etienne le Grand) pour l'église	
L'ambiance architecturale peut représenter la zone		(collection du cabinet d'estampes de l'Académie		de la Cour Princièere de Piatra Neamț (collection	
optime d'un rendez-vous de l'architecture, de la		de la R.P.R.) .....	26	du Musée d'Art de la R.P.R.).....	44
sculpture et de la peinture, la qualité de cette		Carte postale adressée a Otilia Cosmușia-Bölöni; au		Portrait de la Princesse Elina, épouse de Matei Basarab,	
ambiance étant conditionnée par la collaboration		verso: « Nous sommes bien, nous vous remer-		miniature d'un manuscrit daté de 1583 (collection	
des participants .....		çons et nous envoyons nos meilleurs sentiments		du Musée d'Art de la R.P.R.).....	44
MIES van der ROHE: Pavillon d'exposition, 1929	11	à vous deux — Polaire et Brâncuși » — (fac-similé		MUNAMI: Mère et enfant — pierre.....	45
AUREL JIQUIDI: Illustration aux « Souvenirs d'en-		paru dans la « Tribuna », 21 XI/1964).....	27	JOSÉE: Les visiteurs — dessins sur peau de phoque....	46
fance ». On chante des Noël's.....	12	Brâncuși aux « anneaux » — Săftica, 1937.....	29	ANAWAK: Pêche dans un trou creusé dans glace —	
GETA BRATESCO: Illustration à « La chèvre avec les		Brâncuși sur le toit de la maison du professeur Dr. D. Ge-		ivoire .....	46
trois chevreaux » .....	13	rota — Săftica, 1937 .....		Anonyme: Petite fille — pierre .....	46
EUGEN TARU: Illustration aux « Souvenirs d'enfance »		La couverture et une page du catalogue de l'exposition		THEODOR AMAN: Paysage — huile sur bois — peinture	
RONI NOËL: Illustration a « Popa Duhu ».....	13	de Brâncuși des années 1933—1934 .....	30	sur la partie d'en face d'un coffre pour trousseau	
ANASTASE DEMIAN: Illustration à « La bâtisse hu-		J. L. STEG: Paysage au clair de la lune — eau forte.....	32	de mariée (collection du Musée Régional d'Histo-	
maine » .....	11	DEAN MEEKER: Icare — eau forte.....	32	toire — Ploiești).....	47
ANASTASE DEMIAN: Illustration à « Ivan Turbincă »		JACOB LANDAU: La maison de la gaieté — xilogravure		THEODOR AMAN: Lilas — huile sur bois (peinture sur	
VAL MUNTEANU: Illustration aux « Recits ».....	14	ED. CASARELLA: Hiraclion.....	33	la partie gauche de le même coffre de mariée,	
FLORIN NICULIU: De l'enfance — crayons colorés ...	15	BEN SHAHN: Affiche pour l'inauguration de la salle des		collection du Musée Régional d'Histoire — Plo-	
FLORIN NICULIU: Vase avec des fleurs — crayons		concerts de la Philharmonie de New York.....	34	iești) .....	47
colorés .....	16	SAUL STEINBERG: Dessin — plume .....	34	THEODOR AMAN: Fête joyeuse — huile (collection du	
		JOHN ROSS: Rue à Ploiești — gravure.....	34	Musée d'Art de la R.P.R.).....	48



## ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

ДЖОРДЖЕ АПОСТУ. Нью-Дерево.....	2	ФЛОРЙН НИКУЛИУ. Из детства. Цветные		БЕН ШАН. Афиша к открытию концертного зала	
БРЭДУЦ КОВАЛИУ. Арджешская плотина. Масло	4	карандаши. ....	15	Ньюйоркской филармонии.....	34
КОНСТАНТИН БЛЭНДЯ. Молодая работница.		ФЛОРИН НИКУЛИУ. Ваза с цветами. Цветные		САУЛ ШТЕЙНБЕРГ. Рисунок. Перо.....	34
Масло .....	4	карандаши .....	16	ДЖОН РОСС. Улица в Плоештах. Гравюра.....	34
ИОН БИЦАН. Каменоломня. Масло.....	7	ФЛОРИН НИКУЛИУ. Из детства. Цветные каран-		М. ЛАСАНСКИЙ. Автопортрет. Гравюра.....	34
ОВИДИУ МАЙТЕК. Бригадиры. Гипс.....	8	даши. ....	16	ПАУЛ БРУНЕР. Воронеж. Гравюра.....	35
ФЛОРИН ЧУБОТАРУ. Урожай. Масло.....	8	ФЛОРИН НИКУЛИУ. Из детства. Цветные каран-		КАДАР ГЕОРГИ. Натюрморт с кошкой. Акварель	36
Архитектурное оформление строения. Два различ-		даши .....	17	ХИНЦ ГОЛО. Мать с ребенком. Офорт.....	36
ных подхода к одной и той же функции: соче-		ФЛОРИН НИКУЛИУ. Весна. Масло.....	17	АНРИ ХИРУП. Поцелуй. Литография.....	37
тание декоративности и полезной формы или		ФЛОРИН НИКУЛИУ. Воспоминания о море. Масло	17	ПАЛЛЕ НИЛЬСОН. Орфей и Эвридика. Литогра-	
декоративная функция, положенная в основу		АНРИ КАТАРДЖИ. Ширма художника Паллады..	17	вюра .....	38
полезной формы .....	10	АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ. Девочка в матросском		Р. ИОСИФ. Новые многоквартирные дома на Джур-	
Архитектурная форма приобретает в зависимости от		костюме. Масло .....	20	джевском шоссе. Масло.....	39
материала и его расположения в пространстве		АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ. Жак Липшиц с женой.		МИРЧА ВРЕМИР. Девушка-каменщик. Масло....	40
специфическую выразительность		Масло .....	21	МИРЧА ВРЕМИР. Натюрморт с рыбами. Масло ..	40
Ф. Л. РАЙТ. Дом у каскадов. 1936.....	11	АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ. Сидящая обнаженная		АУРЕЛ КОЖАН. Пейзаж.....	41
Архитектура может присущим ей языком форм,		фигура. Масло .....	21	АУРЕЛ КОЖАН. Цветочница. Акварель.....	42
создать одновременно полезную и эстетиче-		АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ. Портрет Леопольда		АУРЕЛ КОЖАН. Овощный ряд. Тушь.....	42
скую ценность .....	11	Зборовского. Масло .....	22	Славянское четвероевангелие валахского великого	
Водонапорная башня — полезное сооружение. Тес-		АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ. Жанна Эбютерн. Масло	23	логофета Лупула — Монастырь Кырнул (со-	
ным сочетанием мысли и чувства форма		АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ. Пара. Масло.....	23	брание библиотеки Академии РНР, Клужский	
полезного приобретает повышенную выра-		Марк Шагалл за работой по росписи потолка Париж-		филиал) .....	43
зительность		ской оперы .....	24	Портрет евангелиста Иоанна. Миниатюра из руко-	
ВЕРО СААРИНЕН. Технический центр. 1956	11	Марк Шагалл за работой по подготовке эскизов для		писи, переписанной Спиридоном из Путны	
Архитектурный ансамбль может быть результатом		потолка Парижской оперы .....	24	по приказу Штефана Великого для церкви	
наилучшего сочетания архитектуры, скульп-		МАРК ШАГАЛЛ. Потолок Парижской оперы		при княжеском дворе Пиатра Нямц (Собрание	
туры и живописи, и его качество зависит от		Живопись по наклеенному холсту.....	25	Музея искусств РНР) .....	44
степени сотрудничества участников		ЛЕОН БИЖУ. Больной Брынкуш. Карандаш.		Портрет княгини Элины, жены Матая Басараба	
МИС ВАН ДЕР РОЭ. Выставочный павильон.		(Собрание Кабинета эстампов Академии РНР)	26	Миниатюра из рукописи 1583 г. (Собрание	
1929 .....	11	Почтовая карточка, адресованная Отилии Косму-		Музея искусств РНР).....	44
АУРЕЛ ЖИКИДИ. Колядки — иллюстрация к		ция — Белёны. На обороте: «Мы здоровы,		МУНАМИ. Мать с ребенком. Слоновая кость....	45
«Воспоминаниям детства» И. Крянгэ.....	12	благодарим и шлем вам обоим сердечный		ЖОЗЕ. Гости. Рисунки на толстой коже.....	46
ДЖЕТА БРЭТЕСКУ. Иллюстрация к сказке «Коза		привет Полер и Брынкуш». (Факсимиле, по-		АНАВАК. Ловля рыбы в проруби. Камень.....	46
с тремя козлятами).....	13	явившееся в журнале «Трибуна» 25 ноября		Аноним. Девочка. Камень .....	46
РОНИ НОВЛЬ. Иллюстрация к рассказу «Попа		1964 г.) .....	27	ТЕОДОР АМАН. Пейзаж. Масло по дереву (рису-	
Духу) .....	13	Брынкуш на кольцах. Сэфтика, 1937.....	29	нок на передней стороне сундука для прида-	
БУДЖЕН ТАРУ. Иллюстрация к «Воспоминаниям		Брынкуш на крыше дома проф. д-ра Д. Джерота.		ного (Коллекция Областного исторического	
детства) .....	13	Сэфтика, 1937 .....	29	Музея в Плоештах).....	47
АНАСТАСЕ ДЕМБЯН. Иллюстрация к сказке «Чел-		Обложка и страница из каталога выставки Брын-		ТЕОДОР АМАН. Сирень. Масло по дереву. Рисунок	
овеческая глушь» .....	14	куша в 1933—1934 гг. ....	30	на боковой стороне того же сундука (Коллек-	
АНАСТАСЕ ДЕМБЯН. Иллюстрация к сказке		Ж. Л. СТЭГ. Лунный пейзаж. Офорт.....	32	ция Областного исторического Музея в Пло-	
«Иван Турбинкэ» .....	14	ДЕАН МЕКЕР. Икар. Офорт.....	32	ештах) .....	47
ВАЛ МУНТЯНУ. Иллюстрация к рассказам		ЯКОВ ЛАНДАУ. Дом веселья. Ксилография....	33	ТЕОДОР АМАН. Пирушка. Масло (Собрание	
И. Крянгэ .....	14	ЭД. КАСАРЕЛЛА. Гераклион .....	33	Музея искусств РНР) .....	48

На первой странице обложки. ИОН ВЛАД: Ион Крянгэ (деталь). Гипс • Не четвертой странице обложки. ОЛЬГА ПОРУМБАРУ. Фасад школы № 75 в новой част  
Бухареста Балта Алба. Мозаика







