



arta plastica 1965 8-9

MUZEUL ZAMBACCIAN

str. Muzeul Zambaccian nr. 21 A

Artă românească modernă și contemporană:

GRIGORESCU • ANDREESCU • FRITZ STORK •
LUCHIAN • PACIUREA • BRÂNCUȘI • TONITZA
PETRAȘCU • PALLADY • STERIADI • RESSU
ISER • ȘIRATO • VASILE POPESCU • BUNESCU
LUCIAN GRIGORESCU • CATARGI • MEDREA
JALEA • HAN • CIUCURENCU • BABA • ȘT. CONS-
TANTINESCU • MICAELA ELEUTHERIADE ș. a



Artă franceză — secolele XIX—XX:

DELACROIX • COROT • PISSARRO • SISLEY
RENOIR • BONNARD • CÉZANNE • MATISSE
LAPRADE • DERAİN • MARQUET • UTRILLO
PICASSO



arta plastica

8-9

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

ION JALEA: 15 ani de la înființarea Uniunii Artiștilor Plastici din Republica
Socialistă România 397

Tineri artiști despre creația lor 398

ION PASCADI: Idealul în artă 403

YVONNE HASAN: M. H. Maxy 405

N. CRIȘAN: Pavel Codiță 414

MARINA VANCI: Grigore Vasile 419

RADU BOGDAN: Textilele, ceramica și sculptura în Expoziția artelor decorative
— 1965 423

PETRE GRANT: Grafica publicitară 434

PAUL HENRI STAHL: Folclor și artă populară românească 439

ION VLAD: Hristos Capralos 444

ILEANA ȘOLDEA: Bienala Tineretului — Paris 1965 448

Expoziții

N. ARGINESCU-AMZA: Peter Iacobi 452

N. CR.: Vasile Paulovics 454

OVIDIA DRĂGĂNUȘ: Retrospectiva Gustav Kollar 456

LEANDRU POPOVICI: Victor Mihăilescu-Craiu 457

FRED MICOȘ: Tehnica litografică 458

Cărți și reviste de artă

PIA CIOCULESCU: Jurnalul lui Delacroix 462

AL. EFREMOV: « Iskusstvo » (nr. 6/1965) 463

Meridiane 465

PETRE OPREA: Despre cartea românească ilustrată în ultimul pătrar al secolului XIX 466

Note din filiale

CONSTANȚIU MARA: Expoziția de artă plastică a Cenaclului U.A.P. din Arad 467

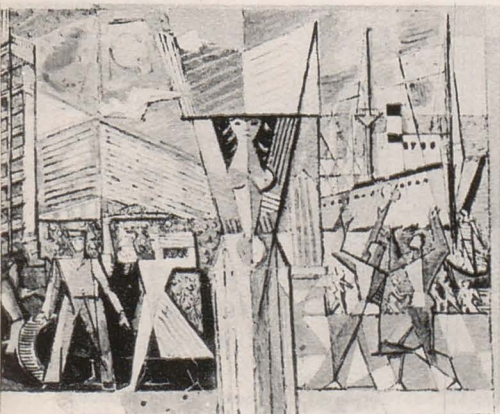
L. P.: Expoziția pictorului Constantin Radinschi 468

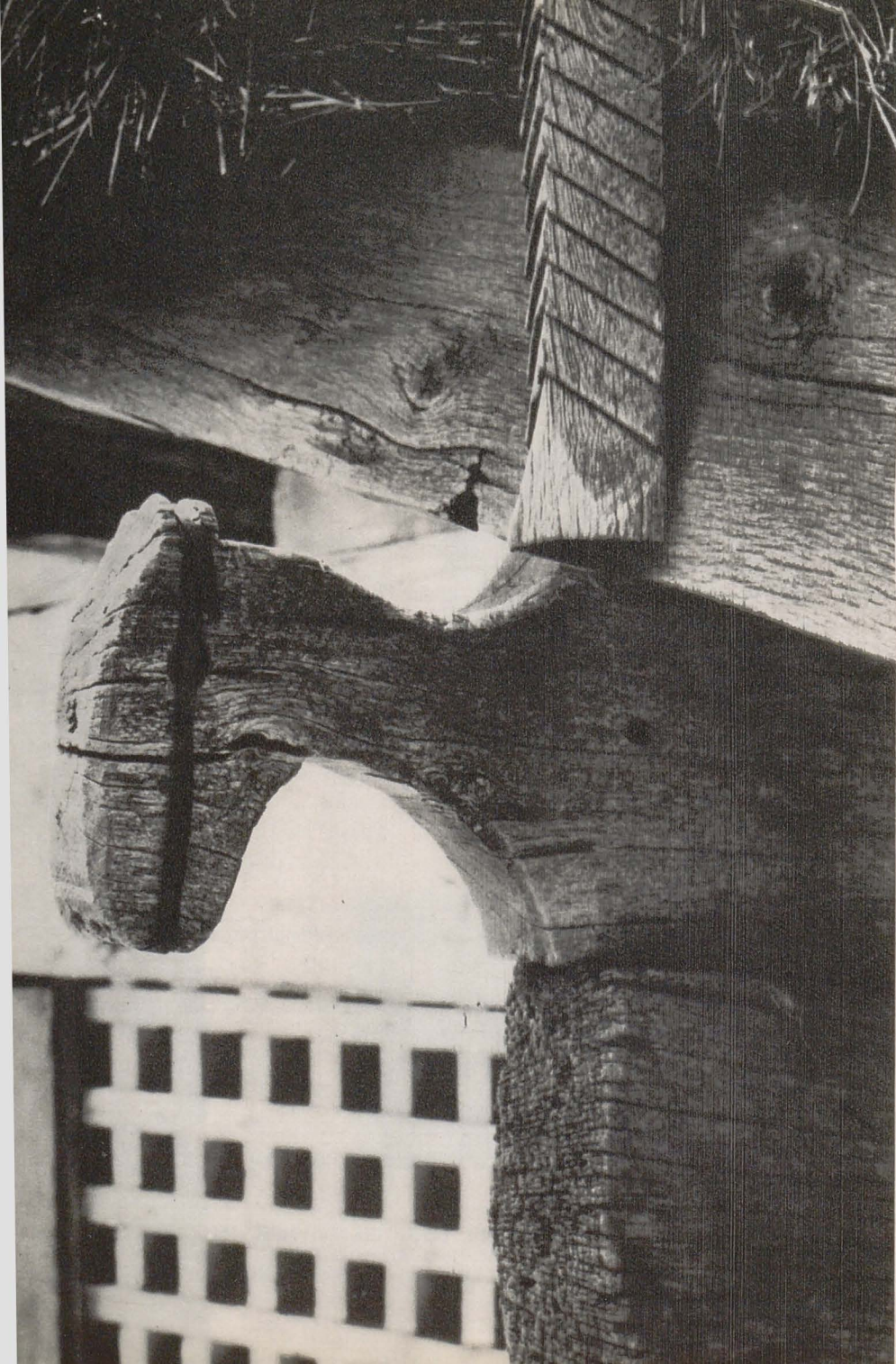
Coperta I: M. H. MAXY: În acești douăzeci de ani — ulei (fragment)

Coperta IV: Florin Ciubotaru: Recolta — pictură pe sticlă

Fotografii: FLORIN DRAGU • *Prezentare artistică:* RADU VELLUDA • *Prezentare tehnică:* SANDA GUSTI

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





Cap de cal la intrarea unui bordei din Drăghiceni — sudul
Olteniei (sec. XIX); Muzeul Satului

15 ANI DE LA ÎNFIINȚAREA UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ION JALEA

Înființarea Uniunii Artiștilor Plastici, cu 15 ani în urmă — la 20 octombrie 1950 — nu constituie un fapt izolat și întâmplător. Marcând un moment crucial în viața noastră artistică, ea se înscrie în rîndul acelor fenomene specifice orînduirii noastre noi, determinate de înseși legile fundamentale ale revoluției socialiste în general și ale revoluției culturale în special.

Printr-o adunare generală a artiștilor plastici din întreaga țară — pictori, sculptori și graficieni — s-a luat hotărîrea unanimă a înființării unei organizații obștești profund democratice, cuprinzînd cea mai mare parte a membrilor Sindicatului Artelor, precum și un număr de alți artiști care nu făcuseră parte din nici o grupare. Criteriile strict profesionale, de cooptare a membrilor, au asigurat, de la început, prestigiul uniunii noastre de creație.

Înființarea Uniunii Artiștilor Plastici este expresia adeziunii înflăcărâte a artiștilor la viața nouă pe care poporul nostru o construiește sub conducerea înțeleaptă a partidului.

De un deceniu și jumătate, Uniunea noastră desfășoară o activitate complexă și multilaterală, profesională și obștească, cîștigînd un loc tot mai bine definit în viața culturală a patriei. Expozițiile anuale și de stat, cele de grup și personale, expozițiile deschise în cinstea unor evenimente de seamă sau cu prilejul unor importante comemorări, precum și expozițiile organizate în străinătate, urmărite cu cel mai viu interes de către un public din ce în ce mai larg, exprimă amploarea și diversitatea acțiunilor întreprinse de uniunea noastră, contribuția sa la formarea idealului estetic socialist, la dezvoltarea gustului artistic al maselor, și, implicit, la popularizarea celor mai de seamă realizări ale artiștilor noștri.

Organizație obștească, uniunea noastră își desfășoară activitatea în conformitate cu principiile democratice și etice ale socialismului. Una din caracteristicile esențiale ale vieții Uniunii o constituie, în acest sens, rezolvarea complexelor probleme ridicate de activitatea concretă, în dezbateri colective, cum sînt conferințele pe țară, adunările generale, plenarele secțiilor etc.

De-a lungul celor 15 ani de existență, în desfășurarea activității noastre am întîmpinat, desigur, și unele inerente greutăți, pe drumul creării și promovării

artei noi, strîns legată de viața poporului. În această operă de făurire a unei arte care să oglindească viața spirituală a constructorilor socialismului în toată complexitatea și particularitatea ei specifică, cunoașterea și însușirea ideologiei marxist-leniniste, a filozofiei materialismului dialectic și istoric, constituie fundamentul teoretic cel mai de preț care a stat la baza creației noastre artistice și a înlăturat, din capul locului, orice premiză teoretică în stare să favorizeze apariția unor forme și modalități artistice străine de preocupările și năzuințele cele mai intime ale poporului nostru. Ca și în celelalte domenii de activitate materială și spirituală, grija permanentă și înțeleaptă a partidului ne-a fost de un neprețuit ajutor în activitatea noastră. În zilele premergătoare Congresului, conducătorii de partid și de stat s-au întîlnit în memorabile ședințe de lucru cu oamenii de artă și știință, în care s-au dezbătut probleme esențiale ale creației artistice și științifice, ale rosturilor și sensurilor artei în viața nouă a poporului nostru.

Apreciind aportul artiștilor, poeților, scriitorilor, compozitorilor la făurirea culturii noastre socialiste, în rezoluția Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român se spune: « *Creația literară și artistică* a cunoscut în anii orînduirii socialiste o continuă înflorire. Abordînd în toată amploarea și măreția, cu înaltă măiestrie artistică, tema eliberării poporului, a profundelor prefaceri sociale din România, a relațiilor dintre oameni și a vieții lor spirituale, reflectînd optimismul și vigoarea poporului, *talentații noștri creatori au datoriat de a făuri noi opere, care să rămîină în patrimoniul culturii naționale și universale. Creația literar-artistică trebuie să fie pătrunsă de un profund umanism socialist, oglindind politica și activitatea partidului, închinată înfloririi patriei, bună-stării poporului, fericirii omului.* Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și mai bun ».

Caracterizările rezoluției Congresului al IX-lea, privitoare la creația literar-artistică, ne dau cea mai mare satisfacție de recunoaștere a succesului artei noastre și constituie pentru noi un puternic imbold în activitatea viitoare.

ION STATE

Vîrsta noastră a cuprins în limitele ei transformări avînd dimensiunile istoriei.

Ne-am regăsit pe noi, cei ce migălim deslușirile formei, în mijlocul acestui torent care își îndeplinea marea lui menire și am încercat să-i înțelegem cu inima, pragurile.

Pentru că am trecut de comoditatea contemplării și am învățat să ne deslușim pe noi înșine, ca oameni, mulțumim celor care, fiind ei înșiși torentul, au întins amîndouă mîinile către noi, cei mai tineri martori ai marilor transformări.

Ne-am reîntors apoi și ne reîntorcem mereu să deslușim mai departe forma și dimensiunile transformărilor zilnice, să căutăm cu înfrigurare un grai care să fie înțeles și ascultat de oameni.

Fiecare transformare nouă rotunjește lumina, fiecare emoționantă hotărîre a poporului ne sporește încrederea și forța creatoare.

Ne străduim să ținem măsura pașilor gigantici ai istoriei; luptînd și bucurîndu-ne pentru oameni, păstrăm cu noi marile idei ale umanismului în labirintul cotidianului.

Ne simțim obligați să răspundem întrebărilor zilnice și dacă astăzi țara se bucură de împlinirile sale socialiste,

în Vietnam bombele continuă să cadă; dacă oamenii zboară în cosmos și dacă în lume se mai rabdă de foame, noi trebuie să făurim o frumusețe în mijlocul acestor adevăruri.

Calea spre frumosul necesar oamenilor care ar trece doar *pe lingă* aceste adevăruri ne este străină.

Învățăm de la cei care s-au dăruit oamenilor, cum să ne construim o conștiință care, la rîndul ei, să dăruiască frumuseți.

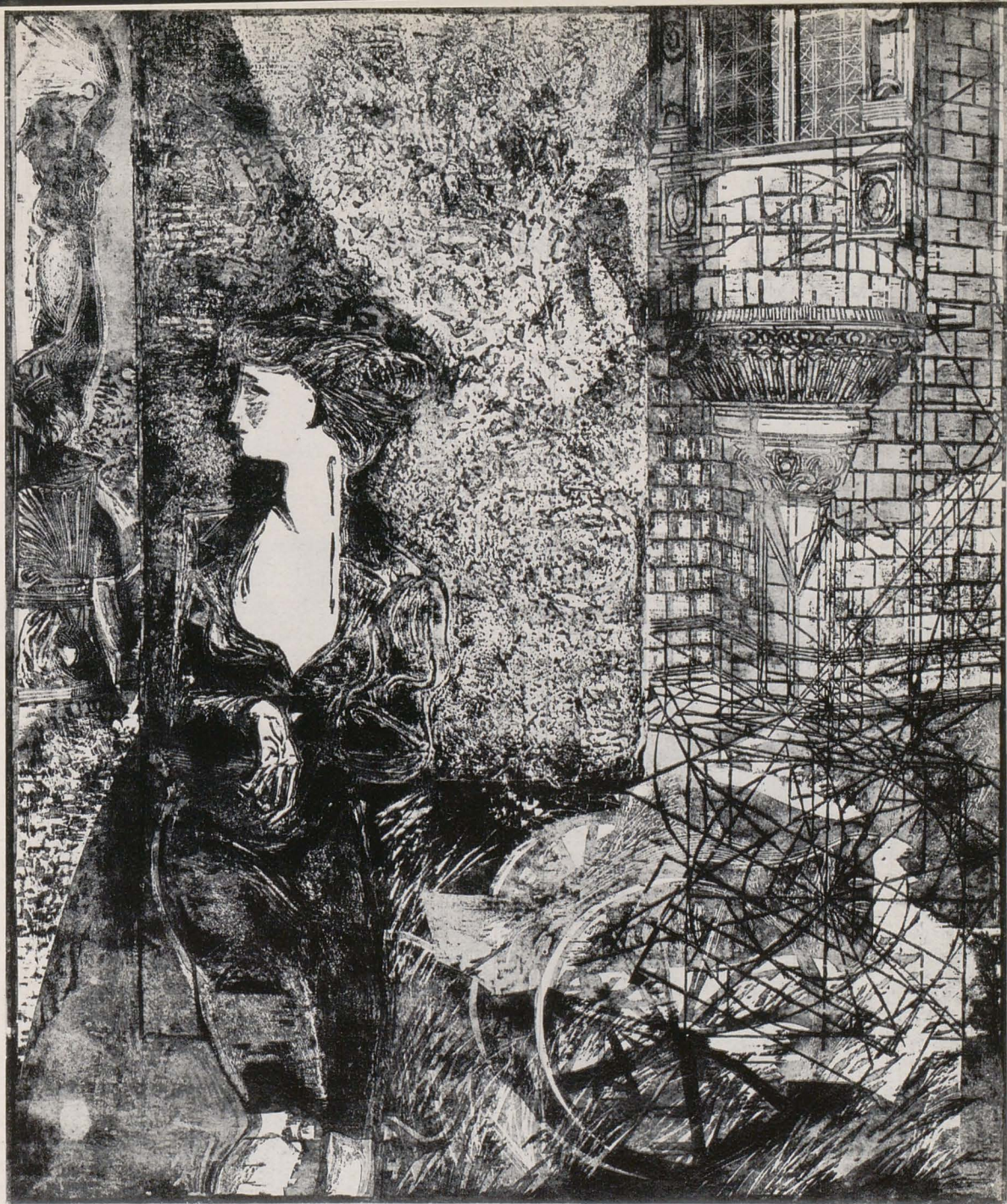
Revenim mereu cu migală la tainele meșteșugului, căutîndu-ne fiecare un grai care să fie deosebit, așa cum deosebite sînt mîinile ce slujesc aceluiași țel.



ION STATE: Ilustrație la « Nuvele » de Al. Sahia

ION STATE: Ilustrație la « A patra dimensiune » de Iannis Ritsos — acvaforte

ION STATE: A privi — tehnici combinate





FLORIN CIUBOTARU

Din dorința de a oferi bucurii artistice, conturînd un ideal estetic, artistul epocii noastre vrea să reprezinte oameni, omul fiind obiectul fundamental al artei sale.

Pentru a învinge greutățile și a feri realizările noastre de arbitrar și mediocritate, este necesară o experiență artistică directă. Ceea ce rămîne însă hotărîtor este, fără îndoială, talentul.

Generația tînă de artiști este puternic atrasă de cuceririle științei, dar tehnica nu rezolvă probleme morale, nu ține loc de adevăr în artă. Unii sînt în apropierea limitelor datorită absolutizării mijloacelor « moderne » care conțin simptome flagrante de inedit formal. Alții privesc în preajma lor și nu văd nimic, fără a apela la înaintași, de unde concluzia lor că lumea artei a fost epuizată. Adevărul este că, părăsind unilateralitatea, și cei sensibili la universul tehnic, și cei care cred în spontaneitatea « mîinii » pot da lucrări valoroase.

Prin însăși rațiunea existenței sale, arta are capacitatea de a crea o nouă realitate. Artă nu explică, ci acționează asupra sensibilității privitorului, producîndu-i emoția care la rîndul ei impulsează gîndirea.

Toate caracteristicile tehnice sau de stil, o anumită luciditate în elaborare nu trebuie să impiețeze asupra lirismului operelor noastre.

Creația presupune entuziasm, dorință nestăvilită de a cunoaște, de a îmbogăți alfabetul realității, de a pătrunde mai adînc în universul interior al omului, pentru a-i da posibilitatea de a cunoaște și de a se cunoaște.



FLORIN CIUBOTARU: Viața — xilografură

FLORIN CIUBOTARU: Grădina poetului — tehnici combinate

SILVIA RADU

Sînt încă la începutul acestei seducătoare meserii care este sculptura. Nu mă mulțumește aproape nimic din ceea ce fac și asta nu pentru că mi-aș închipui că pot realiza « capodopere », dar pentru că de fiecare dată sper într-o depășire. Visez ca lucrările mele să fie firești și calde. Să atragă nu prin extravaganta de formă sau compoziție, ci prin ceea ce spun, dincolo de latura lor exterioară.

Am avut fericirea să văd cîteva opere din grandioasa și misterioasa sculptură egipteană, din echilibrata și luminoasa artă a Greciei antice și am rămas adînc impresionată de forța și puterea creatoare a omului.

De unde vine oare acel ceva care distinge o operă de artă de un obiect comun în fața căruia nu poți vibra? De unde vine oare magica și fireasca frumusețe interioară a lucrărilor lui Maillol? Sfișenia înțeleaptă a « Cumineniei pămîntului », noblețea « Rugăciunii » lui Gh. Anghel?

Toată bogăția interioară a artei vine din zona cea mai greu de pătruns și cunoscut, din sufletul artistului, suflet care vibrează, cu o nesîrșită dragoste, candoare și puritate.

Astăzi, dacă privești chipurile oamenilor de la noi, este cu neputință să nu vezi eoul luminos al transformărilor României socialiste.

Urmărind în Programul partidului cifrele de dezvoltare pentru următorii ani, simți cum poporul nostru harnic și înzestrat își va descătușa energiile creatoare, pășind pe culmile istoriei sale. Documentele Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român prevăd continuarea pe o treaptă superioară a procesului de desăvîrșire a construcției socialiste în țara noastră, proces complex în cadrul căruia un accent deosebit se pune pe dezvoltarea multilaterală a artei și culturii poporului.

Sînt fericită că am crescut odată cu țara aceasta care cunoaște acum începutul epocii ei de aur. Simt însă că sînt obligată să fac mai mult pentru a putea sta alături de toți cei care, prin munca lor de fiecare zi, deschid noi orizonturi.

Partidul ne cere să fim la înălțimea celor mai îndrăznețe aspirații, să visăm la cele mai înalte realizări, să zburăm în zonele cu aerul cel mai pur și tonifiant, în zonele marilor îndrăzneli și răspunderi.

S-a produs la noi acum, un fel de explozie și suflul ei ne-a împrăștiat în toate părțile, pe fiecare pe alt drum al căutărilor artistice. Unii s-au răspîndit pe drumuri care nu-și arată dulceața imediat și poate tocmai de aceea căutărilor lor sînt mai prețioase (cine ar putea însă ști cu siguranță?), alții pedalează pe un decorativism atractiv, dar care aduce a manierism. Important, de fapt, în momentul de față, este elanul tineresc al tuturor generațiilor.

Bălcescu spunea undeva: « Să ne luminăm poporul dacă vrem să fim liberi ». Răspunderea artistului este imensă. Arta noastră trece printr-o transformare la fel de înnoitoare ca și întreaga societate. Ea trebuie să reflecte demnitatea României socialiste, să fie totodată mîndria țării, o artă care să-i învețe pe oameni ce este « frumosul », să-i învețe să-l înțeleagă și să-l iubească. Dar aceasta cere muncă intensă și înaltă conștiință artistică.

Uluitoare de repede trece timpul omului modern. Să încercăm să-l folosim, să-l facem mai încăpător. Conștiința noastră să ne fie cel mai aspru judecător, să nu ni se pară niciodată că prețuim mai mult decît ceea ce sîntem cu adevărat.

Avem un țel mareț, de aceea nimic nu trebuie privit cu ușurință. Astfel vom putea spune cîndva că ne-am îndeplinit misiunea pe care ne-am luat-o și pentru care răspundem.



SILVIA RADU: Meșterul Manole — ghips

Înflorirea multilaterală a literaturii și artei socialismului se caracterizează printr-o mare diversitate de stiluri, prin preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare a mijloacelor de exprimare artistică pe linia exprimării aceluiași ideal estetic: cel socialist. După cum se arată în raportul C.C. al Partidului Comunist Român prezentat la Congresul al IX-lea, operele de valoare închinete oamenilor muncii trebuie să exprime în mod artistic viața poporului, « să se identifice cu aspirațiile celor ce muncesc, să slujească țelul măreț al făuririi unei vieți tot mai fericite pentru întregul popor »¹. În acest scop, continuă raportul, adresându-se creatorilor de artă: « alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cât mai variată în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cântați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României »².

În dezbaterile care au loc în presa noastră literară și artistică, în publicațiile de specialitate și-au găsit un loc larg analiza bogatului patrimoniu artistic al trecutului, diferitele tendințe caracteristice artei contemporane, încercarea de a descifra mesajul specific al unui creator sau altul. În asemenea ocazii discuția s-a oprit adesea în jurul noțiunii de IDEAL, arătând în lumina ei funcția socială și valoarea estetică a diferitelor opere, stiluri sau curente artistice, tocmai pentru că în ultimă instanță acestea nu pot fi înțelese ca simple copii ale realității exterioare, ci trebuie judecate prin prisma semnificațiilor, a concepțiilor și sentimentelor pe care le exprimă. Este ceea ce

arăta încă Van Gogh atunci când spunea: « Nu cunosc o mai bună definiție a cuvântului artă decât aceasta: « Artă este ceea ce omul adaugă naturii ». Natura, realitatea, adevărul dar cu o semnificație, cu o concepție, cu un caracter pe care artistul le aduce la lumină și cărora le dă expresie, pe care le « degajă, le deslușește, le eliberează, le colorează »³. Artistul de față își propune nu o analiză concretă a felului în care aceste semnificații și concepții apar într-o operă sau alta, ci lămurirea teoretică a conceptului de ideal, sperând să fie astfel util în ansamblul discuțiilor care au loc în jurul problemelor de creație.

1. Natura idealului

Natura idealului poate fi cel mai bine definită prin raportarea la termenul antinomic pe care-l reprezintă REALUL, deci prin referire la problema fundamentală a filozofiei. În acest sens idealul reprezintă o reflectare a realului, un element prin urmare determinat dar care, după cum se știe, poate juca o influență activă, transformatoare asupra celui dintâi. Apare limpede că în această accepție idealul este opus realității exterioare, naturale și sociale, pe care o exprimă așa cum este, așa cum trebuie sau am dori să fie. Înțelegerea idealului nu trebuie însă limitată la natura sa de element determinat, deoarece opoziția dintre el și real este valabilă, după cum arată Lenin, numai în cadrul problemei fundamentale a filozofiei atunci când trebuie stabilit factorul primordial al dezvoltării. Discuția noastră va depăși însă acest cadru pentru a se opri asupra accepției celei mai larg răspândite a noțiunii de ideal în care acesta reflectă nu ceea ce

există, ci mai ales tendințele, sensul (existent ca posibilitate încă nerealizată dar reală sau ca simplă dorință) în care în conștiința socială — la nivelul ei superior ideologic — își reprezintă dezvoltarea viitoare a realității.

Înțelegerea naturii spirituale a idealului apare limpede în funcția sa de model mintal al realului, dar mai ales în caracterul său de aspirație, năzuință, scop. La acestea se referă Marx atunci când arată că și cel mai prost arhitect este superior unei albine prin aceea că este în stare să conceapă mental planul viitoarei sale activități, să și-o reprezinte înainte de a trece la ea. Fără îndoială, acest fapt conferă idealului un uriaș rol stimulator în activitatea omului, înscriindu-l în rîndul trăsăturilor fundamentale ce definesc activitatea umană. Exprimînd metaforic acest rol, Maxim Gorki spunea: « cînd natura l-a lipsit pe om de posibilitatea de a merge în patru picioare i-a dat drept toiag idealul ». Fără îndoială, în realitate procesul a fost complex, deoarece el presupunea capacitatea omului de a se detașa de lumea înconjurătoare, de a-și da seama — și aici practica socială îndelungată și repetată a avut rolul hotărîtor — de distincția dintre el și mediu, dintre gînd și faptă. De asemenea, apariția idealului este indisolubil legată de dezvoltarea capacității omului de a generaliza, întrucît el exprimă — chiar și într-o formă rudimentară — însușirea dobîndită de individ de a selecta și compara lucrurile între ele și de a alege mental între diferite soluții de urmat în practică. Originea idealului se găsește deci în activitatea practică, el este rezultatul unui proces de adecvare a omului la realitate, ceea ce presupune capacitatea de a acționa pornind de la un scop, de a-și reprezenta o acțiune înfăptuită, de a dori și a tinde spre un lucru sau altul.

¹ Nicolae Ceaușescu, Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R., Ed. politică 1965, p. 90.

² Ibidem, p. 91.

³ După studiul lui Roland Desné, Diderot critique d'art în Diderot, Tome IV, Les salons, Editions sociales, Paris, 1955, p. 7.

Reprezentînd ardența lucidă către o realitate întreprinsă sau dorința de a realiza obiecte și acte noi, idealul nu poate fi conceput decît în limitele capacității noastre de a cuprinde realitatea sub formă de tablouri și de a o fabula. Desigur, limitele acestei capacități de cuprindere a realității nu sînt fixe și ele sînt istoricește variabile, în funcție de progresul cunoașterii umane, iar capacitatea de a ne reprezenta realitatea, deși are la bază elementele percepției imediate, se dezvoltă excepțional de mult odată cu dezvoltarea forței asociative a conștiinței.

O trăsătură specifică a idealului o reprezintă caracterul său concret-sensibil în sensul că el presupune obligatoriu capacitatea omului de a-și reprezenta acțiunile sau obiectele dorite. Idealul presupune ca generalizarea realizată mental, ideile și teoriile să dobîndească un conținut concret, înfățișat într-o haină concretă, ceea ce-l deosebește simțitor de concepțiile și formulele abstracte. Deosebirea nu constă însă în gradul de generalitate, ci în felul în care procesul de generalizare are loc. În cazul idealului generalizarea se face prin individual, chiar dacă — la actualul nivel de dezvoltare a conștiinței — ideile și concepțiile astfel exprimate sînt rezultatul unui complicat proces de abstractizare și generalizare. Istoriceste vorbind — după datele pe care le oferă știința — se pare că omul a avut la începutul existenței sale o preferință deosebită pentru acest mod de generalizare, dar în sincretismul formelor conștiinței sociale primitive diferențierile între artă, magie și știință nu se produsese încă¹.

O altă trăsătură caracteristică idealului o reprezintă — în majoritatea cazurilor — caracterul său anticipativ unei acțiuni. Desigur, există și idealuri ce se mărginesc să reflecte pasiv realul, să fie un model al acestuia, dar de cele mai multe ori practica umană are un caracter activ și făurește idealuri care să contribuie la pregătirea unor acțiuni (materiale sau spirituale). În legătură cu caracterul anticipativ credem că se pune și problema relației dintre ideal și adevăr. În forme ale conștiinței sociale cum sînt politica, morala sau arta se ridică adesea problema relației între lumea « așa cum este » și « așa cum trebuie să fie ». Prin natura sa idealul se referă și la lumea « așa cum este » dar are în vedere îndeosebi tendința dezvoltării, deci « ceea ce trebuie să fie ». Desigur relația este complexă și în unele cazuri necunoașterea sau nerespectarea « măsurii » poate duce la contra-

dicții între ideal și adevăr. În acest sens, referindu-se la unele fenomene negative din arta poloneză, Roman Zimand arată că uneori « cerința reflectării lumii « așa cum este » s-a referit la forma operei de artă și a fost înțeleasă în sensul senzualismului vulgar. A arăta lumea « așa cum trebuie să fie » s-a referit la ceea ce am putea numi conținut, dar în practică s-a dovedit a fi în completă contradicție cu prima cerință². Observația ca atare poate să fie exactă pentru explicarea unor tendințe de înfrumusețare a realității socialiste în artă dar din păcate — pornind de la acest adevăr parțial — autorul neagă dreptul idealului artistic de a oglindi lumea « așa cum trebuie să fie » și limitează arta la oglindirea a « ceea ce este » iar problema adevărului artistic este decretată o simplă « tautologie »³. Un asemenea punct de vedere neagă posibilitatea și dreptul idealului să anticipeze și în felul acesta renunță la reflectarea realității în devenirea ei, ceea ce duce implicit la deformarea ei prin înlocuirea unui adevăr parțial cu altul. Combătînd pe bună dreptate această opinie, esteticianul sovietic Șraghin ajunge însă să susțină deplina coincidență a idealului cu adevărul: « idealul prin natura sa este veridic. El nu suferă falsul »⁴. O asemenea poziție este simplistă și face abstracție de o multime de factori: în primul rînd caracterul anticipativ nu conferă idealului și veridicitate. Se cunosc atîtea anticipări false. În al doilea rînd adevărul sau falsul trebuie judecat prin raportarea la condiționarea social-istorică a idealurilor la legitățile obiective ale dezvoltării, la diferite poziții de clasă și atitudinea lor față de progres. În sfîrșit, atunci cînd e vorba de creația artistică, pentru a vorbi de veridicitate sau de lipsa ei, trebuie luate în considerare și legitățile interne ale fenomenului artistic, sensul pe care această noțiune o are într-o ramură sau gen de artă, într-un curent sau stil anumit.

Din cele de mai sus reiese că discuția despre ideal nu poate fi purtată « în general », că el trebuie înțeles în condiționarea sa istoric-concretă, deoarece idealurile politice, etice, religioase sau estetice sînt determinate în ultimă instanță de viața materială a societății, de condițiile concrete ale unei epoci sau alteia, de anumite poziții de clasă. Fără îndoială în această situație apare o variabilitate istorică a idealurilor, a cărei existență este ușor de observat chiar

și la o sumară examinare a istoriei culturii umane. Idealistii — de pe diferite poziții — admit adesea existența unei asemenea variabilități, atît că ei o pun pe seama dezvoltării însăși a spiritului universal, ideii absolute, reducînd diferitele idealuri la forme ale acesteia, ori negînd existența unor idealuri determinate obiectiv susțin că această variabilitate ar fi determinată de cauze pur subiective. Cea mai categorică expresie a idealismului obiectiv o reprezintă părerea lui Hegel, după care ideea de frumos este « o totalitate de elemente distincte care trebuie să apară și să se realizeze. Pe acestea le putem denumi *formele particulare ale artei* și le putem percepe ca pe dezvoltarea celor care stau în conceptul de ideal și sînt aduse la existență prin artă. . . Această dezvoltare nu se împlinește din cauza unor acțiuni exterioare, ci prin forța proprie, care rezidă în ideea însăși »⁵. Postîndu-se pe un punct de vedere idealist subiectiv, profesorul belgian Jean Lameere susținea: « Idealul de frumusețe la care aș raporta frumusețile particulare ar fi doar propriul meu ideal de frumusețe, adică o frumusețe rezultînd din experiența mea estetică »⁶. În cele două cazuri extreme, ca și în numeroasele poziții « intermediare » este negată în fond ideea condiționării sociale obiective a idealurilor, originea și dezvoltarea lor fiind pusă exclusiv în seama unor factori ideali. Dacă punctul de vedere hegelian poate fi combătut prin dovedirea faptului că în practică lucrurile stau exact invers și motorul dezvoltării spirituale poate fi găsit în ultimă instanță nu în idee ci în viața materială a societății (ceea ce nu neagă existența unei « auto-dezvoltări » a lumii ideilor), idealismul subiectiv de tipul celui dezvoltat de Jean Lameere comportă, după părerea noastră, o discuție mai amănunțită. Într-adevăr individul nu poate raporta frumusețile particulare la altă experiență estetică decît la propria sa experiență. Dar, această experiență nu este și nu poate fi o experiență pur individuală, deoarece nu poți trăi în societate fiind independent de ea (Lenin) și astfel, în ultimă instanță, ea se încadrează într-o experiență socială, oglîndind — conștient sau nu — o anumită poziție socială, care în societatea împărțită în clase este în ultimă instanță, în cele mai multe cazuri, o poziție de clasă. Concepția despre frumusețe care rezultă din această experiență are deci o natură socială

(urmare în pag. 468)

² Roman Zimand, « Misl filozoficina », nr. 1, 1957, p. 113, după Șraghin, Procv revizionizma v estetike, izd. Akademii S.S.S.R., 1960.

³ Ibidem, p. 124—25.

⁴ Șraghin, op. cit., p. 109.

⁵ G. W. F. Hegel, Aestetik, cartea II-a, Introducere, Berlin, Aufbau, p. 309.

⁶ Jean Lameere, L'expérience esthétique, Rev-Synthese, Sc. 84, nr. 29—31, 1963, p. 28.

¹ Cf. C. I. Gulan, Valoare și raționalitate în cultura primitivă, « Revista de filozofie », nr. 1, 1965.

M. H. M A X Y

YVONNE HASAN



Răsfoind colecțiile de publicații din perioada 1920—1940¹, se poate observa cu ușurință că există încă foarte multe capitole din viața artistică românească, dintre cele două războaie mondiale, care au rămas în bună parte insuficient studiate ca, de pildă, capitolul atât de contradictoriu și de interesant al așa numitelor « mișcări de avangardă » pe tărîmul plasticii.

Activitatea unor asemenea grupări nu reprezintă un capitol izolat, accidental, ci unul organic integrat în dezvoltarea culturii românești. O dovedește faptul că preocupările lor, legate de elaborarea unei arte adecvate contemporaneității, se regăsesc la toate personalitățile interesante ale vremii.

Tendințele novatoare ale diferitelor curente sau grupări de avangardă nu mai pot fi puse la îndoială, chiar dacă nu excludem rezervele critice pe care trebuie să le facem asupra lor, în parte sau în ansamblu. Spunînd aceasta ne gîndim nu numai la unele continuări directe, ca, de pildă, prelucrarea aventurii dadaiste în « Pop Art »-ul de astăzi, lipsită însă de

¹ De un deosebit ajutor mi-au fost informațiile date de scriitorul Sașa Pană, declarațiile artistului însuși și indicațiile unor colaboratori ai Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România.

vioiciunea, umorul și fantezia inițiale, ci mai degrabă la amprenta lăsată asupra dezvoltării artistice universale de cinematografia unui Bunuel sau R. Clair, de poezia lui Apollinaire sau Max Jacob, de concepțiile teatrale ale unui Reinhardt sau Meyerhold, de experiențele scenografice ale lui Picasso sau F. Léger. În pictură sau sculptură desigur că marii fondatori ai viziunii moderne sînt artiștii de la hotarul dintre cele două secole, precum Cézanne, Van Gogh, Gauguin sau Rodin, dar închegarea acesteia ar fi de neînțeles fără cunoașterea aportului expresionismului, cubismului, futurismului sau a altor manifestări.

Acestor eforturi de înnoire li s-au asociat grupuri însemnate de artiști români, care popularizau noile tendințe sau le experimentau cu pasiune.

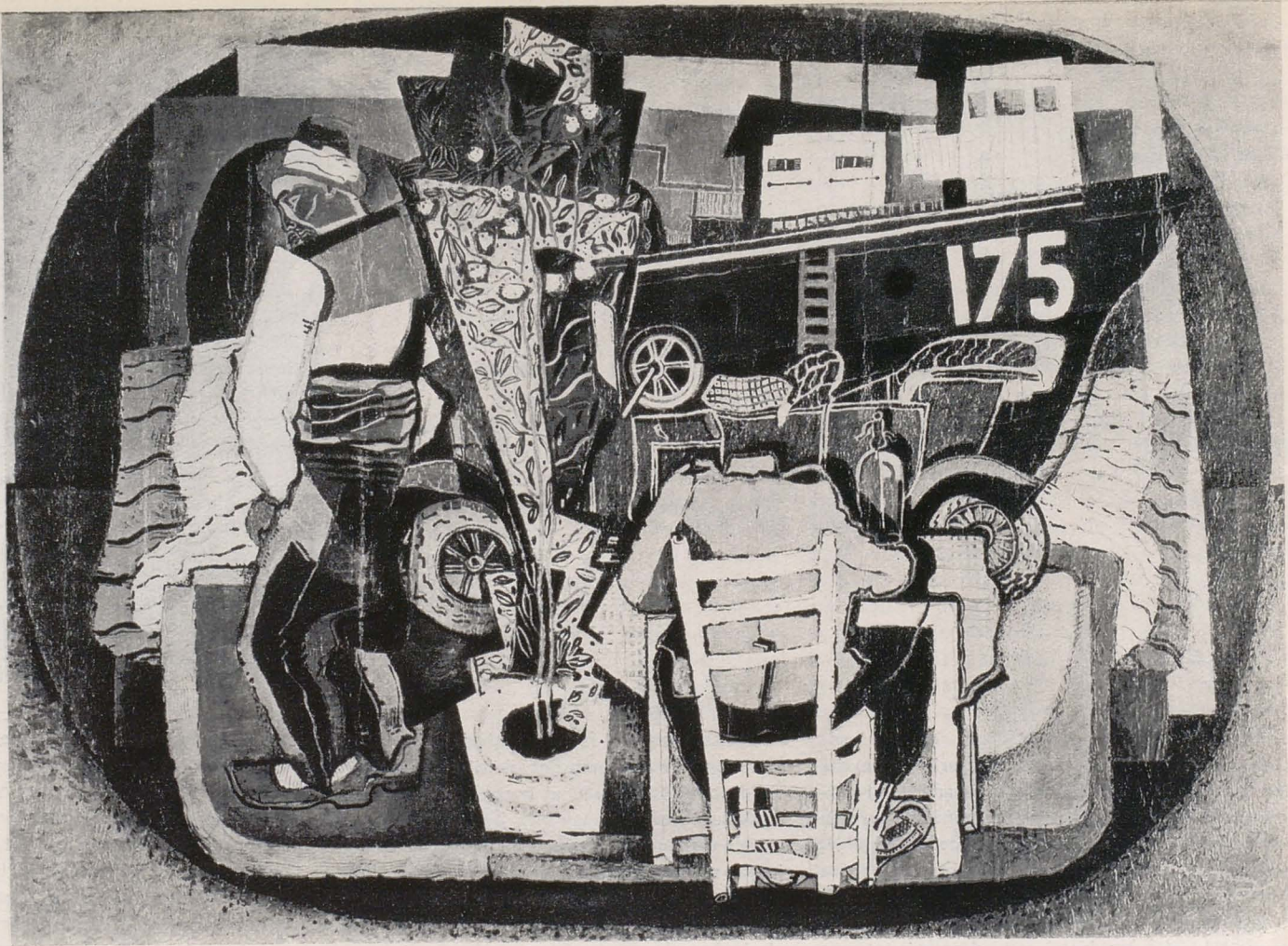
Printre aceștia îl aflăm și pe pictorul M. H. Maxy. Formația lui artistică începe în anii primului război mondial, cînd pornește de la o viziune plastică apropiată de aceea a grupării « Arta Română », grupare ce se opune academismului, precum și oricărei forme de idilism, militînd pentru o artă capabilă să exprime, într-o tonalitate viguroasă, cu autenticitate, probleme contemporane ale realității sociale românești. Ulte-

rrior, va traversa o perioadă de experimente formale, influențate de cubism, futurism și constructivism, pentru a atinge, în 1924, faza cea mai apropiată de abstracționism. După 1928, întreprinde o sinteză între principiile celor de la « Arta Română » și cercetările lui pe tărîmul construcției formelor, ajungînd, în special după 1934, la un stadiu care reprezintă, alături de aportul celorlalți artiști ai generației sale, una din căile de dezvoltare a compoziției tematice, cu semnificații sociale.

M. H. Maxy (Max Herman) s-a născut la 28 octombrie 1895, în familia unui funcționar brăilean, care se mută la București în 1897. Încă din tinerețe vădește pasiune pentru desen și teatru și se manifestă ca o personalitate plină de vitalitate, luciditate și entuziasm.

Între anii 1914 și 1916 primește îndrumările lui C. Rescu, care, împreună cu cele date de Iser, sînt factori esențiali în educația sa profesională.

În 1916 își întrerupe studiile pentru a se înrola voluntar în armată. După ce urmează Școala Militară din Botoșani, obținînd gradul de sergent, este trimis pe front.



M. H. MAXY: Creșterea apelor Dunării — ulei

Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, care va exercita o puternică influență asupra intelectualității române, marchează profund și gândirea tânărului Maxy. În timpul permisiilor, la Iași, el are prilejul să se apropie de artiștii care vor forma în 1918 gruparea « Arta Română », de a cărei concepție estetică progresistă am amintit.

În 1917, deschide la Iași prima sa expoziție, alături de aceea a lui I. Ross, într-o sală administrată de N. D. Cocea, prezentând circa 20 lucrări (picturi și desene), realizate în comuna Bălăbănești și repre-

M. H. MAXY: Construcție umană (« Cu porumbelu ») — ulei

M. H. MAXY: Biliard — ulei



zentînd figuri de soldați și țărani. (Tot la lași primește de la Iser actualul său pseudonim artistic).

După demobilizare, rămîne să lucreze în satele moldovene din jurul Bacăului, astfel încît la întoarcerea sa în București poate deschide o nouă expoziție personală, în noiembrie 1920, în pasajul Imobiliara. În noiembrie 1921, va expune, în sala Mozart, portrete, peisaje și compoziții cu teme țărănești, culese din Moldova sau în satul Vlaici, unde, alături de alți artiști, se bucură de ospitalitatea lui Bogdan-Pitești.

Atît lucrările din expozițiile personale, cît și participările lui la expozițiile din 1921 și 1922 ale « Artei Române » poartă încă puternic amprenta viziunii și stilizării specifice unora dintre artiștii acestei grupări, precum C. Rescu, Șt. Dimitrescu sau Iser. Tablouri ca « La putinei » sau « Gura satului » se remarcă printr-o emoție autentică, redată cu mijloace artistice de mare sobrietate. Ceea ce justifică afirmațiile făcute în acea vreme de N. Tonitza în ziarul « Izbînda », despre Maxy, și anume că are « oroare de concesii », că pentru el pictura nu este o « profesiune », o piruetă

abila, văzind în aceasta o garanție a viitoarei sale evoluții.

Odată cu plecarea la Berlin, la mijlocul anului 1922, începe o nouă etapă a dezvoltării sale artistice. În atmosfera de atunci, de efervescentă culturală și artistică, din capitala Germaniei, pictorul cunoaște cele mai felurite și îndrăznețe manifestări. Frecvențează spectacole, expoziții de artă occidentală expresionistă, cubistă sau futuristă, ca și expoziția sovietică, unde figurau și opere de Chagall, Arhipenko sau Kandinski. Cu prilejul unei călătorii la Weimar, unde se informează asupra activității « Bauhaus »-ului, aderă la « Novembergruppe », asociație a artiștilor adepți ai revoluției socialiste. Studiază în atelierul unui fost compatriot, Artur Segall, stabilit pe atunci la Berlin ¹

În tot acest vălmășag de impresii, de informații și impulsuri, Maxy încearcă să-și croiască un drum propriu.

Dintr-o serie de declarații ale artistului ² reiese interesul lui pentru concepțiile cubiste, aprofundind tezele teoreticianului cubismului Gleizes, potrivit căruia tabloul nu trebuie să fie reproducerea « obiectului comun » prin trucuri profesionale, ci o suprafață, o reprezentare bidimensională, pe care artistul găsește « echivalențe de forme, culoare, volum, perspectivă aeriană ». El elogia eforturile colective ale cubiștilor de a da « formă spirituală » limbajului plastic pentru « însănătoșirea artei după impresionism », curent care el consideră că se limitase în mare măsură la senzorial. Dar totodată Maxy vede în cubism doar « o fază de laborator » a experienței plastice. Dintre curentele vremii, îl atrage îndeosebi constructivismul, pe care îl numește « extrema stângă a cubismului », considerând că artiști ca Tatlin, Gabo, Pevsner și Moholy Nagy au tins spre o artă pe măsura sensibilității omului modern, o artă preocupată de « acordarea geometrică » a formelor, de « calcularea matematică a ritmurilor ». « Constructivismul — spune Maxy într-un articol din cele citate — încearcă reprezentarea plastică a unor legi abstracte, căutându-și elementele în exteriorizările vieții noastre mașinist-industriale ». Dorința de a exprima sensibilitatea modernă este de altfel comună unui întreg grup de artiști de pe lângă revista « Con-



¹ Vezi art. iscălit de M. H. Maxy despre A. Segall în rev. *Integral*, nr. 5/1925.

² Vezi « Cubismul », în *Adevărul literar și artistic*, din 21.X.1923 și 6.XI.1923; « Demonstrația plastică », *Contemporanul*, nr. 49/1924; « Cronometraj plastic », *Contemporanul*, nr. 50—51/1924; « Politica plastică », *Integral*, nr. 9/1923 etc.

timporanul », dar preocupările lui Maxy se înrudesesc în special cu ale celor care în 1926 înființează revista « Integral » și, în 1928, revista « Unu ».

« Trăim definitiv sub zodie citadină » — declara manifestul revistei « Integral » în numărul inaugural, comparînd viața orașului modern cu « baluri simultane » în care răsună saxofoanele jazurilor și țărăniul telegrafului, alături de « danțul mașinilor peste slăvi de bitum ». Tezele și formulările acestui manifest au desigur ceva din rezonanța multor manifeste ale vremii, în special a celor futuriste. De altfel legăturile celor de la « Contimporanul » sau « Integral » cu futuriștii sînt multiple. Printre altele, în 1933, are loc la Roma o expoziție de « artă futuristă » la care participă Mac Constantinescu, M. H. Maxy, Milița Pătrașcu și Marcel Iancu. Asemănările dintre portretele desenate de Severini și cele desenate de Maxy în perioada anilor 1920 sînt izbitoare, ca și asemănările dintre unele tablouri ale lui Boccioni și cel intitulat « Tîrgul Moșilor » (1924) de Maxy, forfota specifică bîlciului fiind redată prin planuri de culoare geometrizate pe niște traectorii precise.

În 1923, Maxy expune la expoziția « Jurifrei » din Berlin, trei tablouri care vor fi remarcate, deși panourile acestei expoziții erau acoperite de aproximativ 3.000 de pînze. În luna aprilie a aceluiași an, Herwart Walden îi adăpostește, în vestita sa galerie « Der Sturm » (unde a popularizat în anii aceia unele dintre cele mai îndrăznețe experimente plastice, Kokoschka, F. Léger, Gleizes, Arhipenko, Klee, Delaunay, Chagall), o expoziție personală cu 23 lucrări, dintre care unele vor fi apoi încadrate în expoziția permanentă a galeriei. Din această expoziție, alcătuită din peisaje urbane, marine, naturi moarte și portrete, a făcut parte, de pildă, tabloul « Construcție

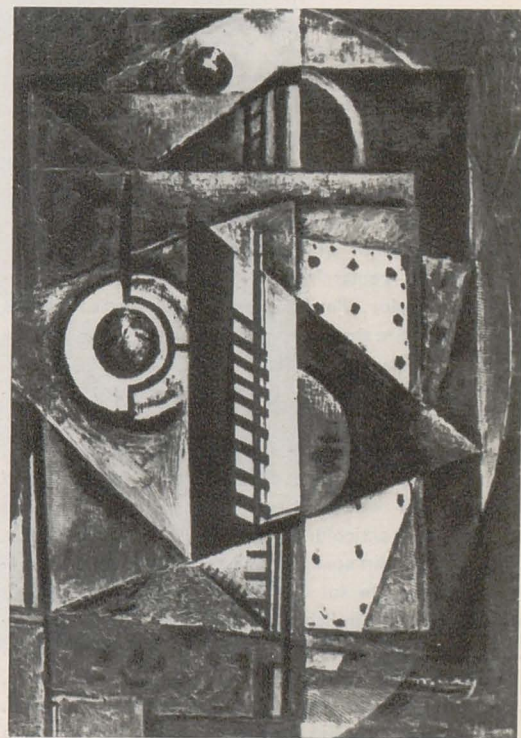
vegetală ». Gîndit pe principii cubiste de organizare spațială, prin interferențe de planuri geometrizate între corpurile compacte și mediul înconjurător, lucrarea sugerează totodată concretul materialelor prin diferențieri de pastă și grafism.

Din aceeași perioadă datează două peisaje petrolifere, sintetizări expresive ale naturii moderne, industriale, remarcîndu-se prin organizarea riguroasă a spațiului, ca și prin menținerea consecventă în game coloristice rafinate.

Alte « construcții » plastice din anii 1924—1925 (« Construcție pe verticală », « Construcție pe diagonală » etc.), ca și o serie de linogravuri publicate în « Contimporanul » marchează o și mai mare epurare a concretului.

Un eveniment de seamă al anului plastic 1924 a fost prima Expoziție Internațională a « Contimporanului » din noiembrie-decembrie. Deschiderea ei este anunțată în numărul din noiembrie al revistei, care apare cu o ingenioasă copertă realizată de Maxy, prin îmbinarea grafiei numărului și datei apariției. O prezentare manifest a expoziției este semnată tot de el. De altfel, Maxy este comisarul acestei expoziții în care, alături de C. Brâncuși, M. Pătrașcu, M. Teutsch, M. Iancu, V. Brauner, participă și artiști europeni ca Paul Klee, Hans Arp, Karl Schwitters etc.

La mijlocul lui decembrie 1924, Tudor Vianu, într-un articol din revista « Mișcarea Literară », descria forfota de la vernisajul expoziției, unde, pe lîngă cuvîntările de rigoare, a avut loc și... un concert de muzică de jazz. Printre altele, cu perspicacitatea care-l caracteriza, Vianu constata în lucrările lui Maxy dorința de a sugera prin elemente plastice echivalența unor sentimente concentrate, sintetizate.



M. H. MAXY: Duet primitiv — ulei

M. H. MAXY: Construcție pe verticală — ulei

În numeroase reviste «Contemporanul» din anul 1924 se vor reproduce numeroase lucrări din expoziție, precum și altele de Maxy, C. Mihăilescu, M. Pătrașcu etc. Paralel cu lucrări de artă abstractă sau foarte apropiate de abstracționism, întâlnim în paginile «Contemporanului» portrete axate pe interpretarea sugestivă a caracterului personajelor, păstrînd riguroasa subliniere a arhitecturii figurilor, portrete realizate de multe ori de aceiași artiști. Astfel, M. H. Maxy publică numeroase desene reușite, reprezentînd figuri de scriitori, muzicieni, oameni de teatru.

Un alt domeniu al activității lui Maxy, îl constituie, începînd din 1924, arta aplicată. El înființează, împreună cu artistul Vespremie, o «Academie de arte moderne aplicate», care, în 1925, devine «Atelierul Integralului» și care se va muta într-un local din strada Cîmpineanu nr. 17. În 1930, după desființarea atelierului, Maxy deschide pe calea Victoriei un «studio» de artă care va funcționa pînă în 1935. Fotografia publicată pe coperta numărului 9 al revistei Integral și care reprezintă un interior realizat de Maxy, precum și cele cîteva obiecte ce se mai pot cunoaște, relevă, în creațiile sale de artizanat, utilizarea principiilor esențiale ale decorației moderne de interior, remarcîndu-se prin simplitatea și echilibrul formelor. Pe țesături apăreau adesea motive de decorație «simultaneistă», în genul celor folosite de Sonia Delaunay. Pentru lucrările de artă aplicată, Maxy a primit medalia de aur la Expoziția Internațională de la Barcelona.

Preocupările de scenografie ale artistului încep, de asemenea, să se dezvolte. Maxy urmărea cele mai noi realizări regizorale europene, așa cum reiese de altfel și din articolul pe care îl publică în revista «Integral», din aprilie 1925, în care comenta competent concepțiile lui Stanislavski, Reinhardt, Tairov sau Meyerhold, militînd pentru teatru ca «reprezentare», ca spectacol, și nu ca imitare directă a vieții. El cere ca decorul să slujească în mod direct acțiunea, iar costumul să devină «masca corporală a actorului». Decorurile sale creează un spațiu scenic alcătuit dintr-un schelet geometricizat ce amintește de decorurile din aceeași perioadă ale constructiviștilor, simplificate conform cerințelor stricte ale mișcării actorilor și sugerînd atmosfera piesei prin cîteva elemente simbolice.

În același an, Maxy realizează decorurile pentru piesa lui Pirandello, «Omul, bestia și virtutea», jucată de trupa din Vilna, contribuind la realizarea unui spectacol de înaltă ținută artistică. M. H. Maxy

va mai realiza decoruri pentru piesa lui I. Ludo, «Cutia cu iluzii», în 1942, iar după 23 August — pentru spectacolul «Fundătura» de Sidney Kingsley (1948).

În 1925, un grup de scriitori și artiști, printre care și Maxy, părăsesc revista «Contemporanul», considerînd-o prea «concesivă», și în același an înființează revista «Integral», iar în 1928, revista «Unu». Paginile acestei reviste oglindesc cu precădere tendințele dadaiste, suprarealiste sau futuriste, dar prelucrate în forma denumită «integralism».

Lucrările publicate de Maxy în revista «Integral» ne arată că artistul se depărtează de tipul de compoziție constructivist-abstractă, creînd imagini în care alătură, prin tehnica montajului și a colajului, obiecte sau fragmente de obiecte, elemente din mediul «mașinist-industrial». Astfel este alcătuită, de pildă, imaginea intitulată «Palas Athenae Radiophonica», îmbinare de lămpi de radio, text tipărit și fotografia capului statuii Athenei. Portretul unei actrițe este tratat în chip de «Madonă electrică». «Desenul exotic», descoperind gurile de tun printre palmieri și figuri de africani, apare ca un fel de comentariu asupra colonialismului.

Pe baza aceleiași tehnici, prin alăturare de fragmente de obiecte și figuri stilizate pe linia grotescului, crează Maxy și ilustrațiile la cartea lui I. Călugăru «Paradisul statistic» (1927). Ilustrațiile pentru cartea lui Sașa Pană, «Echinox», dezvăluie latura poetică a capacității sale expresive.

În februarie 1927 are loc în sala din str. Cîmpineanu o nouă expoziție personală a lui Maxy. Numărul 11 al «Integralului» este transformat în catalog al expoziției, cuprinzînd, pe lîngă alte materiale, reproduceri ale tablourilor sale, note despre opera sa semnate de Gh. Dinu și un interviu luat artistului de I. Călugăru. În această nouă manifestare discernem germeii unor transformări importante. De pildă, aici apar unele lucrări calificate chiar de artist «farse antisuprerealiste». O lucrare semnificativă în acest sens este cea intitulată «Accesorii sentimentale», în care o ureche, un toc, o inimă de nisip roșu și o bancă cu doi îndrăgostiți sînt plasate în jurul unei poezii scrise de Ion Călugăru cu o caligrafie stîngace și în stilul agramat al răvașelor sentimentale. Stilistica desenului a părăsit vechea geometrizare a formelor.

Important este însă că în acea epocă, de mari frămîntări sociale, deslușim la Maxy preocuparea de a reveni la o imagine mai directă, mai simplă, cu o tematică tot mai accentuat socială, dar incluzînd

experiențele personale pe tărîmul organizării formelor. În expoziția din 1927, titlul uneia din lucrări este «Construcție umană», vrînd parcă să sugereze că artistul părăsește lumea construcțiilor pure, lipsite de seva vieții, pentru a trece la o artă gravă, avînd în centru figura omului. Aceeași tendință apare în lucrările «Cu steaua» (un grup de colindători), «Duet primitiv» (o pereche de țigani), «Lopătarii» (barcagii pe Dunăre). Îndeosebi lucrarea «Creșterea apelor», peisaj sintetic al portului Turtucaia, dezvăluie modul propriu al lui Maxy de a conferi valoare de simbol faptelor concrete, obișnuite.

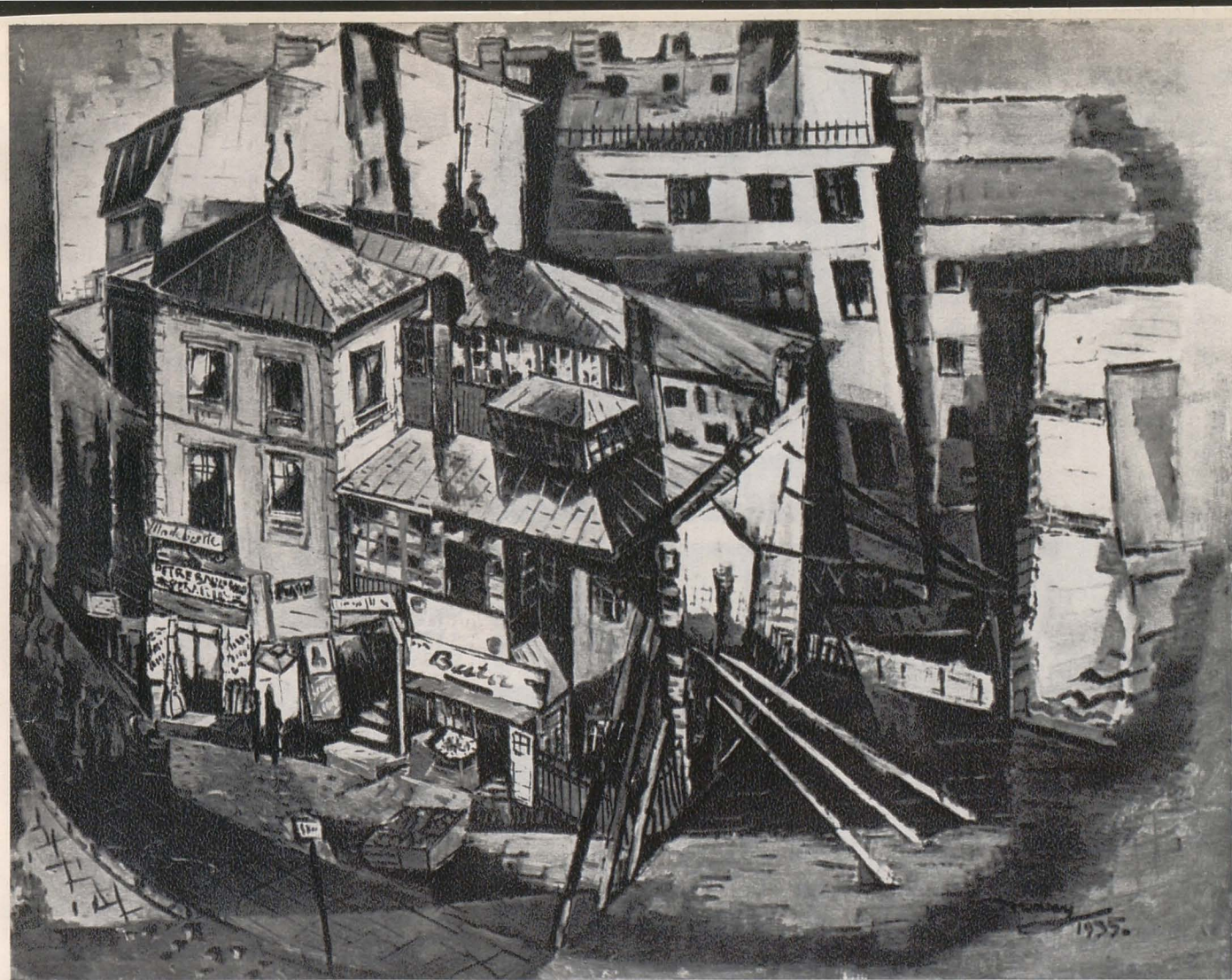
Această nouă linie a creației lui este întărită de manifestările sale ulterioare, din expozițiile grupării «Arta nouă». Astfel, tabloul «Amintiri dintr-o excursie», prezent în expoziția din ianuarie 1932, constituie un omagiu adus prieteniei și, implicit, o critică la adresa individualismului exacerbant al supra-realiștilor. De altfel, un alt tablou din această perioadă se intitulează chiar «Prietenie» și grupează obiectele și ființele (mama și copilul, statuia și umbra ei, cei doi prieteni etc.) cîte două, sugerînd tendința firească spre asociere.

Astăzi putem spune că drumul ales de el în această perioadă, spre o pictură care pune accentul pe «construcția umană», reprezintă corespondentul plastic autentic al personalității artistului, ceea ce dovedește că nu există o incompatibilitate între o anumită «literatură» a subiectului (un conținut uman, real, direct reprezentat) și formula plastică adoptată de el, incluzînd interpretarea geometrizantă, sintetică, a volumelor și spațiului, și cu rețeaua matematic calculată a compoziției.

După 1934, tablouri precum «Șomeri în Cișmigiu» (1934), «Muncitori în fabrică» (1935) sau «Doi ucenici» dovedesc faptul că artistul atacă de data aceasta o tematică legată de viața muncitorimii, reprezintă cu forță profund caracterizatoare figurile unor muncitori și condițiile vieții de exploatare. Este perioada în care are loc apropierea sa de lupta clasei muncitoare.

Criticul Iliu, în «Le Moment», observă la Maxy, capacitatea de a crea «o nouă frumusețe prin însăși ordinea plastică și totodată o nouă umanitate», iar G. Oprescu vorbește în ziarul «Universul» despre «lucrarea magistrală» expusă de Maxy la expoziția «Peisajul Bucureștiului» în 1935¹.

¹ G. Oprescu, în Universul, 26 mai 1935.



M. H. MAXY: Piața Sf. Gheorghe în cirje — ulei

M. H. MAXY: Omagiu lui Brâncuși — ulei

M. H. MAXY: Peisaj de iarnă — ulei



O manifestare esențială pentru cunoașterea evoluției lui Maxy a fost, fără îndoială, expoziția personală deschisă în sala Mozart, în aprilie 1937. Compoziții precum «Șomeri în Cișmigiu», «Tocilarul», dar mai ales «Biliardul» și «Piața Sf. Gheorghe în cîrje» îndrituiesc pe critici să observe trecerea spre un stadiu de expresie echilibrată, «clasică». Artistul a depășit faza pur speculativă de experimentare a unei matematici artistice, «raporturile de linii și culori. . . sînt de rîndul acesta puse în slujba unui adevăr real, avînd legături directe cu viața», ajungînd la «un înțeles durabil despre artă»¹.

Compozițiile uimesc prin structurile lor, adevărate invenții de forme plastice grăitoare, ca, de pildă, brațele steei formate din băncile șomerilor din Cișmigiu sau — în tabloul «Biliard» — ritmul oblic creat de înclinațiile tacurilor. Clădirile din «Piața Sf. Gheorghe în cîrje», sprijinite de birnele unei binale, capătă aspectul inedit al unor uriașe miriapode.

Majoritatea lucrărilor din anii 1936—1937 sînt tratate în tonalități de ocruuri sau cenușiu. Este perioada «gri» a picturii lui Maxy. Într-adevăr, dacă tablourile sale de prin 1922—1924, și chiar după aceea, aveau uneori o violență cromatică izbitoare, diferențele de planuri sau de valoare reieșind în mare parte din puternice contraste de culori, acum, în picturile

¹ H. Blazian, în *Adevărul literar și artistic* nr. 355, 25.IV.1937.

« Șomeri în Cișmigiu » (1935), « Cu ursul » (1937) sau « Muzicanții » (1937), sobrietatea tonurilor pământii elimină orice bănuială de pitoresc și descriu o realitate gravă, dramatică. Gamele sale cenușii-albăstrui, ca de pildă în « Piața Sf. Gheorghe în cîrje », ajung la rezonanțe profunde.

Pictura lui Maxy capătă în această perioadă forță de expresie și prin faptul că include în compozițiile figurale tipuri umane precis conturate, portretizate. Stilizarea lor strict arhitecturată nu subțiază ci, dimpotrivă, susține prezența lor vie în acord cu mediul, cu realitatea socială abordată.

Eforturile lui Maxy și reușitele sale din perioada 1935—1937, pe linia unui realism cu tendințe sociale, sînt cu atît mai valoroase, cu cît expozițiile de atunci erau literalmente invadate de naturi statice și peisaje, în timp ce destul de puțini (în special pictorii noștri cei mai de valoare), prezentau compoziții figurale.

O serie de tablouri ale lui Maxy figurează printre cele 60 de lucrări trimise la Paris, pentru Expoziția Internațională din 1937. Lucrări ale sale vor mai fi expuse în aceeași perioadă, în Belgia, la Anvers.

Perioada războiului hitlerist a însemnat pentru Maxy un dureros exil din viața plastică românească. I se interzice orice expunere publică a lucrărilor. În acest climat potrivnic, în 1942, se vede silit să organizeze la el acasă o expoziție cu lucrări ca: « Omul cu caterinca », « Balerina », « Evrei la zăpadă » etc., energia sa creatoare rămînd neștirbită. De asemenea, organizează o școală de arte, unde, ca profesor, urmă-

rește formarea elevilor pe drumurile cele mai potrivite personalității lor.

Odată cu eliberarea țării, după 23 August 1944, Maxy își reia și amplifică activitatea creatoare. Deschide în decembrie 1945, la Dalles, o expoziție cu circa 40 de lucrări cu tema « Chipuri și priveliști din Valea Jiului ». Deși a stîrnit aprecieri contradictorii, expoziția a constituit un eveniment de seamă al vieții artistice din acea vreme, prin afirmarea poziției pictorului în sprijinul unei arte legate de problemele sociale contemporane.

În 1948, Maxy participă în mod activ la organizarea expoziției « Flacăra », expoziție amplă menită să promoveze o artă cu tematică socială, înaintată.

După 1949, lucrările lui Maxy se resimt, și ele, din pricina unor interpretări înguste ale modalităților de reflectare a realității. Realizările sale din ultimii ani au vădit efortul artistului de a depăși această fază. Compoziția « Piine și flori » (1959), « Triplul portret al unei zidărite » (1960) dezvoltă soluții plastice ale anilor dinainte de 1930, artistul reprezentînd pe pînză, simultan, aspectele felurite ale aceleiași realități. Maxy a creat recent o serie de portrete ce se remarcă printr-o îndrăzneală arhitectură a formelor, așa cum se observă, de pildă, în « Omagiu lui Brîncuși ».

O etapă importantă și în expresia cromatică, îmbogățită cu noi forțe evocatoare, căpătînd rezonanțe tot mai sonore, o marchează, de pildă, natura moartă « Flori cu motive grecești » (1962). Grupul figural

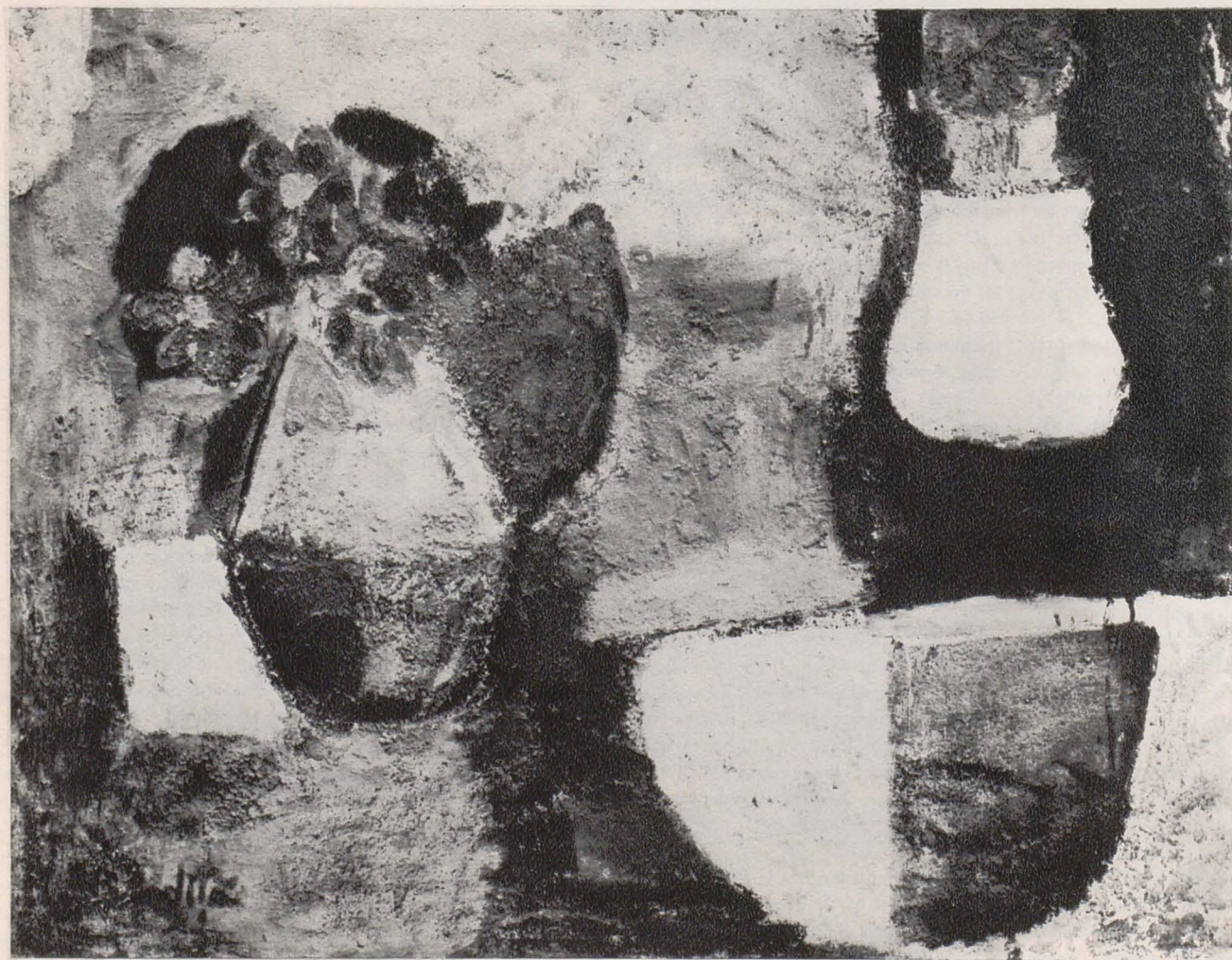
« Femei cu fluturi » (1965) se mai remarcă și prin acuitatea desenului, prezența puternică a formelor plastice net descrise.

Lucrarea « De vorbă la Brazi » (1963) impune prin ritmarea stăpînită a liniilor și suprafețelor de culoare. Personajele portretizate — printre care înțîlnim și figura artistului — se integrează organic în peisajul industrial. Vasta compoziție intitulată « În acești douăzeci de ani » (1964) oferă un tablou sinteză al realizărilor construcției socialismului în țara noastră. Concepută ca o posibilă viitoare decorație, ea are un caracter monumental.

★

Poate că pictura lui Maxy, pronunțat « cerebrală », cum este numită de obicei, nu înlesnește o comunicare afectivă imediată. Ca și în tinerețe, Maxy este împotriva « hipertrofiei eului sentimental », împotriva unui romantism egolatru. Fantezia sa, dominată de rațiune, este, contrar aparențelor, îndrăzneată, am putea spune chiar turbulentă, răsturnînd de multe ori modul obișnuit de reprezentare a obiectelor și figurilor, adunînd prin sinteză elemente disparate ale realității, sau scoțînd la iveală doar pe cele esențiale, organizînd în fond o nouă realitate artistică.

Specificul emoției estetice provocate de lucrările lui Maxy constă în sugerarea unei « noi frumuseți », tonice, a realității, stăpînite de om și uneltele create de el.





PAVEL CODIȚĂ: Flori albastre și roșii — ulei

Artist cu multiple preocupări: pictură de șevalet, tapiserie, desen, uneori sculptură, artă monumentală (frescă, mozaic), ceramică, Pavel Codiță este un reprezentant de seamă al generației sale. De altfel, de la eliberare, activitatea lui, mereu ascendentă, e destul de cunoscută publicului. A avut o expoziție personală, a participat în țară și străinătate la expoziții colective și a trăit alături de colegii lui — nume bine cunoscute în plastica noastră contemporană — atît epoca de fervente căutări și încercări de tot felul, caracteristică anilor de studii, cît și satisfacția că acum, la maturitate, munca sa își găsește o recu-

naștere pe deplin meritată. Are o fire iscoditoare, neastîmpărată, poetică și generoasă. Tot atîtea motive ca o întîlnire în atelier să fie o adevărată plăcere.

Nu l-am găsit în halat și nici cu pipa. Nu fumează. Căldura toridă a verii bucureștene nu-l împiedică de la lucru. E în curs de a finisa o lucrare de artă monumentală pentru noul Galați, decorarea unui perete la un complex comercial, cu tema « Comerțul socialist ». Cînd l-am întrerupt tocmai numerota plăcile de ceramică gata smălțuite. Presimțind întrebarea, s-a grăbit să o întîmpine.

— Artă decorativă integrată, mi-a spus. Clădirea, un bloc modern, este pe piloni subțiri. Am ales deci ca fond o culoare ușoară, aeriană: albastru. Îmi place să evoc astfel siniliul multor case țărănești.

Modest, vorbește cu stînghereală despre el și munca sa; îl îmbii la generalizări. Devine volubil deodată. Aduagă cuvîntului, gestul.

— Cum adică artă monumentală integrată? În ce? — îl întreb.

— Bine. Artă monumentală înseamnă, de fapt, artă integrată în momentul istoric, în mediul — social — care i-a dat naștere. Și încă în ceva, să-i spun: tradiție.

Am fost recent în Franța, în Italia, în Austria. Un drum în străinătate e într-un fel ca o ploaie bună de vară. Limpezește aerul. Te face să vezi mai bine. Acolo am văzut multe, printre altele celebre catedrale gotice, fie la Paris, la Rouen sau Châtres. La asemenea catedrale s-a lucrat adesea timp de secole. Generații de meșteri au adăos felurite elemente, de multe ori eterogene, dar totul s-a săvârșit în vederea unui țel comun și opera în ansamblu nu și-a pierdut unitatea interioară. Cultura — mă refer nu numai la artele plastice — franceză sau italiană este asemeni unei catedrale. Etajele izvorăsc și se înalță unul din altul în mod firesc.

— Așa pusă problema, arta căreia îi zicem — după părerea maestrului Arghezi, cu un cuvânt urit — modernă, încununează cumva cultura țărilor la care făcea referință. Or, modernismul acolo e înțeles în primul rînd ca artă abstractă.

— Fals. Ceea ce e cu adevărat modern este integrat acolo și oriunde în spiritualitatea și totalitatea tradiției. Nu mă refer numai la vîrfuri: Picasso, Braque, Jean Dubuffet, ci și la alții, mai tineri. De altfel, cred că poți foarte bine fi abstract și în același timp academic. Să fiu bine înțeles. Limbajul în artă constituie esențialul, pentru că el exprimă stilul unui om sau unei epoci, dar nu e totul. El evoluează. Sub raportul

limbajului, noi am făcut în ultimii ani pași uriași. Arta noastră contemporană nu stă de loc rău în concertul țărilor pe care le-am văzut.

Cînd Miró sau Klee, de exemplu, au avut ceva de spus — au spus-o și încă foarte bine. Cînd alții s-au apucat să-i imite, n-au mai interesat nici acolo pe nimeni. De la Klee, care limpezește noțiunea de linie, scoțînd-o din haos — cum la timpul său Cézanne făcuse cu culoarea și forma — poți să te desfășori mai departe. Și el, și alții trebuie cunoscuți și încă bine. Numai așa vei adăuga, ca să zic așa, pene în plus la aripile tale, cu condiția să le ai.

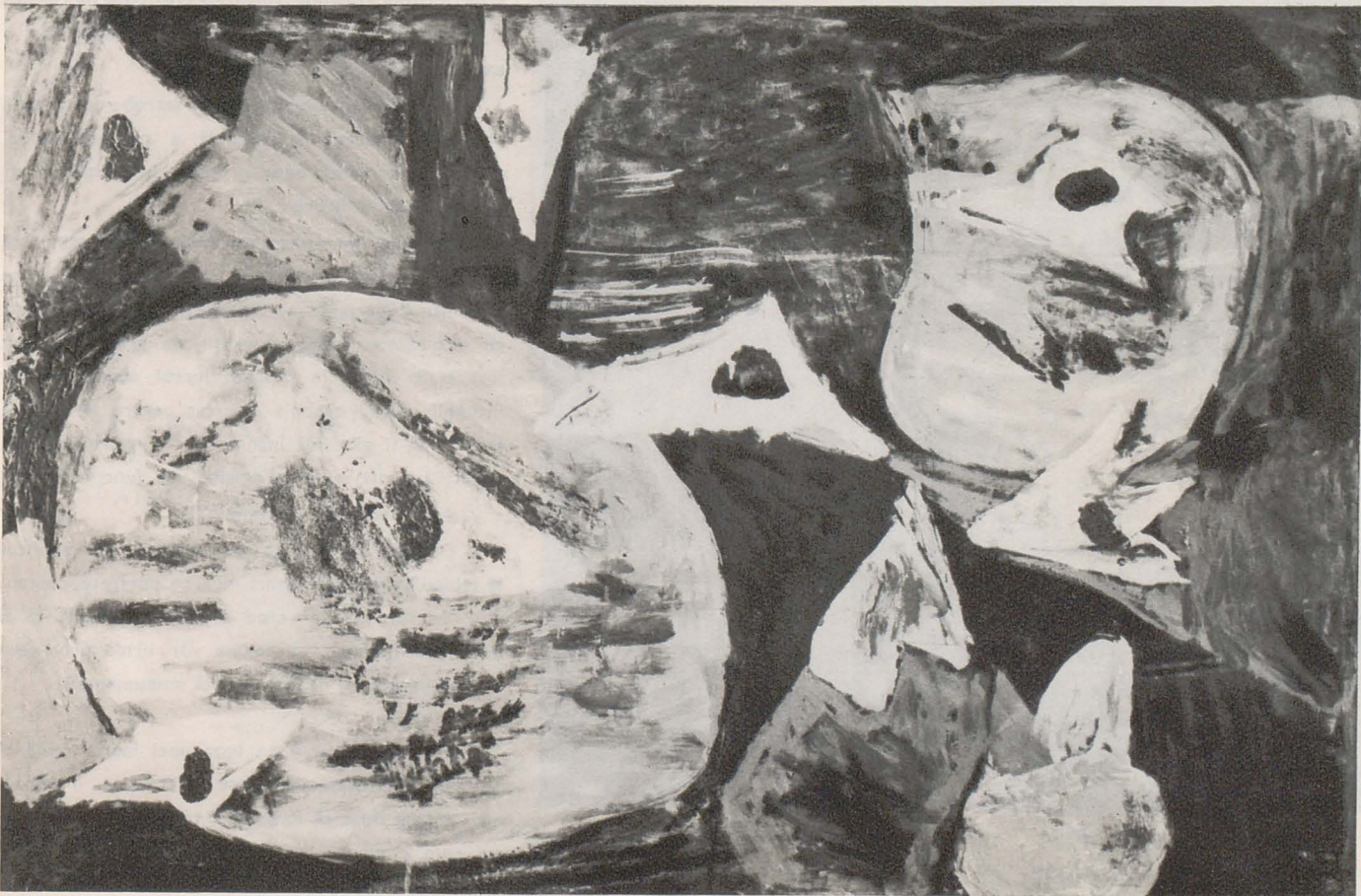
— În ciuda faptului că asemenea lucruri se spun des, nu strică să fie repetate. Dar așa pusă problema, ajungem și la unele școli sau curente ale artei moderne: suprarealism, cubism, abstractism.

— De, cum să zic, să le lăsăm teoreticienilor. Deși preocupările teoretice nu-mi sînt străine (am destule însemnări în acest sens), dincolo de ele, esențială mi se pare constatarea că exprimarea trebuie să fie a durerilor și bucuriilor tale și, implicit, ale poporului și timpului tău. De cînd ne șim, noi românii am fost un popor echilibrat. E și firesc. La noi se întîlnește Orientul cu Occidentul în sensul cel mai bun al cuvîntului: simțul măsurii specific clasicismului elin și, într-un fel, Occidentului, — cu fastul oriental.

Arta noastră populară e un exemplu strălucit. În casa, obiectele și portul țăranului român, măsura și fastul își dau mîna. Pilda asta trebuie urmată, transpusă la scara culturii. Firește, nu făcînd semănătorism sau pășunism — țărani cosînd sau dansînd — transpunem arta populară. Arta populară e o problemă de gust, de simț, și poporul nostru, repet, e extraordinar de dotat. Arta cultă e totuși altceva. Ea înglobează tot ce i-a premers, creație anonimă sau nu, dar adaugă în plus o *anume* personalitate, o *anume* valoare. Brîncuși e concludent. À propos, am văzut la Muzeul de artă modernă din Paris, lucrările lui. Cred, poate exagerez, dar am simțit că toată activitatea lui a fost o etapă pregătitoare pentru ansamblul unic de la Tg. Jiu. El, care distilase izvoarele bogate ale artei populare, a simțit nevoia să-și mai transpună odată toată opera într-o mare sinteză. În acest sens exemplul lui este deschizător de drumuri. Și poate și în altul. A muncit mult și în materiale variate: de la desen, la oțel, bronz, lemn, piatră. Pictorul — de altfel în aceasta constă una din noutățile limbajului contemporan — nu trebuie să se mulțumească numai cu penele, uleiul și pînza. Un artist e bine să încerce desen, pictură, tapiserie, orice. Pentru că fiecare material are un timbru propriu pe care descoperindu-l și utilizîndu-l artistul își va îmbogăți gama posibilităților



PAVEL CODIȚĂ: Fluturi — ulei





PAVEL CODIȚĂ: Portret cu carte—ulei

de exprimare. Un artist nu face un obiect, se « face » pe sine. Materialele nu sînt decît instrumentele unei orchestre cu care artistul trebuie să cînte, fiind în același timp compozitor și dirijor. Numai așa va ajunge să-și realizeze opera cu funcție socială, azi mai mult ca oricînd. Noi trăim în socialism, în România socialistă. Am pus umărul pentru ca noțiunile acestea scumpe nouă să devină realități. Aparținem unui popor cu o veche tradiție a frumosului. Meseria noastră implică *personalitate și stil*. Dacă acest lucru îl pot — și îl pot — realiza, mă interesează mai puțin etichetele puse de critici sau teoreticieni activității mele. Avem condiții ideale de lucru, cum pe vremea cînd am început meseria nici nu visam. Trebuie să muncim mult. Să selectăm cu grijă valorile. Cînd e vorba de selecționarea valorilor, singurele creatoare de cultură și în același timp bază și sumă a culturii, nici o exigență nu mi se pare de prisos.

— În această ordine de idei te întreb : nu crezi că pentru afirmarea multilaterală a personalităților, ar fi utilă formarea unor grupuri de artiști, legați prin afinități stilistice ?

— Emulația, întrecerea culturală poate fi stimulată de mediul, climatul spiritual care se crează în grupe restrînse. Experiența merită să fie încercată — eventual cu deschiderea unor expoziții de grup — cu atît mai mult cu cît în practică lucrul acesta se cam întîmplă. Orice trebuie încercat pentru ca vremea noastră să-și găsească încoronare în opere de artă, repet, azi mai mult ca oricînd, cu funcție socială.

— Artă decorativ-monumentală ?

— Da. Nu va renunța nici artistul, nici publicul la tablouri : peisaje, naturi moarte, portrete, compoziții de șevalet, dar cred că epoca noastră va fi exprimată pentru cei ce ne vor urma prin ceea ce numim noi azi lucrări de artă monumentală.

Dialogul imaginar — pe baza unei foarte reale și pentru mine obișnuite vizite în atelier — îl opresc aici. A daug doar că Pavel Codită a ajuns să trăiască așa cum gîndește, condiție primordială pentru ca un artist să se poată realiza.

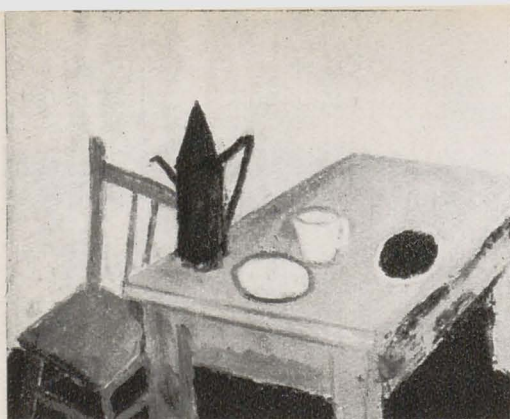


GRIGORE VASILE

ARINA VANCI

În peisajele lui Grigore Vasile, hiperbola care revine cu frecvență de leit-motiv nu este rezultatul unei prejudecăți stilistice. Când, într-un câmp de flori, ochiul se oprește asupra uneia din ele, aceasta capătă contur precis, câmpul devine fundalul pe care o simplă pădădie, privită îndelung, se mărește ca sub atingerea magică a baghetei vrăjitorului, își lungeste tulpina, corola ei galbenă, proiectată pe cer, ține loc de soare.

Născut și crescut la oraș, artistul găsește în fiecare întâlnire cu natura, bucuria descoperirii unor mici minuni, obișnuite și neînsemnate, pe care le amplifică și cărora le acordă sensuri și valori majore. Observă și cîntă natura, exprimînd-o dezinvolt și spontan, cu o înclinație certă spre un lirism care refuză anecdota. Scaieți de dimensiunea muntelui pe care cresc, sprijină un cer dens și totodată transparent, sub care păsește o capră neagră asemănătoare inorogului din



oveste. Pe pământul îmbibat de zăpadă topită, nișună coloane de gîze colorate cu roșu intens, care, privite din zbor de pasăre, par tractoare ieșite la arat. Alteori, aceeași natură liniștită și senină este presărată cu plante umbeliforme, care cresc înalte și sunt înflorești. Și toate acestea spuse fără ostentație, cu o simplitate și sinceritate care te cuceresc.

Grigore Vasile e împotriva căutărilor tehnice. După cum îmi mărturisea, inovațiile în tehnica picturii nu-i sînt la îndemînă; uleiul, pensulele și pînza

sau cartonul i se par suficiente pentru a exprima cursiv ceea ce gîndește.

Așterne pasta generos pe suprafețe ample, stilizate, care se contrapun prin tonuri și nu prin valoare. Uneori direct din tub, alteori rezultat al amestecului pigmentar, culoarea se păstrează curată, vie, ascunzînd în ea lumina.

La obținerea acelei ordini riguroase a peisajelor, contribuie, desigur, experiența dobîndită în naturile statice pe care pictorul le consideră, în momentul

de față, în primul rînd ca exerciții de echilibrare a volumului, de ritmare a petelor de culoare.

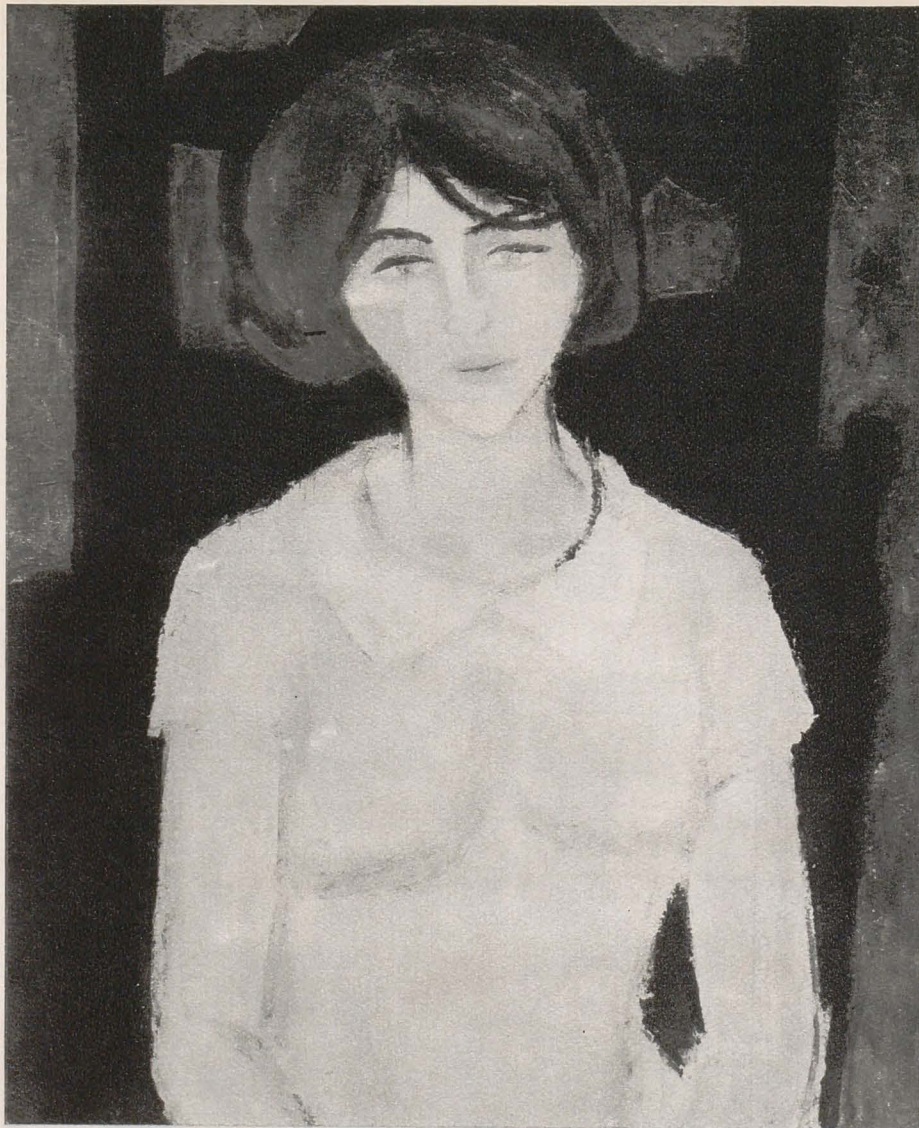
Astfel construite și gîndite, peisajele lui Grigore Vasile sînt prilej de exprimare a optimismului, a bucuriei de viață, a liniștii sufletești.

Grigore Vasile a absolvit în urmă cu șapte ani Institutul, a expus cu regularitate la toate manifestările colective de pictură, a avut în urmă cu doi ani o expoziție personală de pictură și pregătește o a doua pentru anul viitor.



GRIGORE VASILE: Cîmp cu pădii — ulei

GRIGORE VASILE: Portret de fată — ulei



În loc de prefață, în catalogul primei expoziții Alexandru Ciucurencu scria: « Artă izvorită dintr-o inimă și gândire sinceră și dezinteresată, plină de bucurie, tinerețe, dragoste de viață. O pictură expresivă, simplă și clară. Un cântec al formei și culorilor născute deodată printr-o inteligentă observare și interpretare a vieții. Pictură luminoasă, senină, de bun gust, frumos compusă și bine pictată. Îți face plăcere să o privești.

Pictura sa vădește personalitate și se va impune.

Fără îndoială, pictura tânărului Grigore Vasile s-a impus cu originalitate, în ansamblul peisajului artistic al tinerei generații, deși față de lucrările prezentate în expozițiile de grup, regionale și de stat, cît și în cea personală, la care se referea maestrul repertoriul tematic din lucrările mai recente ale artistului, apare cu mult mai restrîns. Dar în această restrîngere a universului pictural la Grigore Vasile nu descifrăm decît tendința aprofundării preocupărilor pe care le poate exprima mai convingător. Mi se pare meritoriu pentru cel ce are vocea suferinței de cameră să știe să cînte cu măiestrie un lied, deși să-și forțeze timbrul din simpla ambiție de a interpreta o arie de oratoriu, cînd nu pentru aceasta vădește chemare.



TEXTILELE, CERAMICA ȘI SCULPTURA ÎN EXPOZIȚIA ARTELOR DECORATIVE 1965

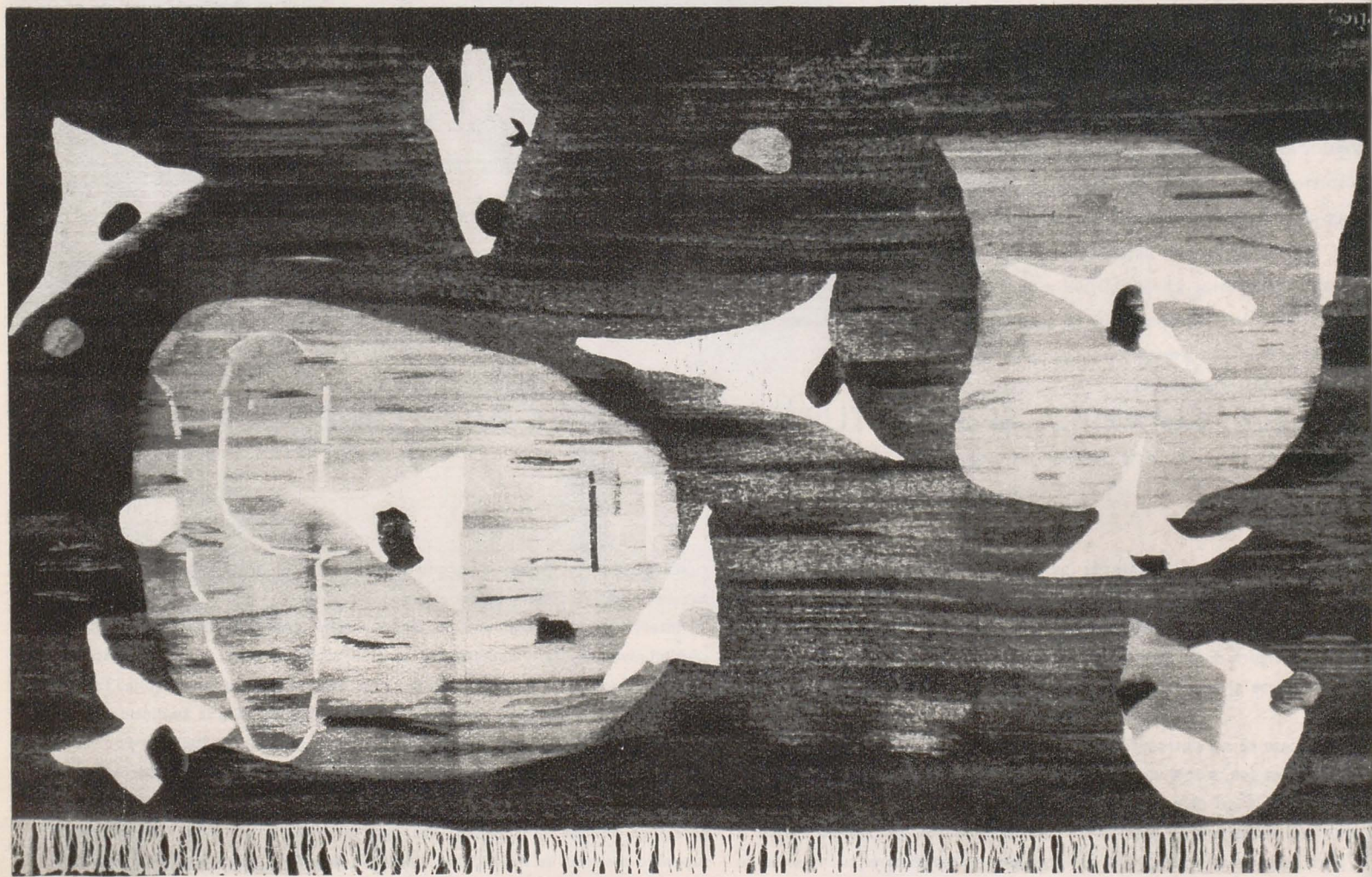
RADU BOGDAN

Tapiseria, imprimeurile, țesăturile au luat la noi în ultimii ani un avânt deosebit. Nici despre ceramică nu s-ar putea spune că n-a cunoscut o efervescentă, dar, spre deosebire de domeniul textilelor, aici căutările manifestă o orientare mai puțin sigură. E un aspect asupra căruia voi reveni, după ce mă voi opri la câteva tendințe și probleme pe care le ridică îndeosebi tapiseria, covorul, tapiseria.

La fel cu ceea ce s-a petrecut în Occident, imboldul de reînnoire (și totodată de perpetuare, ca gen, a unei vechi tradiții) a venit în bună măsură, și la noi, din partea pictorilor. Cred că nu greșesc afirmând că ei au fost printre primii care după mulți ani de ezitare au reatacat cu curaj problemele, atât conceptual cât și tehnic, pornind la vaste transpuneri compozițional-tematice care cu vremea au

cunoscut o din ce în ce mai pronunțată adecvare la scop, sfârșind prin a pune bazele promițătoarelor căutări actuale.

Intervenția pictorilor, mai cu seamă a celor din generația tânără, a marcat sensibil nivelul calitativ al tapiseriei, evitând totodată ca ea să se manifeste ca o simplă prelungire a creației populare în domeniul creației artistice culte. Tapiseria a căpătat astfel o amprentă specific modernă și a devenit aptă să suplinească funcții sociale pe care i le vor impune din ce în ce mai mult vastele interioare arhitecturale de construcție recentă, destinate reuniunilor și manifestărilor colective. Pictorii au adus de asemenea elementele unei viziuni stilistice îndreptate cu precădere spre efectele de culoare și ton, care la rîndul lor au influențat compoziția, supunînd-o adesea la neașteptate soluții de echilibru, de o sugestivă simplitate.



PAVEL CODIȚĂ: Păsări — tapiserie



În momentul de față, baza intervenției creatoare a pictorilor este mult lărgită și poate că rolul lor este acum mai puțin evident, dar consecințele acestui rol sînt departe de a-și fi pierdut eficiența. În lumina celor afirmate, însuși titlul dat de Graziella Stoichiță (care nu e pictoriță la bază) tapiseriei sale de lînă, *Compoziție decorativă în tonuri de brun*, mi se pare semnificativ, preocuparea specific picturală lăsîndu-se întrevăzută în afara oricărui îndoieli. Importantă rămîne desigur reușita soluției, finețea raportării una la alta a nuanțelor de brun, într-un cadru compozițional sugestiv armonizat. Tot ca o soluție de picturalitate transpusă în material textil, de astă dată aparținînd chiar unui pictor, se impune atenției și lucrarea lui Pavel Codiță, *Păsări*, de o stilizare împinsă pînă aproape de pragul non-figurativului. Organizarea compozițională a suprafeței nu mi se pare aici îndeajuns de elocventă, de expresivă, se remarcă în schimb realizări de detaliu, asocieri de culoare și gradații de nuanță, de un mare rafinament.

Subtilitatea și rafinamentul se recunosc în toate tapisierile prezentate de Mimi Podeanu și îndeosebi în cea intitulată *Păsări în zbor*, cu sugestivele ei armonii

de violet, ocră și gri, cu ritmurile ei evocatoare de unduire spațială, de mișcare planantă. Organica împletire dintre elementele de picturalitate și cele ale geometriei ritmurilor constituie calitatea majoră a artistei, la care se adaugă, în imediata succesiune a importanței, claritatea viziunii. Dacă, de pildă, o asemenea claritate s-ar fi făcut simțită în *Compoziția* Ilenei Teodorini, tapiseria de lînă pe tema Mioriței, evident frumoasele virtuți de culoare și ritm existente aici s-ar fi impus privitorului cu mai multă autoritate. *Balada Miorița* a servit ca temă de inspirație și Olgăi Porumbaru, a cărei tapiserie se afirmă într-o viziune stilistică în care se recunosc notele unei experiențe cîștigate de artistă ca autoare de decorații în mozaic. Aceasta dă lucrării sale un aer particular, împrumutîndu-i chiar o anumită prețiozitate, în formă și culoare, deopotrivă de bine susținută prin soluțiile de compoziție și ritm.

În general, ceea ce se observă cu precădere pozitiv în lucrările textile sînt rezolvările aduse problemelor de compoziție și ritm, fericita cuprindere a formelor într-o organizare bine echilibrată, adesea foarte simplă, ajutată de joc expresiv



OLGA PORUMBARU: Miorița — tapiserie





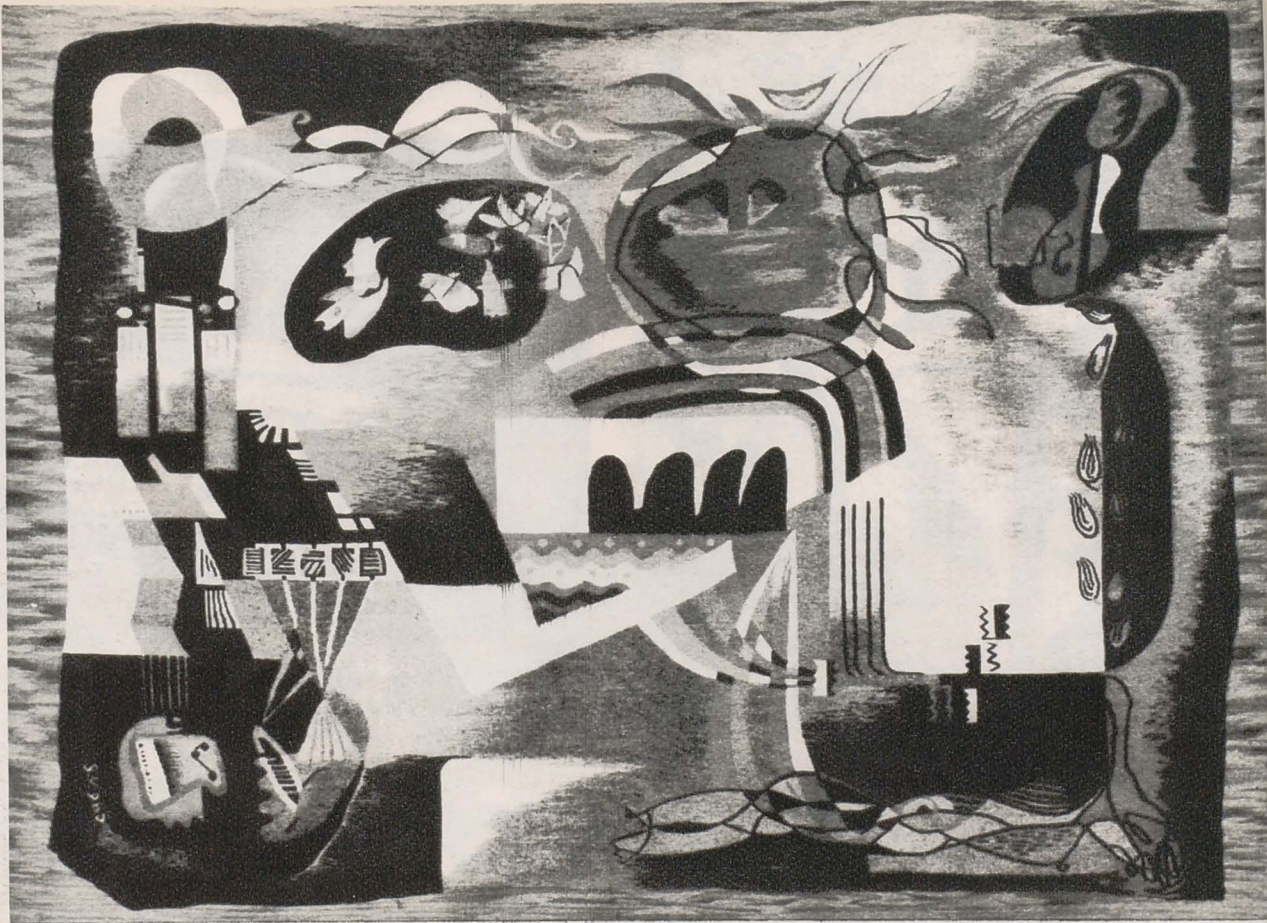
al liniilor. Este cazul — în afara operelor deja amintite — a tapiseriei Simonei Vasiliu Chintilă, intitulată *Compoziție* și, pe un plan funcțional diferit, a o seamă de imprimeuri, sau de țesături pictate, majoritatea draperii, precum *Călăreții* Ecaterinei Teodorescu-Humă, *Motivele vegetale și Păunii* Ligiei Rafiroiu-Popescu, *Simfonia* lui Toma Pîrvulescu, cele două *Huse de fotoliu* ale Adei Ioanid, cu figurile lor pline de haz, într-o vie armonie de galben și ocră, *Compoziția* (Arbore) Elenei Haschke Mărgineanu și *Sărbătoarea* Ortansei Moisiu-Băraru. Piesa din urmă se afirmă ca una de excepțională calitate, prin caldele și variatele ei nuanțe de roșu, închegate într-un ansamblu configurativ de mare capacitate emoțională, cum de excepțională calitate cromatică și de materie se arată a fi *Covorul* mișos, de lână al Friedei Imling Fodor, închipuit ca simplă armonie de portocaliu, alb și negru-natur. În tehnica de *Batic* pe mătase am întâlnit de asemenea câteva frumoase soluții, datorate Elenei Rodica Roman și Titinei Comșa.

Se remarcă printre lucrările de textile unele a căror esențială virtute e simplitatea compoziției și a elementelor decorative, precum și aceea a materialului, dovădind o rară certitudine de gust. Aici se înscriu *Fața de masă*, din cînepă, a lui Ion Nicodim, și garnitura compusă din *Perdea* și *Față de masă*, țesută din cînepă și brodată cu fir metalic, a UCECOM — Arta manuală, din Sibiu, elaborate toate cu un deosebit rafinament.

★

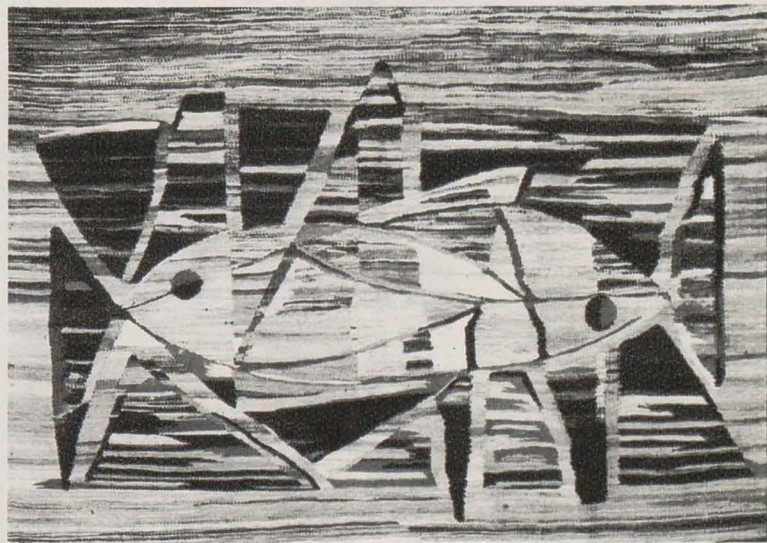
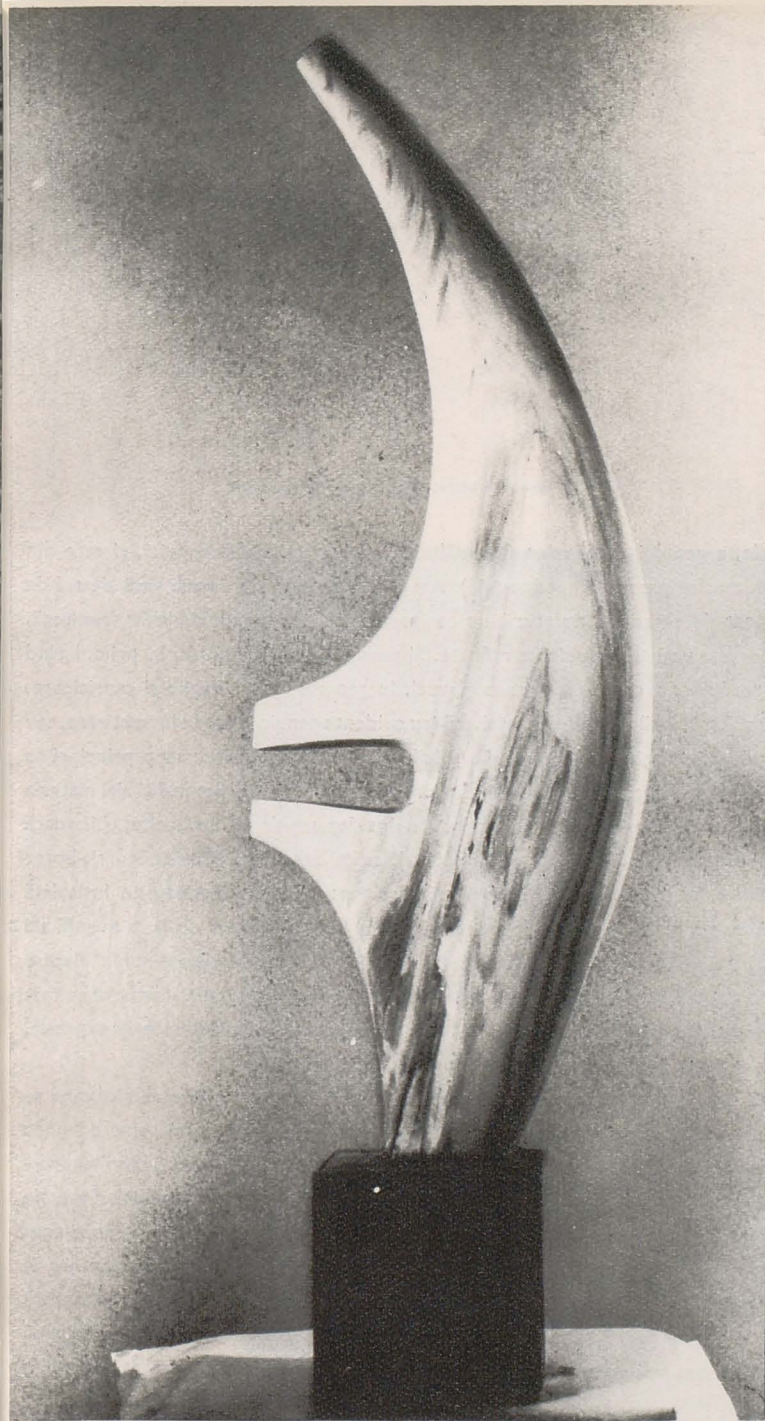
Aminteam la început despre incertitudinea orientării din domeniul ceramicii, Faptele se leagă aici de ceea ce s-a petrecut cu șase-șapte ani în urmă, cînd unii sculptori și pictori s-au îndreptat spre ceramică din dorința de a experimenta modalități de viziune abstracte, ce nu li se păreau posibile în cîmpul lor de activitate de pînă atunci. Acesta cred că este un fel greșit de a înțelege atît arta abstractă, cît și artele decorative și aplicate. Oricum, în ce privește ceramica și sculptura, s-au născut o seamă de confuzii care cu timpul vor trebui clarificate: unde încetează un obiect de ceramică să fie de uz casnic și să devină sculptură, de unde începe un altul să nu mai fie o sculptură obișnuită pentru a deveni simplu obiect decorativ, în sfîrșit, pe unde trece granița dintre decorativul pur și expresia plastică de ordin superior? Sînt în expoziție piese de ceramică ce aparțin de fapt sculpturii mici, iar altele de-a dreptul celei mari, monumentale.

Printre acestea din urmă se situează așa numita *Compoziție decorativă pentru perete*, de Margareta Sterian și Constantin Bulat, (de ce « pentru perete » cînd figurile sînt în ronde-bosse?), unde nu e chiar atît de greu de văzut că e vorba de două figuri umane întoarse una spre alta, puternic stilizate. Numai că partea inferioară a lucrării, cu o funcție într-adevăr strict decorativă, e tratată într-o altă concepție decît cea superioară, ale cărei probleme de compoziție și spațiu țîn de domeniul efectiv al sculpturii. De aici impresia unei lipse de omogenitate. Celelalte lucrări ale Margaretei Sterian și Constantin Bulat, *Jardiniera* și *Fintina*,

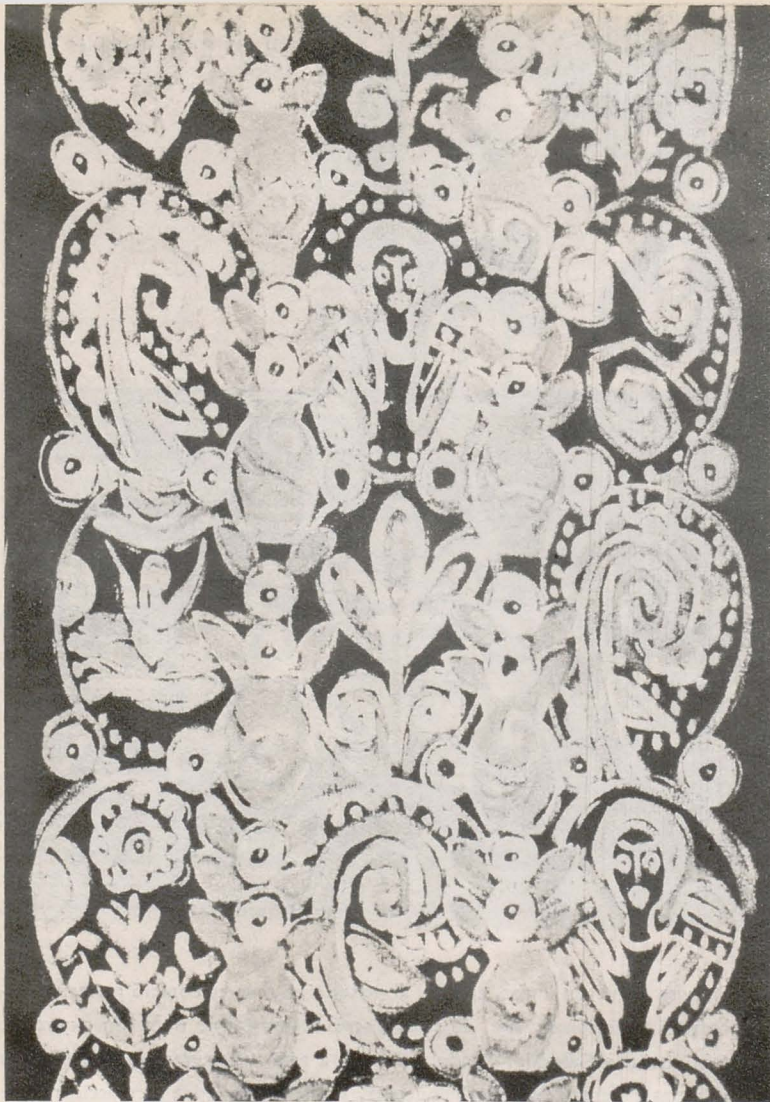


mi se par mai puțin izbutite, mai ales ultima, inexpressivă ca formă și cu adaosuri în metal care, așa cum sînt rezolvate, nu-și află justificarea. Chiar dacă funcția unei forme nu este de alt ordin decît cel estetic-decorativ, forma nu trebuie să lase impresia unei elaborări gratuite, mai mult sau mai puțin întîmplătoare, în afara unei legități intrinsece care să-i asigure capacitatea de comunicare emoțională. Or, e tocmai ceea ce se întîmplă în cazul ceramicii-sculptură (ceramică smălțuită) intitulată de Constantin Bulat *Forma dublă*. E o «formă» care dincolo de unele reușite efecte de smalț nu spune nimic.

Se mai observă în domeniul ceramicii o tendință spre preocupările legate aproape exclusiv de efectele de materie, în detrimentul celor care ar trebui să vizeze forma. La mulți ceramiști, simțul formei pare să se fi pierdut, denaturat de căutări ce nu au la bază un ideal artistic limpede conturat, tocmai datorită lipsei unui conținut spiritual mai înalt, pe care forma este chemată să-l exprime. Dar nu numai simțul



forme trece printr-un impas, ci și cel al materiei, a ceea ce conferă materiei calitate estetică, emoțională. Așa, de pildă (lucru observabil nu numai în expoziție, dar și în vitrinele Galeriilor Fondului Plastic) a apărut la numeroși ceramiști un cult pronunțat pentru materia bulbucoasă, presărată de noduli, cu accidente de relief grosolane. Se confundă, în unele cazuri, calitatea plastică, expresivă, a materiei aspre sau accidentate, cu orice fel de ieșituri în afară care denivelează suprafața formei, anulându-i netezimea, indiferent de aspectul individual și de ansamblu al acestor ieșituri. De păcatul acesta suferă *Purtătoarea de flori* a Stelei Bozdoc-Gănescu, amintita *Formă dublă* a lui Constantin Bulat, *Florile de mai*, într-un colorit dulce, spălăcit, și banal configurate, ale lui Mimi Lăzărescu. La alte lucrări, plasticitatea materiei e mai puțin disgratioasă, dar încă de un efect grosolan: *Compoziția în tonuri mauve* a Ceciliei Storck-Botez, *Pasărea Moțată* și *Cerbul* de Maria Vaida (aceste ultime două piese nu sînt decît o interpretare la scară mărită, cu deformări



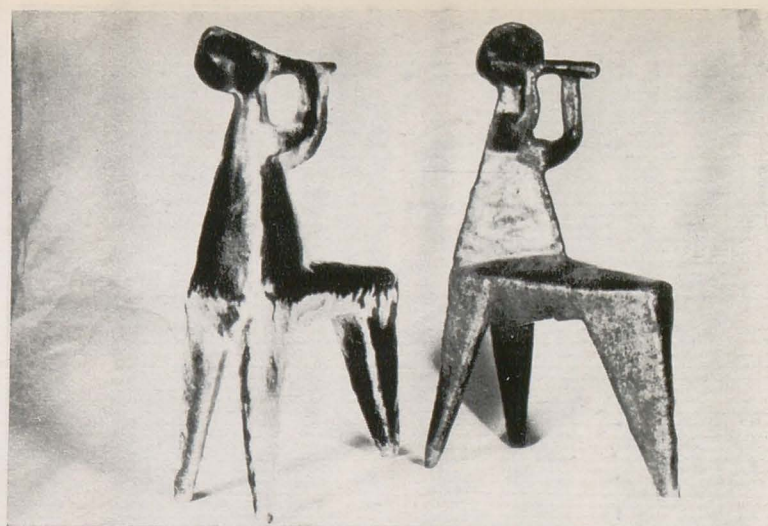
AURELIA GHIATĂ: Motive populare — panou decorativ

brutale, a genului de figurine fin smălțuite, create de Zizi Dancovici, și care din păcate nu sînt prezente în expoziție). Am convingerea că un număr încă destul de însemnat de ceramiști nu știu bine ce înseamnă o glazură într-adevăr frumoasă, fină, cu ape variate, cu reflexe rafinate. Și poate că ceea ce nu știu în primul rînd este modul de a obține asemenea glazuri, în general foarte fragile și capricioase.

O altă manieră tot mai des cultivată (cu evidente tendințe spre abstractizare, sau chiar de abstracționism) e aceea a plăcilor decorative, al căror scop principal se arată a fi obținerea de efecte picturale în sine. Ca plasticitate, domină și aici materia zgrunțuroasă. Ca picturalitate, rezultatele sînt departe de a fi strălucite, chiar dacă ele depășesc onorabil stadiul experimental, ca de exemplu la Cecilia Storck-Botez în *Eu și oalele mele*. Aceeași artistă e însă autoarea ceramicii smălțuite intitulată *Bărci*, operă rafinată, de bun gust, realizată cu subtile treceri de la o nuanță de alb la alta. Aici, unde totul e sugestie de scoică, nisip, calcar și sidex, unde fiecare calitate tactilă și de culoare evocă plaja, litoralul marin, asperitățile materiei au fost bine speculate, ca și sclipirile ei: există deci o adecvare la scop, o unitate de expresie, o logică interioară a formei și materialului.

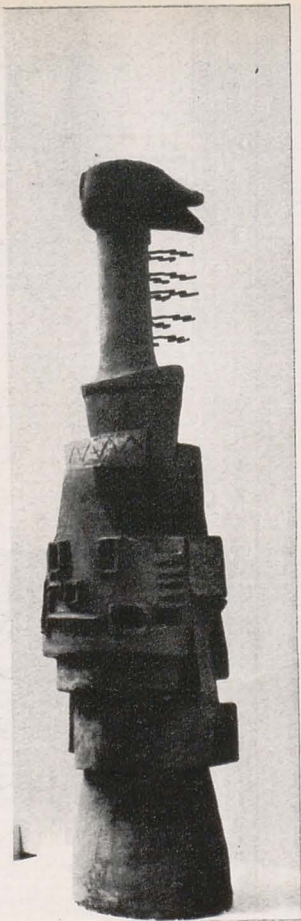
Această logică lipsește aproape cu desăvîrșire la categoria de ceramici care se vor în mod forțat ilustrative și cît se poate de anecdotice, cum sînt de pildă *Satul* și mai ales *Vitoria Lipan* de Violeta Crăciun, expresii ale unei grave inadvertențe între temă și gen, ale unei totale nesocotiri a funcției acestuia. Formele acestor obiecte sînt pur și simplu curioase, nimic mai mult, iar ideea de a săpa în ele o poveste (de altfel destul de arbitrar și inexpressiv stilizată) sau de a le substitui unui portret, unui erou literar, mi se pare o aberație. Păcat că o ceramistă care în *Cloșca cu pui* dovedește că știe să obțină rezultate frumoase exploataînd efectele de culoare ale smălțului, rămîne atît de departe de înțelegerea artistică a formei.

PATRICIU MATEESCU: Centauri — ceramică cu smalț mat



MARIA LĂZĂRESCU: Serviciu — lut ars cu smalț mat sgraffitat

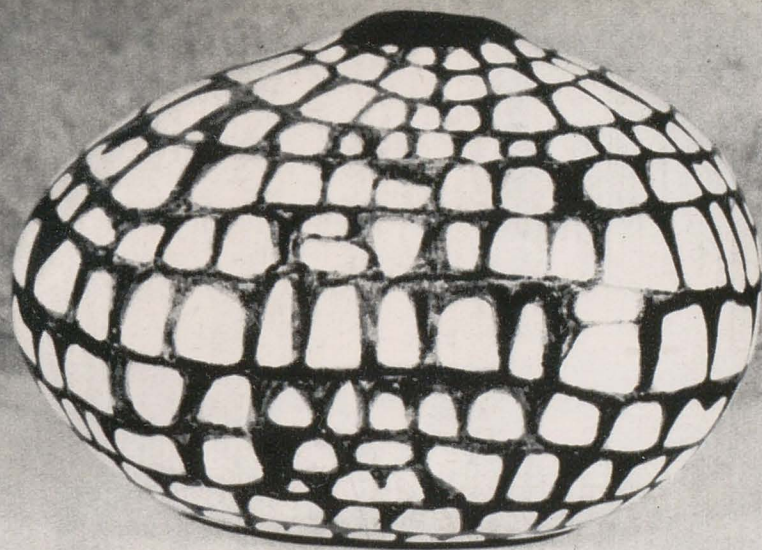




MARGARETA STERIAN și CONSTANTIN BULAT: Compoziție decorativă — ceramică monumentală

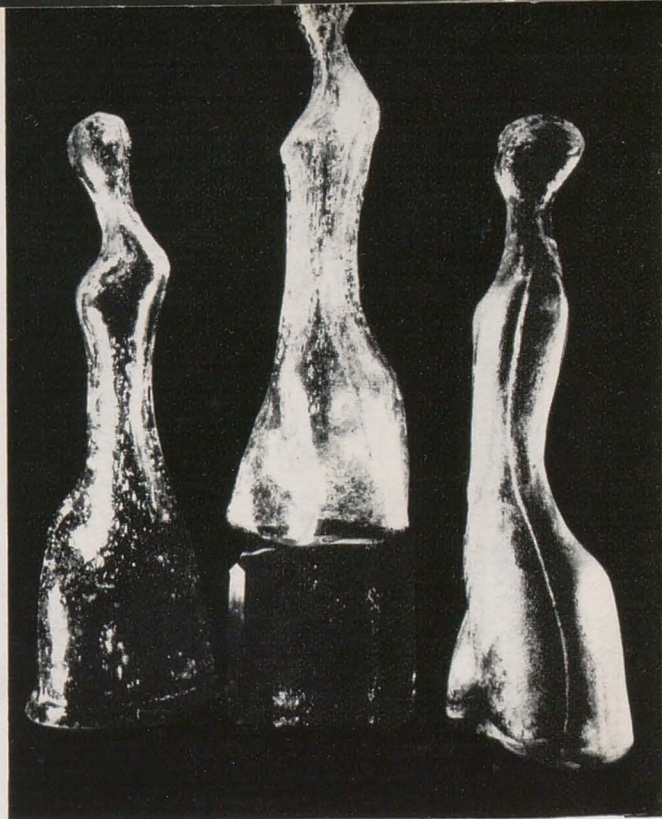
GRAZIELLA STOICHIȚĂ: Compoziție decorativă în tonuri de brun — tapiserie





WILHELM FABINI: Vas decorativ cu motive geometrice —
faianță smălțuită

ZOE BĂICOIANU: Plastică mică — sticlă



Cîteva obiecte foarte simple, fără mari pretenții, impresionează prin eleganța
forme și liniei, prin siguranța de gust: vasele « gen gresie » realizate de Flaviu
Pragomir, *Bol*, *Ceșcuță* și *Sosieră*.

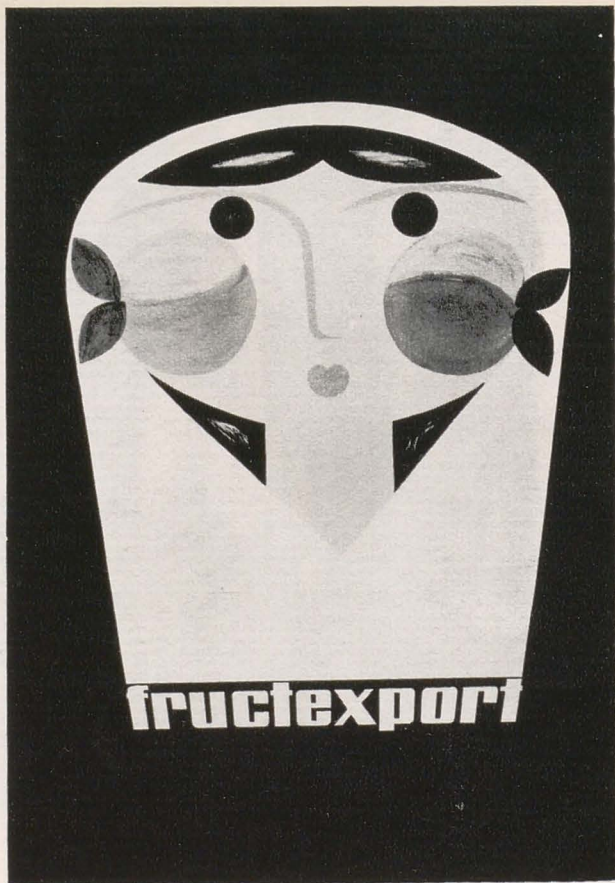
★

Ce face ca *Himera* și *Planta* lui Victor Roman, *Păsările* lui Petre Balogh (toate
în marmură) și *Peștele* (metal oxidat și sudură) lui Vlad Niculescu să figureze într-o
expoziție de artă decorativă, iar nu în obișnuita Anuală a picturii și sculpturii?
O simplă eroare de optică apreciativă! Important rămîne desigur faptul că aceste
obiecte ating un nivel de bună calitate, indiferent de expoziția în care sînt prezen-
te, totuși în mintea spectatorului se pot naște nedumeriri și prejudecăți care să-i
greuneze înțelegerea semnificațiilor mai adînci ale sculpturii moderne. Cu atît
mai mult cu cît asemenea lucrări figurează alături de piese slab realizate, precum
Alta lui C. Mărgărint și *Torsul* (de cînd este « Torsul » un subiect de artă decorativă?)
al lui Paul Zipser.

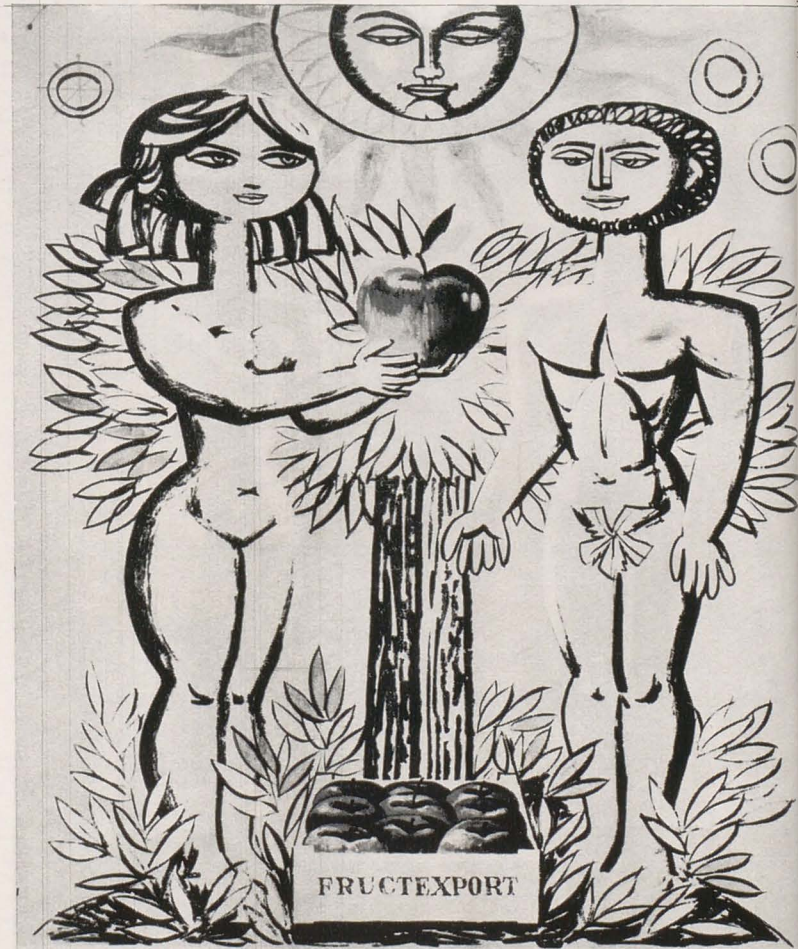
Am încercat o nedumerire în fața lucrării semnate de Arghira Călinescu, *Cocoși*
și *Luptă*. Ce vrea să fie? Sculptură în lemn și metal, obiect de ornamentație pentru

grădina? Dincolo de ciudățenia funcțională a unui obiect gîndit « tematic » așa cum
a fost gîndit, se naște întrebarea durabilității sale în timp, a rezistenței în contact
cu agenții atmosferici sau intemperiiile vremii. Căci odată alterată suprafața și
patina lemnului, modificată voita rugină a metalului și înlocuită cu alta, produsă
pe cale naturală, fără efecte și limite calculate estetic, ce mai rămîne din acest
« obiect de artă », din capacitatea lui decorativă? Iată ce înseamnă a concepe o
lucrare rupînd-o complet de realitatea obiectivă, de rosturile ei posibile. Nu
cred că astfel de experiențe — cărora nu le contest cîtuși de puțin implicațiile de bun
gust, izbutita rezolvare spațială a formei, îmbietoarele efecte de materie — trebuie
realizate cu o atît de totală gratuitate, cu atîta dispreț pentru caracterul lor
practic, concret. Este și aceasta una din problemele pe care expoziția le ridică
și le impune discuției, în cadrul general a ceea ce aș numi necesitatea unei mai
stricte observări a rigorilor creației artistice, indiferent de genul în care
se manifestă.

N.R. O parte din lucrările la care se referă autorul nu au putut fi reproduse din motive
tehnice.



EMILIA BOBOIA: Afiș

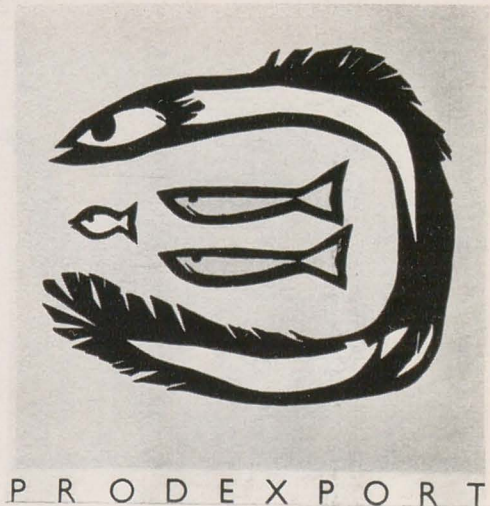
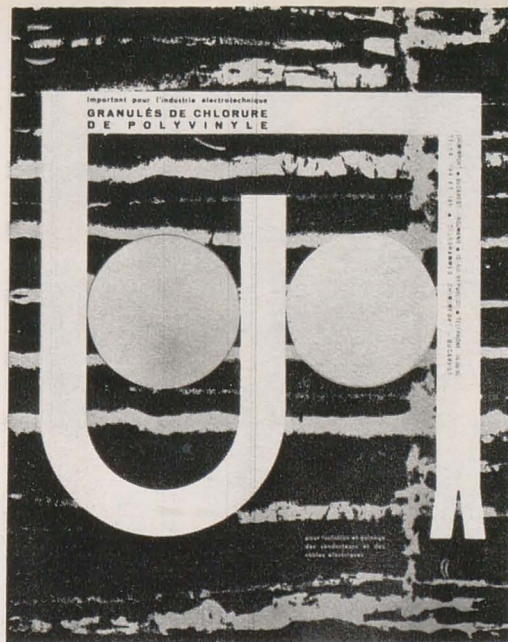


VLAD CRIVĂȚ și RADU VELLUDA: Afiș

PRÉFÉREZ LES FRUITS DE
ROUMANIE

ARGIL CIOCÎRDEL: Reclamă

ARGIL CIOCÎRDEL: Reclamă (fragment)



Dacă există o ramură a artelor plastice care se distinge, care trebuie să se adreseze tuturor păturilor publicului, aceasta este, fără îndoială, grafica publicitară.

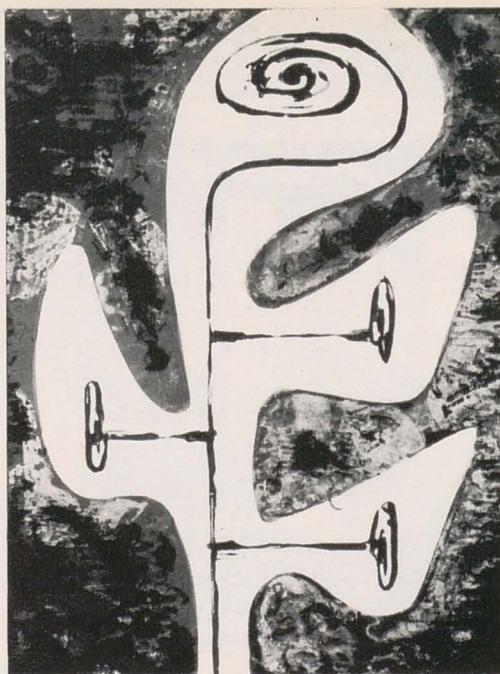
În dialogul artist-public, grafica publicitară se distinge de celelalte forme de artă prin faptul că inițiativa o are aci artistul, prima frază o rostește el. În meloman va deschide dialogul luându-și un bilet de concert; un iubitor de literatură va cumpăra o carte dintr-o librărie; un amator de pictură sau sculptură își va îndrepta pașii către o expoziție sau un muzeu. Nimic asemănător în grafica publicitară. Ea te întâmpină la fiecare colț de stradă, în fiecare vitrină, în fiecare revistă pe care o răsfoiești, pretutindeni, în orice casă, pe stradă, fără prezentări, cu o totală dezinvoltură.

Apoi, mai are grafica publicitară o particularitate: ea se exprimă într-un limbaj artistic, vorbește adeseori ca un poet, dar temele ei, determinantele creațiilor ei sînt strîns legate de realitățile materiale, de viața cotidiană, de micile probleme economice, care totalizîndu-se de la om la om, devin marile probleme ale unei țări întregi.

Cele de mai sus nu sînt spuse de dragul generalizărilor; din ele trebuie desprinse regulile jocului, drepturile și obligațiunile profesiei de grafician publicitar. Soluțiile problemelor sînt rareori instantanee, atît în grafica publicitară, cît și în celelalte domenii ale creației. Drumul firesc spre rezolvarea problemelor începe cu enunțarea lor, cu redactarea ecuațiilor, din care să nu lipsească nici datele cunoscute, nici cele necunoscute. În cazul nostru, confruntarea

mesajului publicitar, așa cum înțeleg să-l prezinte artiștii, cu receptarea ce i-o va face destinatarul, publicul.

De aceea considerăm atît de binevenită inițiativa Uniunii Artiștilor Plastici și a Fondului Plastic de a fi realizat o primă expoziție de grafică publicitară, îmbrățișînd variate aspecte ale acestei ramuri de artă. Afișul este adeseori prezent în expozițiile anuale sau regionale de artă plastică; cu cîțiva ani în urmă a avut loc, în sala Dalles, o expoziție intitulată: « Afiș, Carte, Ambalaj ». Dar acum este prima oară cînd graficienii noștri au avut prilejul să ne arate, la o scară mică, ce-i drept, o mai cuprinzătoare panoramă a sectoarelor lor de activitate: cele cîteva sute de lucrări expuse în Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din B-dul Bălcescu arată, fie tipărite, fie



sub formă de originale, afișe, afișete, pagini de reclamă, pliante, prospecte, calendare de perete, ambalaje și etichete, mape de discuri, embleme și mărci de fabrică etc.

Au lipsit multe aspecte ale graficii publicitare: au lipsit vitrinele, firmele, panourile, grafica de expoziții și târguri; lipsesc reclamele de ziar, de televiziune, de cinema, hîrtilile de ambalaj, timbrele și etichetajul turistic. Dar spațiul expoziției a fost limitat, ca de altfel și participarea artiștilor. Unele sectoare, ca ambalajul, marca de fabrică, catalogul și prospectul, deși există în expoziție, sînt insuficient reprezentate. Sînt lipsuri destule și poate în unele locuri, excese. Dozajul și selecționarea nu sînt poate totdeauna perfecte.

Dar este un început, un sondaj, ca atare, extrem de binevenit. Atît expoziția în sine, cu tendința ei

de prototip, cît și discuțiile ce vor avea loc pe marginea ei, și, în sfîrșit, termenul de comparație ce-l va oferi în viitoarele reeditări ale ei, ne vor dovedi, sîntem siguri de aceasta, rostul și temeinicia acestei prime încercări.

Dacă sîntem convinși de utilitatea acestei ramuri de artă (Grafică Publicitară = Grafică Utilitară), dacă credem că ea joacă un rol substanțial în prezentarea și difuzarea produselor economiei noastre, atît pe piața internă cît și peste hotare, prin stimularea schimburilor și sporirea exigenței pentru calitate, să ne străduim, parcurgînd expoziția (fără a pretinde să facem o recenzie amănunțită), să desprindem cîteva din problemele ce le ridică.

O primă constatare: graficienii noștri, din propria lor inițiativă, au abordat teme interesante și actuale.

Industria constructoare de mașini, industria chimicului, industria lemnelor, tractoarele, aparatul petrolifer, industria cauciucului și a cauciucului au fost teme alese de artiști ca Drugă, Nestorescu, Zamfir, Zarimba, Nae Costinescu și Dudescu, Nichiforov ș.a. și rezolvate frapant și sugestiv. Nu ne-am bucura cu toții să știm că pe lângă acestea, la târguri și expoziții, prin vitrinele și sediile agențiilor comerciale se pot vedea acești soli ai industriei și totodată ai graficii noastre?

Doar în Buletinul Camerei de Comerț găsim numai câteva și foarte izbutite pagini de reclamă din care se desprinde aportul masiv al lui V. Ciocîrdel, tratat pe teme mai sus amintite. Nu ar fi folositoare și afișe sau afișete, pliante și prospecte care să reia și să trateze aceste subiecte, asigurîndu-le o mult mai bună difuzare?



MUZEUL SATULUI

O altă observație, corolar poate al precedentei, ar fi insuficienta folosire, am zice aproape ignorarea elementului de bază al publicității, afișul.

Dacă în celelalte sectoare ale expoziției, vedem multe lucrări tipărite, ambalaje, pliante, pagini de reclamă, afișul, reprezentat prin cca. 50 de lucrări, nu a avut decât . . . 20 tipărite. De ce? Nu ar merita să fie luate în considerație ingenioasele, izbutitele proiecte de afiș prezentate de Nazarie, Drugă, Liliana Roșianu, Emilia Boboia, Mișurcă, Radu Dan, Willy Müller, Crivăț și Velluda, Gesticone etc.?

Noi credem că afișul, cu larga sa răspîndire, afișul, tabloul omului de pe stradă, cu nenumăratele sale posibilități de exprimare grafică, constituie una din armele de bază ale arsenalului publicitar. O broșură, un pliant, o pagină de reclamă trebuie să le ai în mînă, să-ți parvină ție personal ca să le descifrezi mesajul; afișul este al tuturor, te întîmpină pe toate drumurile.

Afișistii s-au manifestat în atîtea expoziții, încît este de mirare că sugestiile lor nu au fost mai larg acceptate. Afișul-unicat, afișul de expoziție este un non-sens. Afișul este destinat tiparului, difuzării largi. El nu se cere vizionat prin sălile de expoziție; el se cere văzut, pretutindeni, în aer liber. Afișul are aripi; vrea să zboare în stol, nu să atîrîne singuratec pe un perete.

★

În selecționarea lucrărilor din expoziție s-a căutat să se facă loc unor cît mai variate tendințe de stil, după destinația și specificul fiecărui produs. În ce măsură s-a reușit rămîne de văzut. Credem că pentru anumite categorii de reclame, stilul cvasi-fotografic sau chiar reclama pur fotografică (în alb-negru sau color) este absolut necesară ca stimulent al vînzării; această categorie este aproape inexistentă în expoziție. Fie că în juriu argumentul « e depășit » a fost folosit prea des și fără discriminare, fie că există o confuzie între avangarda stilurilor publicitare (de categoria revistelor « Graphis », « Gebrauchsgraphik » etc.) și publicitatea reală care vînde, care se adresează publicului consumator, nu specialiștilor, faptul rămîne că stilul expoziției este net « modern ».

Este bine și este rău.

Este bine pentru că sîntem cu toții de acord că grafica publicitară, ca orice artă, trebuie să « surprindă ». Ca să transmită publicului o emoție, artistul trebuie să găsească idei, subiecte, stiluri noi. Repetarea formelor învechite, epigonismele nu mai trezesc interesul privitorului.

Este cîteodată însă și rău, pentru că anumite produse se vor transmite nemijlocit: la expoziția de afișe elvețiene prezentate în iarna trecută, exact 50% din lucrări foloseau, total sau parțial, fotografia. Să fim siguri că nu a fost o întîmplare. Ce poate fi mai elocvent, mai eficient pentru vînzarea, să zicem, a unor conserve, a unui automobil elegant, poate chiar reclama unei localități turistice, decît evocarea directă, indiscutabilă, prin imagine fotografică?

Rămîne deci de cercetat, pentru graficienii noștri, vastul domeniu al reclamei cu fotografii, care nu exclude de loc contribuția substanțială a artistului.

O notă pozitivă o constituie faptul că, în tot « modernismul » lor, graficienii expozanți au știut totdeauna să rămînă *inteligibili*. Fie că au abordat stilul figurativ, fie că au folosit elemente decorative, geometrice sau libere, ei nu propun publicului rebusuri indescifrabile, descurajante. Și foarte bine fac. Dacă există un domeniu în care separația, prăpastia dintre artiști și public este inadmisibilă, apoi acesta este al graficii publicitare. După cum ne arată însuși cuvîntul, pe care, ca un rapel, ne complacem uneori a-l silabisii PUBLICitate.

În afișele lor, Molnar, Nazarie, Drugă, Crivăț, Nițulescu, Magda Ardeleanu, oricît de stilizat au rezolvat desenul, rămîn descifrabili. În mapele de discuri, în paginile de reclamă, în ambalaje și calendare, artiștii expozanți, Pirjol, Ciocîrdel, Condacci, Mitrice, Zamfir, Șetran, Vincențiu Grigorescu, Baroi, Molnar, Mișache, T. Mironescu, Melania Schmidt, Iacob Dezideriu, Crina Ionescu, C. Rizea, Julieta Bogdan, îndemnați de însuși subiectul lor, recurgînd la « muzica formelor și a culorilor », au folosit forme decorative sau abstracte care nu mai au nevoie să descrie elemente din natură, nici măcar evocîndu-le.

★

În sfîrșit, o observație critică, sau cel puțin semnalarea unui pericol. Un pericol care ne pîndește pe toți graficienii publicitari.

Sarcina noastră este grea; din multe motive. Graficianul are totdeauna de pledat un mesaj publicitar: el trebuie, prin arta lui, să îndemne la vînzarea unui produs. El va trebui să pledeze cu eleganță, și cu argumentele cele mai potrivite. Dacă pledoaria temeinică, dar seacă, nu va cîștiga sufragiile, nici efectele răsunătoare și gratuite nu vor aduce victoria.

Graficienii noștri au dovedit, prin lucrările din expoziție și prin altele anterioare, că ei și-au însușit bagajul profesional necesar; ei au astăzi o viziune netă a compoziției, a cromaticii, a plasării textelor într-un ansamblu de înalt nivel grafic. Lucrările majorității expozanților dovedesc cu prisosință că ei stăpînesc limbajul acesta internațional al graficii publicitare, oferindu-ne imagini directe, proaspete, care ne rețin și ne încîntă privirea.

Unde-i pericolul atunci?

De multe ori, rezolvările plastice rămîn doar încîntătoare, iar nu *convingătoare*. Forme noi au fost găsite și ele sînt pe placul omului modern. Dar cîte dintre ele sînt într-adevăr adaptate țelului lor, cîte oare trezesc un ecou, o dorință de a răspunde chemării publicitare?

Argumentarea publicitară trebuie să stea la baza rezolvării plastice, determinînd construcția întregului edificiu. Vedem încă prea multe reclame « bune la toate », care s-ar potrivi oricărui subiect — cu îngăduința privitorului. Forme grațioase, culori îndrăzneț armonizate, care ar putea, doar cu o schimbare de text, să ne îmbie la achiziționarea unei conserve, să ne laude o marcă de tranzistori sau să ne implore să participăm la o excursie sau la o tragere de loto.

Artistul, graficianul, profesionistul serios nu acceptă aceste soluții facile, care parcă-i discreditează meseria. Pentru nivelul, pentru prestigiul profesiei sale, artistul conștient tinde spre o rezolvare elegantă a problemelor sale.

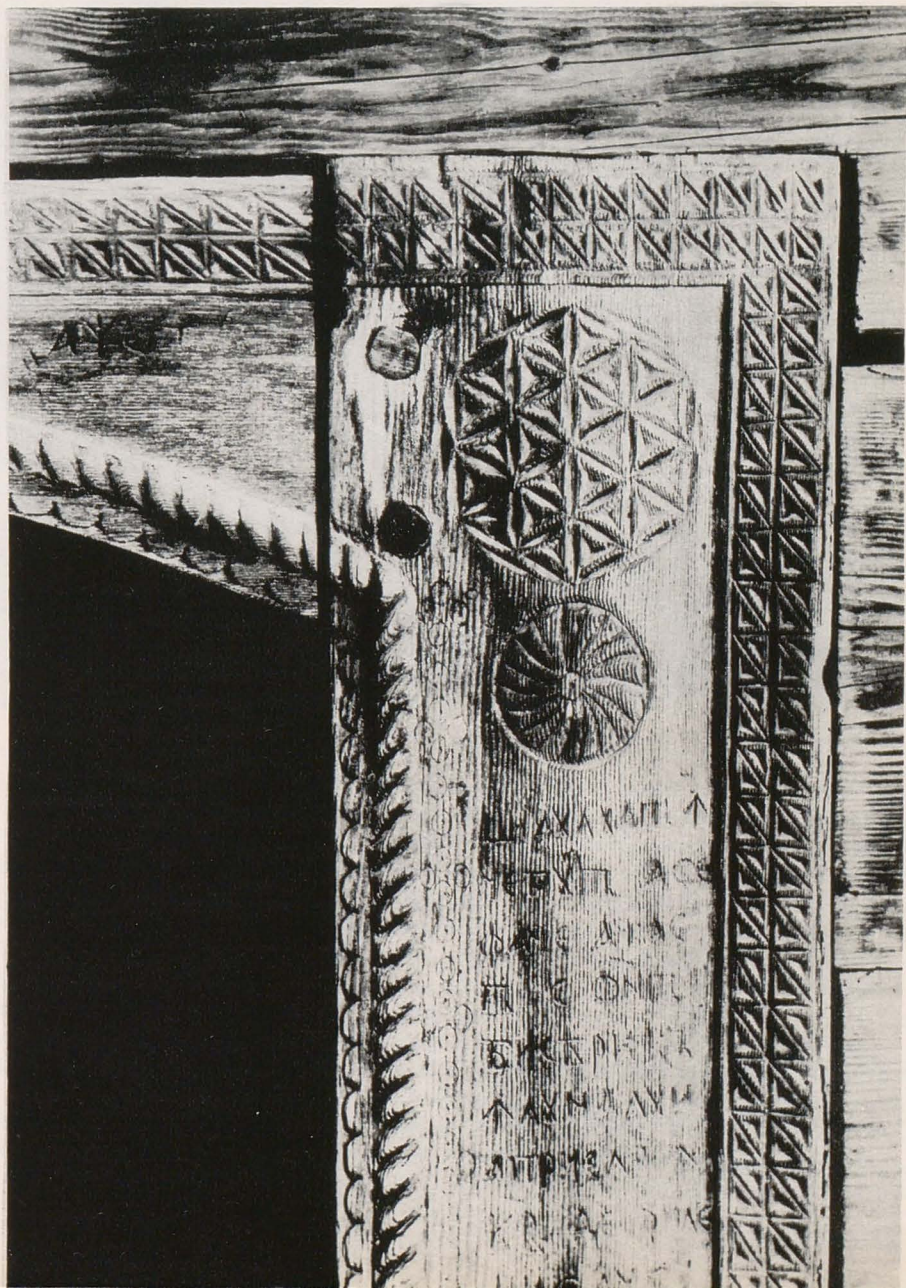
PAUL HENRI STAHL

Fragment decorat de la chenarul ușii de intrare în biserică
din Râpciuni — Moldova; Muzeul Satului

Înțelegerea artei primitive reclamă cunoașterea etnografiei sau sociologiei popoarelor primitive; pentru a înțelege arta populară trebuie să se cunoască viața celor ce au creat-o și o folosesc, materială ca și spirituală și, în plus, trecutul regiunii și arta cultă locală, cu care relațiile sînt evidente de-a lungul întregii istorii. În dezvoltarea ei, istoria artei populare trece printr-un proces care seamănă cu cel petrecut în studiul picturii religioase: s-a remarcat întâi frumusețea ei, după o vreme interesul istoric și de abia tîrziu, conținutul de idei pe care îl cuprinde. În studiul artei populare, s-a remarcat frumusețea ei, apoi interesul ei istoric; de abia în urmă încep să fie semnalate legăturile strînse pe care le are cu întreaga viață sătenească, între care și acelea cu folclorul, problema acestui articol.

În România, ca și în alte părți ale lumii, s-au remarcat adesea raporturile dintre folclor și arta plastică populară în domeniul magiei și religiei. Acestea au fost deci mai întîi studiate; o literatură bogată semnalează existența unor obiecte cu funcțiune religioasă sau magică. Chiar lăsînd deoparte obiectele servind direct în cultul creștin, viața țărănească poate furniza ușor exemple de obiecte cu funcțiune superstițioasă. Amintim bastonul și clopoștii călușarilor, sau steaua de lemn și hîrtie purtată în timpul sărbătorilor de iarnă.

Raporturile dintre arta populară plastică și folclor sînt mai intime și se manifestă chiar în forme și decor,





Olărie din Oboga; în centru un vas antropomorf

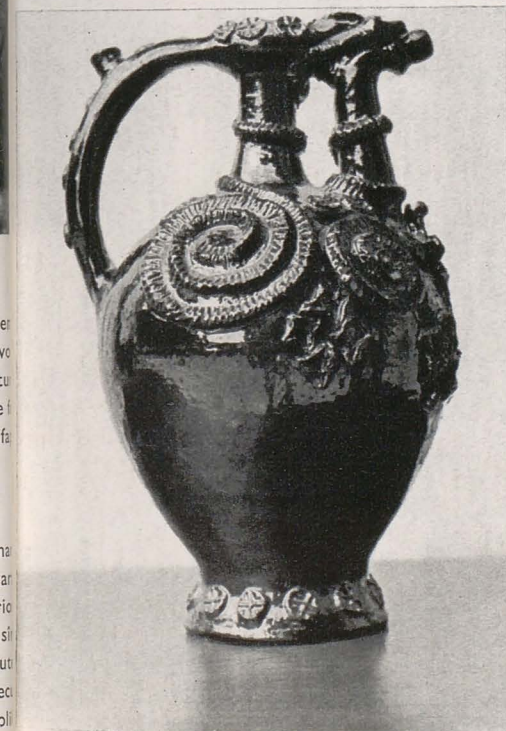
Vas de nuntă oltenesc înfățișând o cloșcă cu pui

Ulcior de nuntă oltenesc

nu numai în funcția obiectelor. Din această țară, vastă, a cărei cunoaștere este abia la început, voi alege exemple din domeniul ceramicii și arhitecturii (casa). Referiri la alte domenii de artă populară se vor face în măsura în care contribuie direct la lămurirea faptelor expuse.

★

În ținuturile locuite de români, casa are o mare însemnătate din cauza climei aspre, iarna ca și vara. Oamenii își petrec o mare parte din timp în interior pentru a se apăra de intemperii. Dar în casă ei simt ocrotiți și împotriva pericolelor imaginare, nevăzute, căci, ca și la alte popoare, se cunoșteau în trecut numeroase credințe privind zinele, strigoi, bolii



care nu puteau fi îndepărtate decât prin mijloace magice.

Este surprinzător că, deși imateriale, ființele imaginare nu pot intra în case pe oriunde, ci numai prin deschiderile pe unde pătrund oamenii sau alte vietăți reale. La casele construite pe sol, deschiderile sînt ușa, ferestrele, locul liber de sub streșină și hornul vetrei. La bordeie, numai ușa și hornul. Prin aceste locuri și numai prin acestea, pătrund ființele nevăzute; ele trebuie deci apărate în primul rînd. Mijloacele de apărare folosite se leagă direct cu aspecte amintind origina vechii arte populare.

Principalele elemente mitologice destinate să apere casa se îndreaptă spre dendrolatrie, cultul arborilor. De îndată ce la o casă în construcție se termină sche-

lăria acoperișului, se fixează pe culme, la una din extremități, un arbore înverzit, uneori numai o ramură, obicei ce dăinuie pînă astăzi (dar cu funcțiune schimbată). Pentru ce un arbore? El era socotit o ființă vie; basmele amintesc de arbori din al căror trunchi ies oameni, sau care vorbesc. Înainte de a tăia un pom trebuie să iei anume precauții pentru a nu-l supăra. În fața pomului poți face un jurămint, o înțelegere cu alți oameni; în fața lui îți poți mărturisi greșelile și el te poate ierta sau nu. Deși există excepții, marea majoritate a pomilor sînt benefici, favorabili oamenilor; printre cei de care se leagă multe din credințele poporului român, amintim bradul, mărul, prunul. Arborele apare la sărbători legate de calendar, ca și la cele legate de viața omului. La ceremoniile

căsătoriei și înmormântării, ia parte și arborele, împodobit bogat, cu hîrtii colorate, panglici, fructe, figurine din cocă. După terminarea ceremoniei de căsătorie, arborele este prins de casă, lîngă ușă, de stilpii prispei sau de țepile acoperișului. În zilele în care poate exista un pericol pentru gospodărie (ca spre pildă la 23 aprilie, ziua sfîntului Gheorghe), se fixează ramuri verzi la porți, la uși, ferestre, streșini. Ele apără oamenii, animalele, casa, acareturile, curtea.

Dar crengile arborelui se usucă, frunzele cad și casa rămîne neapărată, căci puterea arborelui dăinuiește atît cît sînt frunzele verzi. Arborele viu este de aceea înlocuit cu elemente decorative, avînd o durată mai mare. Pe culme, la extremități, se așază țepi crestate de lemn, asemănătoare cu cele așezate pe acoperișul porților monumentale. Stilpii ce susțin acoperișul, mărginind la exterior prispa casei, de care se prindeau arborii verzi, sînt la rîndul lor, decorați cu creștături și sculpturi. Formele obișnuite sînt cele ale stilpului cu « mere », două umflături situate spre partea superioară și mijlocul stilpului, mere ce se recunosc și pe țepile acoperișului. Astfel, stilpul și țeapa amintesc arborele cu mere (uneori fructe adevărate, alteori două mere din hîrtie așezate pe trunchiul bradului, cel mai des folosit la nunți sau la înmormîntări). Stilpul poate avea caneluri paralele ce ocolesc șerpuind stilpul. Stilpii șerpuiți sînt și ei decorați la fel cu creștăturile ce se practică pe scoarța brazilor împodobiți.

Dar nu toate casele sînt din lemn și nu toate au stilpii la prispă. Casele din lut, acoperite cu paie ori stuf, dominante în trecut în sudul țării, sînt decorate pe fațade, în apropierea ferestrelor și ușilor, cu aplicații din tencuială. Printre motivele obișnuite se recunoaște imaginea pomului (adesea bradul, alteori arborele așezat într-un ghiveci, ce seamănă cu o floare).¹



erestrele și ușile sînt « apărate » și de alte motive, deși prezintă asemănări cu motive folosite în cultură, se leagă neîndoind cu originea cu elemente gîndire ce pot fi cunoscute prin studiul folclorului. Spre pildă soarele, sub forma cercului, a cercului cu raze drepte ori curbate în interior, sau chiar cercului cu elemente antropomorfe (amintind ca imagină a soarelui mitologic). Îl găsim realizat aplicații de tencuială sau prin creștături practicate chenarul ferestrelor și ușilor. Uneori însăși ușa poartă aceste semne; existente la case, mai rar la feretriuri (așezate tot în jurul ușilor și ferestrelor care trebuie să le apere), le putem observa și pe ferestrele de lemn construite cu veacuri în urmă. Uneori, ansambluri de mare interes folosesc cu meșteșug aceste elemente legate de folclor.²

Dar spațiul liber de dedesubtul streșinii? Regăsim aici motivul solar, crucea, sau, la cele mai vechi exemple ale caselor (și bisericilor) din lemn, calul. Intrăm în studiul acestui motiv arhaic, dar este evident că și aici credințele despre calul năzdrăvan, sunt de răspîndite în folclorul și basmele românești, și cele care ne explică prezența lui. Vetrele erau pictate de icoane speciale sau de ființe reale cărora se presupun însușiri fabuloase (cai, cerbi), lucrate în metal și servind ca unelte pe vatră.

Cu vremea, toate aceste motive, la origine lucrate în ceramica, se organizează în ansambluri la care măiestria și caracterul pur decorativ cresc în aceeași măsură în care scade vechiul rost superstițios. Iată, de exemplu, prin cunoașterea folclorului, a lumii de ieri și a țăranilor din trecut, aflăm nu numai motivul pentru care se așază la origine decorul pe anumite ferestre ale casei, dar și cauzele care determină alegerea acestor motive.

Trecînd la alt domeniu, olăria, putem semnala pe lângă cele care explică și forma obiectelor, nu numai decorul lor. Numele date diferitelor părți ale vaselor sînt semnificative. Într-adevăr, vasul are un « cap » lucrat la partea superioară și terminat printr-o « buză » care se ascute uneori și ia forma unui « cioc » (plisc) ce ușurează scurgerea lichidelor. Buza are o înălțime joasă « gura » vasului; el are și « glas », dacă se lovește sună. Capul stă pe un « gît » așezat pe « pîntece » (« foale »). Întregul vas stă pe « fund » și are uneori o « coadă ». Ulcioarele au o « țîță » pe care unde se scurge apa din interior; unele din ulcioarele făcute în centrele Transilvaniei sînt considerate masculin și au în interior două mici bile numite « ochi » (în diminutiv), care nu pot fi scoase

afară, deoarece gura vasului este închisă cu o sită de lut, vasul umplîndu-se prin imersiune. În sfîrșit, vasul poate avea « picioare ». Este vorba dar de numiri folosite pentru a desemna părțile anatomice ale omului ori animalelor. Ipoteza unei simple coincidențe pare exclusă întrucît nu este vorba de o excepție, ci de toate părțile oalelor. Studiul folclorului din trecut este în măsură să întărească această constatare. Într-adevăr, vasele sînt considerate ființe vii; ele pot deschide ușa dușmanilor din afară (mai ales celor nevăzuți), dacă nu ai grijă să le ții pline sau, cînd sînt goale, întoarse cu gura în jos.

Credința în viața vaselor, mai ales a celor de argilă, era puternică și se întemeiază pe convingerea că argila poate căpăta suflet. De altfel multe din vasele lucrate pînă în zilele noastre păstrează tradiția unor forme ce amintesc sau imită fidel omul și animalele (mai ales păsări). Aceste vase în formă umană sau animală sînt extrem de răspîndite în lumea antichității sau printre produsele populațiilor primitive. Le găsim în ceramica chaldeeană și egipteană, le găsim în vechea ceramică chinezească, la popoarele originare ale Australiei și Africii, și așa mai departe. Aceste forme nu pot fi deci explicate prin fantezia meșterului, ci înțelese prin cunoașterea folclorului.

Vasele din argilă, căpătînd viață datorită mîinilor olarului și focului care le dă glas, capătă o oarecare autonomie asemănătoare cu aceea a ființei pe care o imită. Ce explicație poate fi dată acestei identități între obiect și ființa reprezentată? Ea se întemeiază pe un element cunoscut din vechime gîndirii umane și caracteristic trecutului. Se credea că există o identitate între nume și persoana numită; dacă descoperi numele cuiva, fie chiar al unei ființe nevăzute, îi poți deveni stăpîn. Un adevărat vocabular magic bazat pe semnificația fiecărui sunet ia naștere și se perpetuează chiar în interiorul unora din religiile superioare. Cînd oamenii au ajuns la stadiul de scriere, posibilitățile supranaturale ale celui care știa să scrie au crescut, deoarece se bănuie o identitate între numele scris și persoana invocată. Aceași legătură presupusă există între o ființă și desenul chipului ei. Desenarea animalelor ce urmau să fie vîinate era larg răspîndită și rolul ei în explicarea picturilor rupestre preistorice pare a fi esențială. Populațiile aborigene ale Australiei desenează încă și astăzi pe sol animalul pe care doresc să-l vîneze; vîneză imaginea lui în cursul unui ritual și de abia după aceea pornesc la vînătoarea adevărată. Cu atît mai mare va fi fost identitatea dintre o ființă și forma ei realizată în

lemn sau ceramică, în care totul amintește ființa reprezentată!

Dacă aceste fapte sînt destul de clare, este însă mult mai greu de lămurit problema originii și filiației formelor omenești și animale folosite în olăria românească, ce anume credințe le-au menținut vii și în ce ocazii au fost utilizate. Lipsa unor studii speciale asupra temei și mai ales lipsa de informații asupra trecutului nu permit încă rezolvarea acestei probleme³. Unele din vase au păstrat totuși o parte din vechea semnificație. Iată spre pildă ulcioarele lucrate în sudul țării (Oltenia, Muntenia), cu ocazia nunțurilor. Întreg vasul este în formă de animal; se recunosc astfel o cloșcă sau o barză cu puii în jur. Cîteodată este vorba de un ulcior în formă de animal fantastic; se remarcă un cal înaripat, un vultur bicefal, alteori lei, șerpi, adesea mai multe animale deodată sau părți componente din diferite animale. Folosirea lor ocazională ca și caracterele pe care le au întăresc convingerea noastră că este vorba de vase ce aveau la origine un rol magic. Rezolvarea problemei se va face prin studiul comparat al vaselor de nuntă românești din sudul țării, cu cele similare existente la românii din Timoc, la țăranii din Jugoslavia și Bulgaria.

★

Exemplele pot fi înmulțite, nu numai cu referire la casă și olărie, dar chiar privind alte domenii ale artei populare. Reținem din cele spuse mai sus însemnătatea folclorului pentru înțelegerea vechii arte populare. Studiul transformărilor pe care elementele originare le-au suferit, al aspectului sub care apar în zilele noastre, al legăturii cu arta cultă și cu arta altor popoare, completează faptele descrise. Ele rămîn să constituie însă tema unor alte expuneri.

¹ Nu se poate face aici o bibliografie a problemei, vom menționa doar principalele studii. Primul care trebuie numit este I. D. Ștefănescu cu studiul său: « Cu privire la stema Țării Românești. Arborele din pecețile și bulele sigilare de aur », București, 1957. Un alt studiu se oprește asupra dendrologiei și legăturii ei cu arta populară: P. H. Stahl: « La dendrologie dans le folklore et l'art rustique du XIX-e siècle en Roumanie », Torino, 1959. Studiul lui Paul Petrescu: « Pomul vieții în arta populară din România », București, 1961.

² În privința motivului solar și legăturilor lui cu folclorul, pot fi citate articolele lui I. D. Ștefănescu, « Originea și evoluția unor teme care apar în arta bisericească », Iași, 1964, în care sînt clar expuse implicațiile istorice ale problemei, și P. H. Stahl, care se oprește asupra locului motivelor soarelui, lunii și stelelor în arta populară românească, « Slonce, kieszce i gwiazdy w ludowym zdobnictwie rumunskim XIX-w », Krakovia, 1961.

³ Materialul cel mai prețios în această problemă este acela cules și publicat de Barbu Slătineanu în lucrarea lui esențială pentru cunoașterea olăriei românești: « Ceramica românească », București, 1958.



H R I S T O S C A P R A L O S

Din cer, din norii Olimpului, Grecia — un braț de marmură — parcă vrea să adune, cu degetele mâinii răsfirate, perlele risipite în apele albastre de cristal ale Mediteranei.

Iakynthos și Citera, Creta și Rodos, Egina și Paros, Mykonos și Lesbos plutesc, nestemate, sub un cer limpede, de un albastru ireal. Stăpîni într-o țară de piatră, grecii visau sub un cer calm, călătorii pe mări liniștite de unde s-aducă lîna de aur.

Cu zei apropiați cu care se-nrudiseră, erau cumnați și cuscri. Poeți-corațieri, cutreerînd și vîzînd comorile lumii, și-au săpat cu mare măsură legenda, povestea de piatră. Athena, zeița cetății, își are templul strălucitor, mirific, de marmură albă, pe Acropole. De aici, de sus, se răspîndește lumina și armonia în Grecia antică, în Grecia bizantină, în Grecia eroică a eliberării din 1821.

Astăzi, pe străzi, întîlnești oameni asemeni prietenilor noștri greci din Galați, Constanța sau Brăila.

Într-un atelier de sculptură situat la poalele Acropolei, în cartierul proletar Concaki, te primește cu brațele deschise, cu inima de aur, cu părul argintiu, cu



chi aprinși de tăciune, Hristos Capralos, sculptor grec, țăran sărac de la munte, cu o copilărie aspră de orfan, cunoscut azi în lumea întreagă, modest, binevoitor, prieten al poporului nostru. După șase ani de studii de pictură la Școala de Belle Arte din Atena, în atelierul pictorului Argyros, Hristos Capralos pleacă în 1934 pe o bursă la Paris și face sculptură pe lângă Marcel Gimond căruia îi devine asistent la Grande Chaumière. În 1936, deschide prima sa expoziție de desene la Paris, iar în 1938 guvernul francez îi acordă o bursă. Revine în Grecia în 1940 și se stabilește în satul său natal, Panétolicon, aproape de Agrinion. Crează fără întreru-
gere în timpul războiului și ocupației naziste, lucrări pe care le va expune apoi, în 1946, în sala Parnasse, la Atena. Rodul întregii activități a acestor ani este un omn închinat femeii. Mamei, luptătoarei, eroinei. Această mare expoziție îl expune în întreaga Grecia. Se stabilește la Atena. În 1950, organizează o a doua expoziție în Grecia, în sălile jurnalului Vima, expoziție cuprinzând lucrări de ceramică, repurtind de asemeni un mare succes. În 1951, face o expoziție interesantă de pietre de mare cules la Geina, pietre dispuse de artist într-un

mod cu totul original, prin care obținea expresii umane de o remarcabilă varietate.

Marea sa expoziție personală organizată în 1957 de Compania de Electricitate Atena-Pireu era destinată să demonstreze posibilitățile de luminare a operelor de sculptură.

Expune cu mare succes la Bienala de la Veneția în 1963, aproape 280 de lucrări de toate dimensiunile.

În prezent, Capralos lucrează la Atena într-un atelier transformat într-o adevărată turnătorie în bronz, ajutat de prietenul său Clouvatos și de frații Carcadoulia — specialiști în metal.

Capralos, prin creația sa, ia poziție împotriva războiului, împotriva ocupației străine, preamărind viața, țărancă simplă, mama ca simbol al eroinei Elade. Această temă inepuizabilă, plină de virtute, face ca sculptorul să-și găsească prin ea măsura sa de om și de artist. Epopeea greacă din al doilea război mondial, tratată simplu de un țăran profund cultivat, fără emfază, este redată într-o friză de 60 m. lungime,



înaltă de 1,10 m., sub cornișa templului insulei (cioplită în piatră poroasă de Egea). Acest mare motiv « tolstoian » al războiului și al păcii, de o inspirație puternică și sobră, se compune din șapte părți distincte. Țăranii își lasă uneltele și armele în mână. Se întorc victorioși, trecând prin mizeria retragerii, cerșind și mănâncă pîinea. Cu toate măsurile represive, poporul rezistă și se ridică împotriva invadatorului. Arhaică, sobră ca un ritual, friza emoționează prin conținut și formă.

Printr-o nouă și bogată activitate, Hristos Capralos, foarte personal, foarte « grec », foarte modern și foarte « de totdeauna », face să apară, în lucrările sale, eroii și figurile homerice.

Pasta moale, delicată, a lutului îl face, printr-o întâmplare fericită, să se pregătească pentru etapa actuală a creației sale, denumită « epoca de bronz » a Hristos Capralos ». El povestește cum, într-o perioadă de mari privațiuni, a primit o comandă să facă un bust oarecare, în schimbul unei sume derizorii. Clientul pretindea să lucreze în bronz. Atelierul de turnătorie în bronz cerîndu-i un preț foarte mare, Capralos și-a modelat comanda direct în plăci subțiri de ceară. Așa a luat singur forma de pămînt de șamotă, a făcut singur să curgă metalul (bronzul) în formă; operația simplă, necostisitoare și ingenioasă, l-a captivat și acum modela în plăci de ceară forme destul de mari, cu mult gust, știință și experiență, în țara pe al cărui pămînt sculptura a fost o predilecție.

Victorii înaripate, centaurii și războinici, torsuri și cupluri de personaje organice în spațiu în această tehnică nouă și personală, supusă însă unei rigori, unei seriozități și unei nobile spiritualități, cu adînci rădăcini în bogata și unica tradiție greacă, trăiesc în contemporaneitate prin harul lui Hristos Capralos.

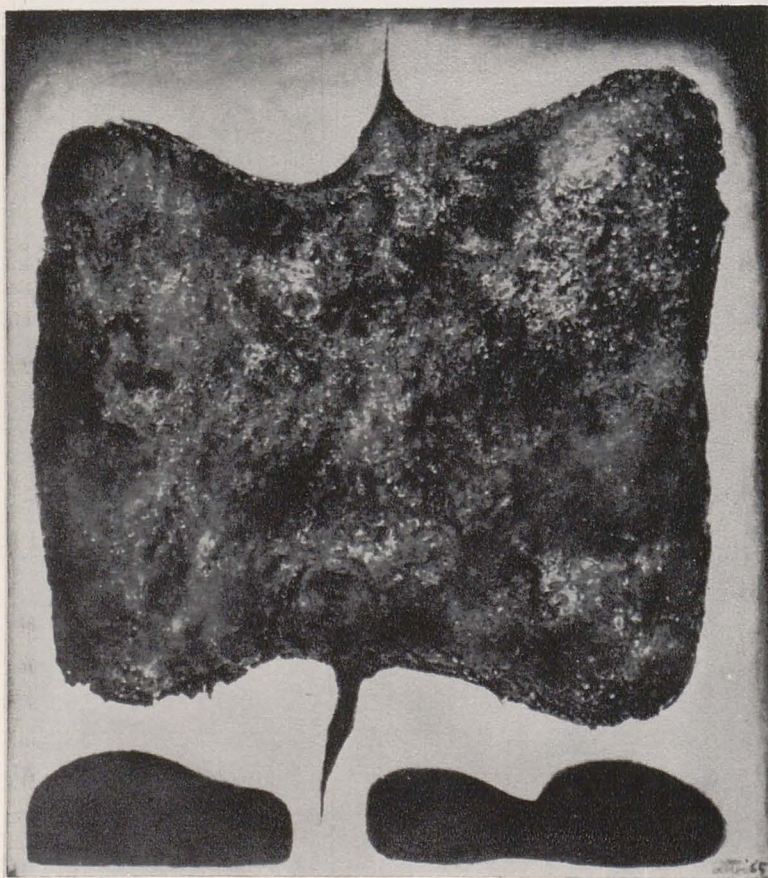
Am înțeles, mi-am dat seama în preajma lui, printre bronzurile pline de puritate, de humor și fantezie, că n-ar putea fi un mare artist fără a fi un mare om și un mare patriot.



HRISTOS CAPRALOS: Centaur — bronz

HRISTOS CAPRALOS: Hoplit — bronz

ILEANA ȘOLD



Ca și în alți ani, țara noastră este prezentă la Bienala Tineretului care are loc la Paris între 28 septembrie și 3 noiembrie.

Cei patru artiști care ne reprezintă la această manifestare internațională nu sînt legați numai prin tinerețe, dar și prin afinități de alt ordin. O anumită gravitate îi caracterizează. Fie că se inspiră din realitate, și atunci cel mai puțin semnat amănunt devine prilej de cîntare a vieții, fie că ilustrează opere literare, artiștii creează opere de valoare.

George Apostu va figura cu două lucrări: « Tată și copil » (lemn) și « Femeie cu păpușă » (piatră), considerate de autor printre cele mai semnificative. Afecți

VLADIMIR ȘETRAN: Pisică de mare — ulei



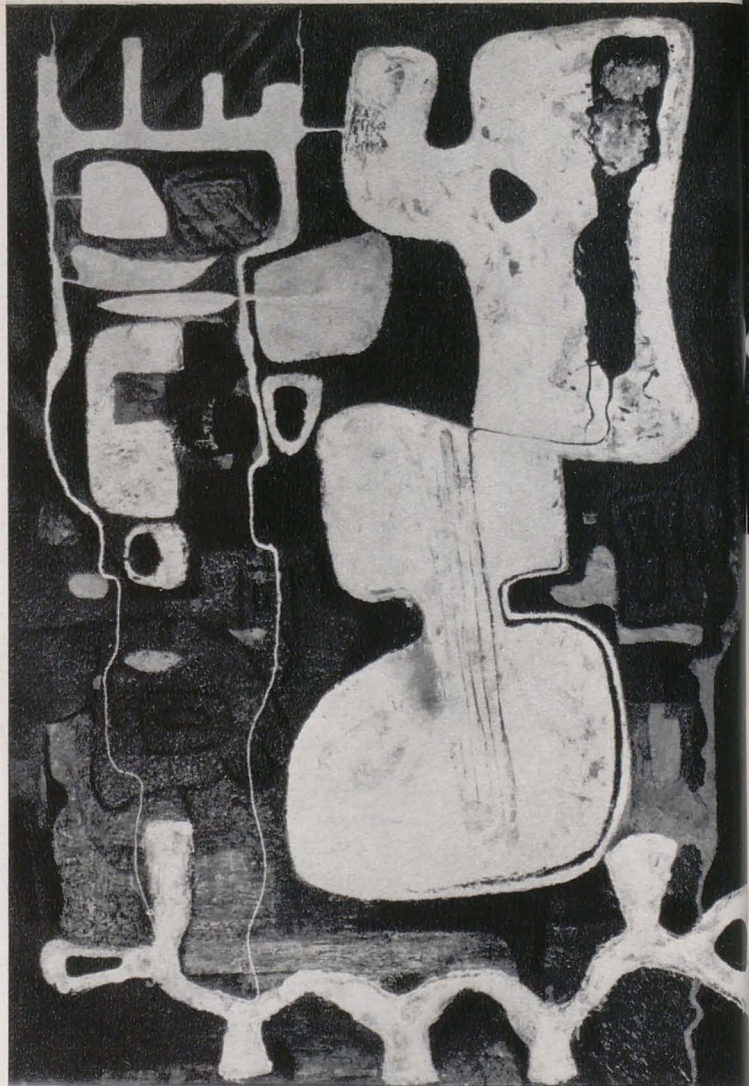


părintelui pentru copilul său — temă pe care artistul o studiază și o dezvoltă — i-a inspirat această lucrare în care conturul de o extremă simplitate este foarte sugestiv. Originalitatea sa constă în simplitatea și expresivitatea sintetică a formelor, rezultat al căutărilor sale personale și al inspirației din arta populară.

« Fetiță cu păpușă » pe care « trebuie să te apleci ca s-o vezi », prin sentimentele pe care le trezește și care o amplifică, crează impresia de monumentalitate. Piatra cioplită de artist își păstrează duritatea, rămîne piatră, constituind una din calitățile majore ale artei sale.

Pictura are doi reprezentanți: Vladimir Șetran și Victor Cupșa. Cele patru lucrări ale lui Vladimir Șetran — « Prima vîrstă », « Matcă », « Pisica de mare » și « Vise despre Japonia », alături de cele ale lui Victor Cupșa — « Zbor de primăvară », « Cercul de despărțire », « Autoportret cu corb », « Cocoș întîmpinînd soarele » și « Sonată pentru chitară și paletă » vor permite vizitatorului expoziției o cunoaștere a universului lor artistic. Personalități puternice, ei se manifestă diferit, avînd fiecare subiecte predilecte pe care le tratează în maniere diferite.

Inspirîndu-se amîndoi din realitate, Vladimir Șetran tinde spre o cunoaștere tot mai adîncă a lumii și a oamenilor, cînd pictează « Prima vîrstă » sau « Matcă » ; Victor Cupșa dovedește certe înclinații poetice: « Zbor de primăvară » și « Cercul de despărțire ».

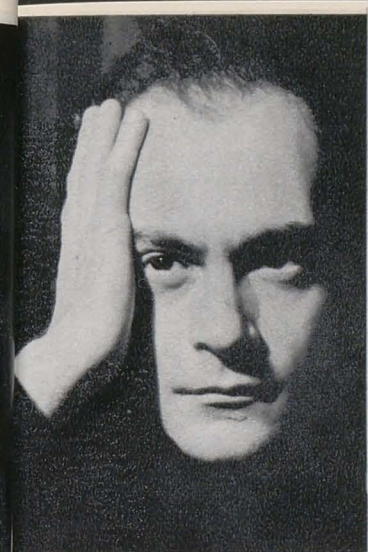


Materia primordială i-a sugerat lui Vladimir Șetran pînzele « Prima vîrstă » și « Matcă ». Artistul gîndește faptele indisolubil legate între ele. O siluetă înaltă, neavînd un contur bine definit, pictată în tonuri deschise de griuri și alb, care se înalță pe un fond albastru închis, împrumutat parcă din străfundurile mărilor — aceasta este « Matca » pe care inițial artistul a numit-o « Muma pămîntului ».

Copacii, în lucrările artistului, sînt un simbol al vieții. Pasta densă și aspră, dînd iluzia unui relief, îi este specifică lui și îl recunoaștem ori de cîte ori întîlnim albul strălucitor pe fondul albastru foarte închis, sugerînd în același timp și cerul și marea. Deși pictorul se înnoiește mereu, lucrările sale îi exprimă personalitatea.

VICTOR CUPȘA: Chitară și paletă — ulei

OCTAV GRIGORESCU: Desen inspirat de « Divina Comedie » (Cîntul V)—tușuri și creioane colorate



Ciclul păsărilor lui Victor Cupșa, poate fi socotit un adevărat poem pictural. Lucrarea «Cocoș întâmpinînd soarele» constituie o fericită îmbinare de elemente folclorice cu imaginea brâncușiană a cocoșului, realizată într-o viziune personală.

«Autoportret cu corb» ne amintește de unele portrete ale lui Picasso; originalitatea lui Victor Cupșa se dovedește însă puternică, chiar și în această lucrare, deoarece elementele împrumutate sînt filtrate prin optica personală.

«Desen inspirat de Divina Comedie», «Transfigurație», «Ceață» și «Bazar» sînt lucrările lui Octav Grigorescu, unicul reprezentant al graficii românești la Bienala Tineretului.

Acestea sînt mărturiile ale remarcabilului său talent, căci încercarea, pe deplin reușită de altfel, de a ilustra pe Dante nu a fost deloc ușoară. Conciziunea ideilor este exprimată în imagini plastice într-o grafie precisă, printr-o linie viguroasă, elegantă.

«Bazar» trădează predilecția artistului pentru ilustrarea unor teme cu zeci de figuri, scoase parcă din bagheta magică a unui vrăjitor.

Personajele create de Octav Grigorescu sînt pline de viață, expresive, indiferent dacă sînt redată printr-o simplă grafie sau prin culoare. Uneori, Octav Grigorescu subliniază, prin pete de culoare, personaje abia schițate.

Lucrările, judicios selectate, vor îngădui vizitatorilor Bienalei să cunoască arta tinerei generații a României socialiste.

PETER IACOBI

Expoziția lui Peter Iacobi, deși prima sa manifestare publică de ansamblu, a izbutit să impună iubitorilor de artă multiplicitatea darurilor de expresivitate plastică netăgăduită. Temperamental, Peter Iacobi este un exaltat și adesea un obsedat. Accentele ample și uneori ascuțit senzuale ale formelor și liniilor sale sculpturale merg către rotunjimi de simbolică erotică directă — deși transpusă vag geometrizant și semi-abstract în lucrarea « Nud ».

Acest tors are înrudiri cu formele dintr-o anumită perioadă a lui Henry Moore.

În « Compoziție » (care poartă chiar acest titlu), tensiunea este menținută prin linii de o geometrizare mecanică, deși jocul de curbe realizează o zveltețe de arabesc neorganic. Această împletire de stranie viziune mecanică și

elansare cibernetică de astro-navă în miniatură, dar și de săgeată flexibilă, pornește desigur din vechile încercări ale lui Arhipenko și mai actualele viziuni ale unui Hans Arp. Totuși aci o anumită frustețe salvează imaginea globală de subordonare epigonă.

Cu « Nudul de femeie » din lemn polisat în care s-a păstrat unduirea nervurilor lemnului (în posesia Muzeului de Artă din Craiova) ne aflăm, dimpotrivă, în cadrele unui manierism aproape integral. Lucrarea « place » fără tăgadă publicului și face pendant compensatoriu torsului geometrizat și semi-abstract. Modelarea formelor la acest nud de femeie are « modulații » de senzualitate rafinată. Rafinată dar nu sublimată ci, dimpotrivă, exacerbată. Totuși, podoaba capului, stilizarea figurii,

absentă, nostalgică și ușor « bosumflată », mențin prin mijloace aluzive, indirecte dar stăruitoare, o anumită atmosferă de gotic. Deși unduirea liniilor este extremă, totuși irezistibilă zveltețe — alungind enorm corpul și făcând din picioarele tăiate brusc un fel de coadă de sirenă — face din această lucrare o realizare pe cât de « captivantă » pe atât de ambiguă sufletește și de stranie. Stranietate care este însă la un pas de manierism, de bibelou.

Manieriste, deși subtile și rafinate plasticeste, sînt și lucrarea în lemn « Cu fața spre soare » și « Maternitate » (9) din același material. Aici însă ne găsim într-o altă manieră de viziune și stilizare. Tipul femeii pare asiatic, în orice caz mongolic ca și figura copilului adormit în brațele mamei. Soluția « câmpării » celor două făpturi



umane, identificate cu trunchiul copac, este însă ingenioasă. Aci se vede foarte bine că artistul posedă un deosebit talent « a toute épreuve ». Dar demonstrația de dezvoltare îl face să meargă departe și, astfel, ritmul curburii și stilizarea sumară a picioarelor femurale extrem de lungi, anulează parțial accentul de autenticitate a viziunii.

Același lucru se poate spune și despre celelalte « Maternități », variante diverse coeficiente de geometrizare ingenioasă și arhaizare crescândă, dar care în ce mai liberă, ca în maternitatea intitulată « Compoziție », unde rezultatele sînt pe cât de interesante și captivante chiar, pe atât de insuficient convingătoare.

În sfîrșit « Pescarul », al cărui materiu este nucleu ars, ne reintroduce într-un fel de neo-gotic de transpunere și tran-



figurare strict aluzive. Figura obținută prin scobirea completă a obrajilor de la pleoape în jos, așa încît maxilarele par două protuberanțe prognatice, beneficiază și de pateticul unei stranii aplatizări absolute. Figura ca și ansamblul corpului, par comprimate ca sub apăsarea unui număr enorm de « atmosfere ». Imaginea globală este maximal de sezisantă și maximal de neconcludentă, deși cursivitățile « modelajului » sînt coerente.

Cu « Femeia șezînd », de o masivitate de extrem-orient de idol asiatic, și « Dansatorul » — cu care ne reîntoarcem la linia de extremă văluire gen Ondine, — redescoperim virtuozitatea impresionantă a acestei varietăți de viziune în care, trebuie subliniat faptul, nu există greșeli de execuție propriu-zisă.

Mai discutabile sînt însă lucrările de sculptură din prima sală unde au fost expuse și o suită de desene. În lucrarea intitulată « Compozițe », capul unui personaj răzimat pe crupa unui taur, stilizat arbitrar, este excesiv de manierist. Totuși greșelile de « gust » sînt rare. Peste tot se vedește rigoarea desenatorului și bogăția preocupărilor. Persistă bineînțeles discutabile erori « juvenile » legate de « qui veut tout prouver ne prouve rien ». Astfel, « Dansatorul » de pildă are mușchii de la piept în jos cu grijă indicați în chip virtuos, deși viziunea de ansamblu este oarecum liberă. Dincolo de asemenea « carențe » de vîrstă, se cuvine să fie subliniate în această expoziție elevația preocupărilor, elanul temperamental.



VASILE PAULOVICS

Tipul « vechi » de pictor a dispărut, sau în orice caz a devenit rar. Omul cu șevalet portativ, cu paleta în casetă, care se așeza incomod în fața « motivului » și picta tihnit pînă « se schimba lumina » a cedat locul gînditorului, artistului care, indiferent de modul în care lucrează, știe că dincolo de « frumos », de « impresie », lucrul său trebuie să fie *filozofie*, mod de a privi și sintetiza în imagini viața. Mi se pare o caracteristică a artei moderne faptul că elementele de gîndire domină cele de « simț », constituind fondul, *subtextul* operei.

Aceste gînduri mi-au venit în minte vizitînd expoziția de grafică. Lucrările de aici în totalitate și îndeosebi cele ale lui Octav Grigorescu mi-au întărit această părere. O confirmare în plus am avut vizitînd expoziția de grafică și pictură a lui Vasile Paulovics din sala Magheru.

E îmbucurător să constăți faptul că un tînăr nu numai că înțelege miezul

problemelor artei contemporane, dar se și ridică în prima lui expoziție din Capitală (pînă acum a expus la Cluj unde a terminat Institutul, la Satu Mare, unde lucrează ca scenograf, la Baia Mare și Tg. Mureș), la nivelul celor mai buni colegi de generație (e născut în Ardeal, în 1937).

Vasile Paulovics își cunoaște înaintașii și lucrările lui stau mărturie, dacă n-ar fi să amintim decît « Fără rugăciune » și « Balada verde », linogravuri în care se simte lecția lui Masereel, sau « Portret de actor » și « Căderea Troiei », picturi unde sînt depistabile lecțiile lui Chirico și respectiv Picasso. Cerebral, Vasile Paulovics, atît în pictură și mai ales în grafică, pleacă aproape întotdeauna de la o « problemă » pe care vrea să o împărtășească privitorului. Această problemă e legată de realitatea pe care o trăiește și o simte. Exprimînd ideea neaderării la tot ceea ce înseamnă război de jaf, ne face să vedem în « Căderea Troiei » groză-

viile luptei. Cum s-a mai observat, unele elemente în acest tablou sînt de împrumut, ele fiind folosite de Picasso (taurul ca simbol al forței oarbe), de suprarealiști (oamenii care se prăbușesc în forme alungite). O mai mare reușită pare să-i asigure portretul. Cu toată problematica ce o conține, pictura sa suscită discuții contradictorii, fiindcă din ea lipsește, mi se pare, « frumusețea ». Acordurile de culori, oricît ar fi de conduse spre o problemă, trebuie înainte de orice să fie frumoase. Împerecherea culorilor, lipsite în general de ton și nuanță, Vasile Paulovics o face fără subtilitate prea mare. În « Portret de învățător » atmosfera de singurătate, de ciudat, e redată în negru bituminos, roșu și albastru; acesta din urmă concentrat în special pe chipul omului. Firele de roșu, graficate pe gît și pe piept, întregesc senzația de « urît », neatrăgător, pe care, sub raport cromatic, lucrarea o degajă.





În grafică, reușita lui Vasile Paulovics e majoră. Spațiul și timpul constituie subtextul aproape al tuturor lucrărilor expuse. De unde o tendință fie spre redarea sintetică, definitivă, a imaginii, ca în « Basket », unde ritmul specific acestui joc e redat prin trupuri de sportivi prinse în atitudini caracteristice, fixate sugestiv ca într-un afiș, fie, de exemplu, în « Circuitul », spre un montaj savant de planuri. În acest din urmă caz (o scenă de la Luna-Parc

ce sugerează oarecum și « circuitul » vieții), artistul folosește un procedeu de perspectivă plurioculară: se închipuie în același timp în mai multe locuri ale aceleiași acțiuni, procedeu ce-i îngăduie să « monteze » scena ca fiind văzută de mai mulți ochi. Însă ceea ce unifică și dă expresie lucrărilor lui este analiza profundă a mișcărilor trupului omenesc, din care folosește în mod adecvat pe cea mai substanțială, și în același timp organizarea spațiului compozi-

țional în care prin distribuirea albului și negrului (sau a tentelor colorate în cazul unor linogravuri) ne face să vedem dintr-o dată subiectul lucrării. Aceeași claritate, dar care nu exclude, ci, prin folosirea ingenioasă a ritmului liniei și a plasticii trupului omenesc, sau prin apelarea la unele procedee oarecum suprarealiste, lărgeste spațiul de vibrație, de visare, legat de imagine, o găsim și în majoritatea ilustrațiilor expuse. (De exemplu: « Ilustrație la

« Muntele vrăjit » de Thomas Mann », în care un medic radiolog vede în pieptul bolnavului său în loc de plămîn o floare.).

Expoziția lui Vasile Paulovics ne relevă un autentic talent și o minte limpede. Calități ce îl obligă să-și continue și dezvolte grafica, în care și-a găsit un timbru și un drum personal, să-și caute acest timbru și drum și în pictură, unde, credem, nu l-a găsit încă.

N. CR.



GUSTAV KOLLAR: La fântină — acuarelă

Printre expozițiile retrospective organizate de Galeria de Artă a Muzeului Regional Brașov, cea a pictorului Gustav Kollar se înscrie ca un eveniment artistic deosebit. Expoziția omagiază strădania de o viață întreagă a artistului în domeniul creației plastice și oferă un valoros ansamblu de acuarele și desene.

Cu modestia rară ce-l caracterizează, Gustav Kollar, în ciuda celor 86 de ani, își petrece timpul în liniștea atelierului său, pictînd.

Expoziția cuprinde o selecție de 90 de tablouri, create de-a lungul a peste șase decenii de activitate.

Frumusețile naturii, aspectele pitorești ale orașului în care trăiește și lucrează au constituit un permanent izvor de inspirație pentru creația lui Gustav Kollar.

În expoziție se remarcă o suită de peisaje pictate într-o cromatică specifică anotimpului: « Lumini de primăvară », « Potecă în pădure », « Grădină », « Primăvara în pădure », « Oltul », « Pîrîu », — tablouri a căror prospețime, luminozitate, transparentă vădesc măiestria paletii artistului.

Cu o tușă spontană, cu un colorit cald și proaspăt, pictorul Kollar rea-

lizează numeroase imagini citadine, desfășurate în planuri largi, cu forme clare, lipsite de detalii inutile: « Pe după ziduri », « Spre Poiana Brașov », « Dîmbul morii » ș.a. Și în desenele expuse, artistul schițează prin câteva linii peisaje valoroase.

Rodul unor călătorii făcute de pictor la Constantinopol și la mare, suita de tablouri din care cităm « Casă țărănească din Balçic », « Curte în Constantinopol », « Case turcești », « Bărci », se remarcă în expoziție prin atmosfera și culoarea lor specific locală.

Alături de creatorii plastici din toate generațiile, Gustav Kollar contribuie prin operele sale recente « Chemare la întrecere », « Contrapieselor », « Munca colectivă » — investigarea noilor realități ale patriei noastre socialiste.

Expoziția retrospectivă aduce maestrului Kollar un omagiu bine meritat, recunoștința și admirarea iubitorilor de artă, prețuirea neobștinei sale strădanii închinată creației plastice.

VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU

Prin anul 1936, într-o sală mică și întunecoasă de pe strada Lăpușeanu din Iași, Ionel Teodoreanu își rostea cuvîntul de deschidere la expoziția de debut a pictorului Victor Mihăilescu-Craiu. Fost elev al lui Ștefan Dimitrescu și Nicolae Tonitza, Victor Mihăilescu-Craiu a vădit din tinerețe o pronunțată preocupare pentru problemele sociale și pentru reflectarea lor în plastică.

Inspirîndu-se din viața oamenilor copleșiți de tristețe și de nevoi, artistul a făurit cu ani în urmă numeroase tablouri străbătute de un conținut social pregnant, exprimat într-un limbaj plin de noblețe și simplitate. Imaginile sale picturale au însemnat generalizări pentru momentul istoric respectiv.

Dintre tablourile sale mai vechi ce au figurat în expoziția deschisă la Iași, menționăm « Om și cal prin zloată ». Artistul reia tematica primelor sale afirmări în lucrarea « Cal prin viscol », « Copii prin zloată ».

Adîncă omenie a pictorului o întîlnim pretutindeni în opera sa. Tablourile sale cu caracter social îl apropie de operele similare create de Luchian, de Andreescu sau Tonitza. Cromatica pînzelor sale este cînd evanescentă și inefabilă, cînd aspră și gravă, ca un sunet adînc de bronz; pictînd ceruri iremediabil vinete, artistul a fost pentru mult timp un pictor predestinat al iernilor triste, al cartierelor mărginașe și al dezmoștenișilor soartei. Și calul, și omul din tabloul amintit, și capetele de țărani, de femei sau de copii din diverse portrete, apoi florile și multe peisaje mai vechi sau din vremea noastră, ilustrează cu pregnanță varietatea tematică a artei lui Victor Mihăilescu-Craiu, paleta sa

bogată și expresivă, tonurile și nuanțele ei delicate. Noile construcții din țara noastră, scenele de muncă din cooperativele sătești de producție agricolă, își află astăzi o legitimă reflectare în tablourile artistului.

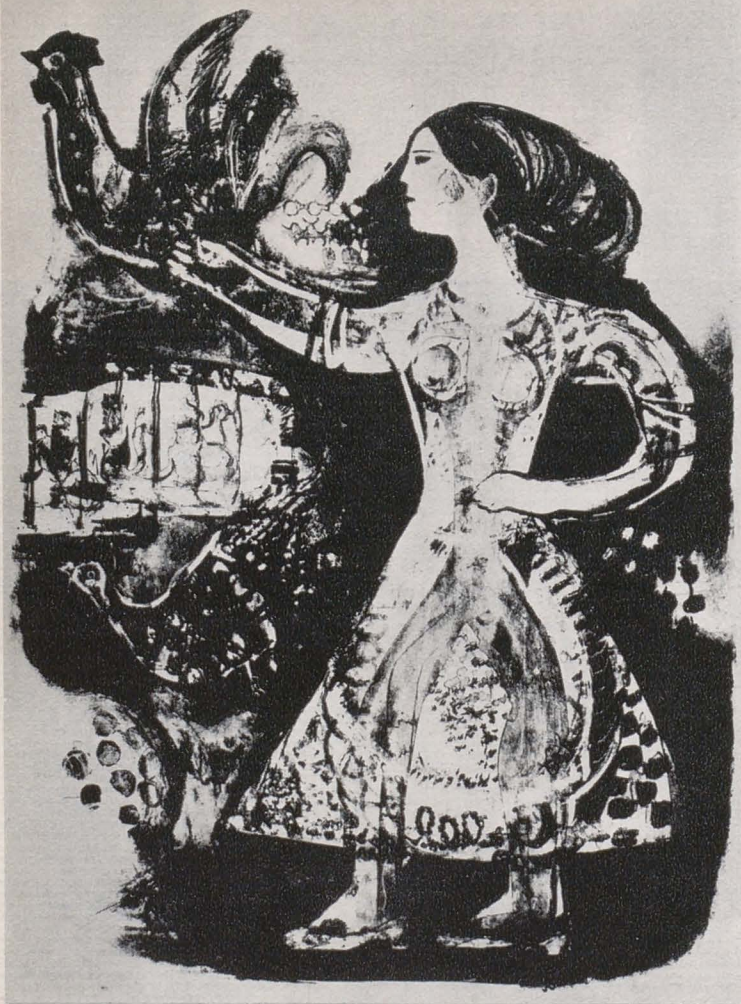
Dacă în trecut, aici, la Iași, pictorul s-a situat cu consecvență pe linia promovării unei arte realist-critice, căutările sale de astăzi sînt îndreptate spre îmbogățirea continuă a mijloacelor de expresie, pentru găsirea unui limbaj care să exprime noile realități ale vremii noastre. Atunci cînd artistul își propune să facă o pictură de gen, istorică, precum schița de compoziție « Ștefan Vodă la vînătoare », apar unele dificultăți, privind fie organizarea spațială a elementelor din tablou, fie aspectul său strict documentar. În expoziție se pot însă vedea numeroase lucrări de dată recentă în care vechiul pictor al unor ierni triste și-a luminat paleta, dîndu-i o rezonanță mai bogată, mai caldă, vie. Strălucirea atîtor ochi buni din portretele pictate, verdeța care pare să inunde zăpada din peisajele sale cu brazi, scenele de muncă din cooperativele agricole de producție, vădesc cu prisosință căldura și dragostea cu care Victor Mihăilescu-Craiu pictează realitatea epocii noastre socialiste.

În atelierul său zăbovesc adesea numeroși oameni, dornici de a se iniția în tainele picturii, pe care artistul îi îndrumă cu căldură.

Expoziția sa, organizată în acest an la Iași, îl definește ca un liric prin excelență. O selecție mai riguroasă a lucrărilor expuse credem că i-ar fi conturat și mai evident profilul său artistic.

LEANDRU POPOVICI





CORNELIA DANET: Vinzătoare de păsări — litografie

Litografia oferă o gamă infinită de posibilități de exprimare a sensibilității artistice, prin executarea nemijlocită a desenului direct pe piatra litografică și totodată prin multiplicarea teoretic infinită.

Litografia este una dintre cele mai tinere tehnici de gravură. În 1879, I. A. Senefelder, căutând un mijloc ieftin pentru imprimarea lucrărilor sale literare, inventează procedeul imprimării chimice denumit litografie. Tot restul vieții și-l dedică perfecționării acestui procedeu. Deși inventată în Germania, litografia ajunge la o mare înflorire în Franța.

Litografia se execută pe o piatră calcaroasă de Bavaria, care se întrebuițează în plăci groase de 8—10 cm. Suprafața de lucru se poate întrebuița fie șlefuită neted — pentru desen în peniță și tuș negru, fie granulată cu nisip de siliciu, cărămidă, riu, sticlă sau șmirghel fin — pentru cretă și tuș diluat (laviu). Piatra litografică are proprietatea de a suge atât apa cât și grăsimea. Pe această piatră se desenează cu cretă sau tuș litografic grase, compuse din terebentină, rășină, mastix și negru de fum. După ce desenul este executat, se atacă toată suprafața pietrei cu o soluție de gumă arabică (42%), amestecată cu acid azotic (4%), și apă (48%) și se spală cu apă. Acidul azotic fixează desenul pe piatră, deschizând porii, ca grăsimea cretei și a tușului să intre în piatră, iar guma arabică face ca părțile nelucrate pe piatră să respingă grăsimea, adică cerneala de imprimat. Apoi, piatra spălată cu tinctură de asfalt (asfalt de Siria, terebentină, ceară etc.) se umezește și se înnegrește cu cerneală litografică (grasă), care prinde numai pe locurile lucrate, restul pietrei nelucrate, fiind îmbibată cu apă, respinge cerneala. Pe piatra astfel prelucrată pentru tipar, se așează hîrtia, deasupra — maculatura și un preșpant și se imprimă trecînd-o prin presă.

Piatra preparată cu gumă acid (eț) nu mai prinde creta sau tușul litografic. Cînd sînt necesare corecturi, se spală piatra cu oțet diluat sau aluana care îndepărtează efectul gumei-acid, redîndu-i starea naturală dinaintea preparării, astfel că se pot face adăugiri cu cretă sau tuș litografic. Corecturile se pot face cu șaberul

bimștein, sau smirghel. Când imaginea este definitivă, se unge cu praf de asfalt de Siria și cu talc, se arde cu lampa, se atacă cu soluția gumă-acid și se înnește pentru imprimare.

Principala tehnică litografică este *litografia cu creta*.

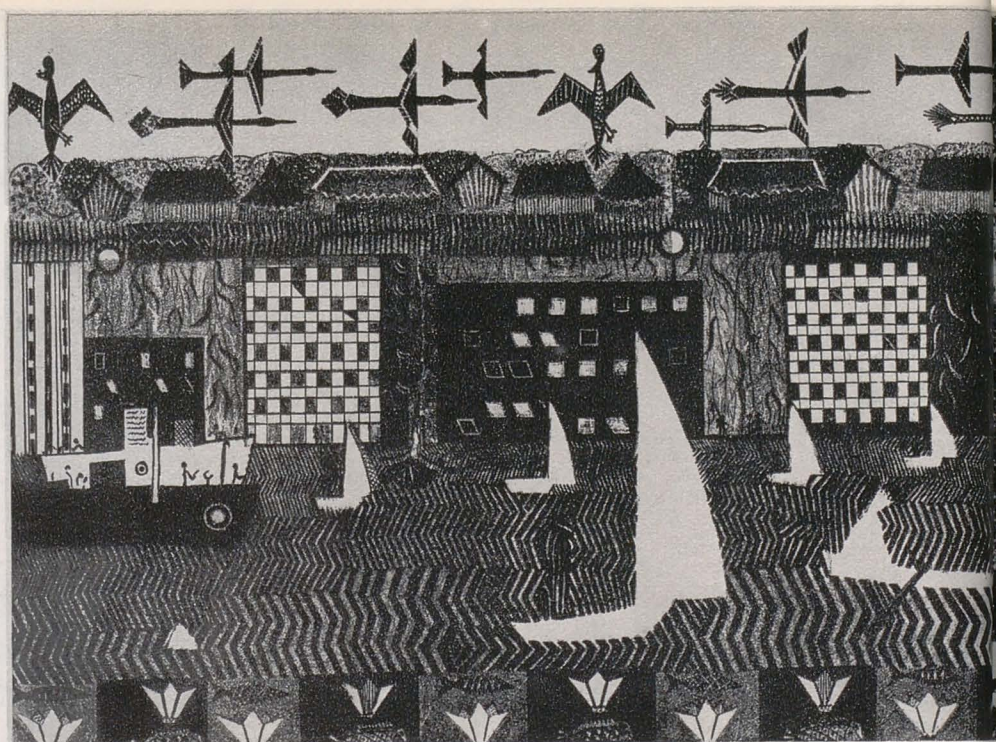
Laviul pe piatră se execută cu pensula cu tuș *litografic nediluat* care nu prezintă nici o greutate la imprimat, sau cu tuș *diluat* (laviu). Prepararea pentru tipar a unui laviu este un moment foarte dificil, pe care numai puțini îl stăpinesc. Laviul, tehnica cea mai subtilă și spontană pentru artist, trebuie imprimat numai de către un imprimor foarte experimentat. Se întrebuițează o piatră foarte bine degresată și fin granulată. Se mai obișnuiește, înainte de a începe lucrarea, spălarea pietrei cu ulei de terebentină pur, care îngrașe piatra și permite o curgere mai ușoară a laviului de tuș. Și tușul litografic trebuie de asemenea diluat cu terebentină, și nu cu apă. E recomandabil ca tonurile de griuri să fie preparate în godete separate. După terminarea laviului se dă cu talc, apoi cu soluție gumă-acid și se lasă peste noapte (cel puțin 12 ore); a doua zi se spală și se execută imprimarea. La preparare, este necesară o colaborare strânsă între artist și imprimor, căci în urma acțiunii acidului tare dispar griurile slabe, iar la acid slab se înecă desenul.

Tehnica stropitului se întrebuițează pentru a obține tonuri gri pe suprafețe mai mari sau limitate. O perie de dinți, muiată în tuș litografic gros, se freacă pe o sită de pânză, tușul cade ca o ploaie de punctulețe fine sau mai puțin fine, după desimea sitei. Pentru a obține suprafețe limitate, acoperim cu gumă arabică suprafețele ce trebuie să rămână albe. Artiștii experimentați întrebuițează și perii simple, frecate de un băț sau briceag.

Maniera neagră constă în a obține o imagine albă pe fond negru. Acest rezultat se poate obține prin mai multe procedee și anume:

1. Se pictează cu gumă arabică imaginea care la imprimare urmează să apară albă. După ce se usucă guma, se înnește piatra cu cerneală, apoi se spală locurile lucrate cu guma, îndepărtând-o împreună cu cerneala.





2. Se acoperă piatra cu tinctură de asfalt subțiată. După ce se usucă, se pictează cu soluția de gumă acid, imaginea care urmează să apară albă, apoi se înnegrește placa cu cerneală pe locurile date cu soluție. Un mare rol joacă aici întâmplarea, dând însă surprize frumoase.

3. Metoda clasică constă în acoperirea cu tuș gros a întregii suprafețe a pietrei bine granulată, sau se înnegrește cu cerneală și se arde cu lampa. Apoi se scoate toată gama de griuri și treceri de tonuri pînă la albuli, din suprafața neagră, gratînd cu gratuarul, șabărul sau briceagul dat pe șmirghel.

După scoaterea griurilor și a alburilor se atacă puternic cu soluția gumă acid, se spală și se înnegrește pentru imprimare.

Inversarea litografică. Desenul executat pe o piatră litografică se înnegrește cu cerneală și praf asfalt. Apoi se deprepară cu soluție de alaun, se usucă bine și se toarnă peste placă șerlak, diluat în alcool. Cu vată muiată în benzină îndepărtăm cerneala cu șerlakul de pe desen, restul pietrei nelucrate rămînînd acoperit cu șerlak.

Cu o atacare slabă se îndepărtează restul de grăsime al cernelii. După o spălare cu apă se înnegrește piatra cu valul cu cerneală care prinde numai pe porțiunea acoperită cu șerlak și desenul apare negativ, alb pe fond negru.

Litografie structurală. Unui desen i se poate adăuga orice suprafață granulată, sgrunțuroasă etc. înnegrită cu cerneală de transport sau tuș grafic, transpunîndu-l înainte de imprimare pe piatră. Ca materiale se pot întrebuița: hîrtie granulată, tapete, țesături, site de sîrmă, dantele etc., dar și celuloide cu diferite modele denumite tanghire.

În loc de piatră se poate întrebuița și o placă de zinc sau aluminiu granulat (algrafie). Desenul apare la imprimare mai dur, dar mai bogat în tonuri și are structură puțin diferită. În timpul lucrului, tonalitatea se schimbă, ceea ce reprezintă o oarecare greutate, dar permite, în schimb, o execuție foarte spontană obținîndu-se la imprimare o mare bogăție de tonuri, în special la laviuri.

După prepararea cu acid, desenul apare mai intens decît pe piatră. Înaintea a desena, se degresează placa de zinc cu o soluție de alaun, iar atacarea se face cu soluția « streker » sau cu o soluție de gumă arabică cu acid fosforic. Se spală apoi cu apă curgătoare, se usucă ușor cu sugativă și se gumează. Guma uscată compusă se spală cu tinctură de asfalt fără apă, se usucă cu steagul și apoi se spală cu apă și se înnegrește pentru imprimare. Marele inconvenient îl prezintă greutatea reșivelor și corecturilor, întrucît se degradează grenul, deci trebuie lucrat a la prima mîna.

Litografia pe hîrtia de transport. Se poate executa aceeași lucrare pe hîrtie preparată cu soluția compusă din 1 kg glicerină, 200 gr făină, 200 gr amidon și 25 gr gelatină. Prezintă avantajul că se poate lucra oriunde, acasă sau la peisaj, pe orice hîrtie, și se transpune mai tîrziu (2—3 săptămîni) pe piatră, iar imprimarea apare normal și nu inversat ca lucrarea direct pe piatră. Un desen executat pe hîrtie de transport se așează pe piatra umedă, se trece de mai multe ori la mare presiune, apoi se scoate hîrtia, iar desenul cu preparația rămîne pe piatră. După îndepărtează preparația cu apă, se gumează piatra, se usucă, se spală cu tinctură de asfalt și se înnegrește și desenul este fixat pe piatră, după care urmează prepararea normală. Desenul cu creta litografică se execută normal ca pe orice hîrtie, laviul însă se face cu tuș lito diluat cu benzină și nu cu apă, căci ar spăla preparația.



Maniera neagră pe hîrtie de transport. Pe o hîrtie de transport înnegrită cu tuş litografic se poate face un desen cu guaşă albă, care, transpus pe piatră, apare la imprimare alb pe fond negru.

Desenul prin apăsare. Se aşează o hîrtie de transport cu partea preparată pe o placă (metal sau sticlă) complet înnegrită cu cerneală de transport lito şi se apăsă apăsînd pe dosul hîrtiei cu creionul sau alt obiect care lasă o urmă mai îngustă sau mai lată. Se poate apăsa şi cu degetul sau alt obiect mai tare sau mai slab, pentru a obţine suprafeţe pe griuri. Locurile apăstate lipesc faţa preparată cu cerneala de pe placa înnegrită. După terminarea desenului, ridicăm hîrtia şi o transpunem pe piatra litografică care se prepară normal.

Gravura pe gelatină. Un desen gravat cu acul pe o foaie de gelatină se înneşte cu cerneală de transport, se şterge ca la pointe sèche, lăsînd cerneala numai în locurile gravate, se aşează între maculaturi umede şi, cînd gelatina devine lipicioasă, se aşează cu faţa desenată pe piatră, se trage, mai întîi cu presiune slabă, apoi tot mai mare, prin presă, pînă se lipeşte. Apoi, ridicînd gelatina, gumăm piatra şi înneşim desenul trecut pe piatră cu buretele, pînă prinde cerneala. După ce piatra uscată se dă cu talc, se atacă şi se imprimă.

Tehnicile susmenţionate se pretează excelent la *litografia în culori*.

Cernelurile grase colorate de lito sînt atît de transparente, încît prin supraîncălzirea mai multor culori se ajunge la obţinerea tonurilor dorite. De regulă se are nevoie de două plăci pentru fiecare culoare altă piatră.

Litografia, ca orice gravură, este un desen în mai multe exemplare; are însă un caracter propriu, diferit de un desen în creion sau laviu.



GH. ASACHI: Femeie din Moldova (1854) — litografie

MARIA POPA GEORGESCU: Blocuri noi la Maliuc — litografie

FRED MICOŞ: Şantier naval — laviu, lito (fragment)

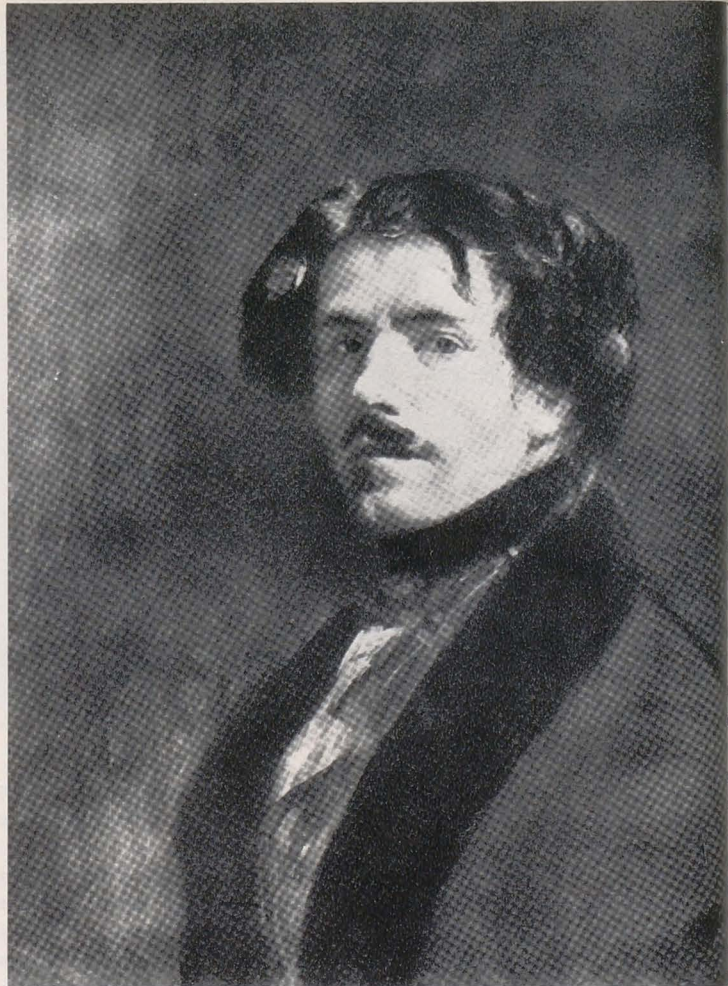
ELVIRA MICOŞ: Mîreasa — litografie, tehnică prin apăsare

JURNALUL LUI DELACROIX

EUGÈNE DELACROIX: Autopotret cu vesta verde — ulei

Scrierile pictorilor despre propria lor artă, despre atmosfera culturală a epocii și despre ideile artistice care le-au solicitat meditația constituie un fenomen destul de rar, ceea ce le dă un preț deosebit. În acest sens, un interes deosebit trezesc paginile din Jurnalul lui Eugène Delacroix, selectate și traduse în românește de acad. G. Oprescu, care însoțește lucrarea cu o substanțială prefață, referitoare la istoricul Jurnalului. Selectarea paginilor de Jurnal și gruparea lor pe capitole conduc lectura în cadrul unui adevărat studiu, pornind de la ideile generale despre arta plastică ale pictorului, de la judecățile sale asupra altor arte și artiști, pînă la proiectele, profesiunile și cugetările sale.

Chiar de la prima pagină a Jurnalului (Louroux, 3 sept. 1822) se evidențiază două caracteristici: sinceritatea și predominanța experienței individuale: « Trec la realizarea proiectului făurit de atîtea ori, de a scrie un jurnal. Ceea ce doresc mai fierbinte este să nu pierd din vedere că îl scriu numai pentru mine; voi fi deci sincer — sper — și voi deveni astfel mai bun. Acest caiet îmi va reproșa



inconsecvențele . . . » Dorința de a scrie Jurnalul numai pentru sine, retrăsit în meditație asupra experienței individuale în artă, dezvăluie trăsături de esență a individualismului, specifice mișcării romantice a epocii. Mișcarea romantică, însă, se definește prin contrast cu clasicismul depășit, de unde tendința lui Delacroix de a-și nota inconsecvențele inerente unui deschizător de drumuri, căruia i-a fost el. De altfel, acest romantic preia și amplifică o idee a unui clasic, în spiritul a lui Diderot, care considera toate artele înrudite între ele, desființînd granițele dintre literatură, muzică și plastică. Nu e mai puțin adevărat că, deși aparținând unui reprezentant al secolului al XVIII-lea, ideea de mai sus părește veștind tocmai nașterea unui nou curent.

Specific romantică ne apare gîndirea lui Delacroix cînd abordează probleme referitoare la geneza artei. Adversar al picturii raționale, artistul, încrezător în că imaginație, « chin și plăcere », implică sute de încercări ale spiritului eferveșcent și stăpînit de porniri contrarii, socotește ca punct de plecare natura, subs

alului artistic propriu. În concepția lui, frumosul izvorăște din imaginația, și opune aspectelor trecătoare ale naturii, un punct de vedere propriu.

În dorința de a surprinde istoria talentului lui Delacroix, Baudelaire scria că sta a iubit « ceea ce era mare, național, imens și universal » în artă, afirmând bi, că: « În ochii săi, imaginația era darul cel mai prețios, facultatea cea mai importantă — dar, ca să nu rămână sterilă, ea trebuie să fie slujită de o abilitate rapidă, și să urmeze marea facultate despotică, în capriciile ei nerăbdătoare ». Și cu toate acestea, Baudelaire recunoaște că pictorul avea o metodă esențial logică. În Jurnal, de altfel, Delacroix scrie că: « Cel mai mare geniu nu este altceva decât om care posedă o rațiune superioară ». Pictorul romantic recunoaște, așa cum, geniului forța rațională.

Delacroix crede în existența unui stil al epocii și a unui individual, atacând, odată, ideea de școală: « Trebuie să înveți a fi mulțumit cu ceea ce ai găsit singur. Mîna condusă de o inspirație naivă este de preferat ». Totuși: « Există un tipar consacrat în care se aruncă ideile bune sau rele, iar cele mai mari opere, cele mai originale, poartă și ele, involuntar, urma acestui tipar ».

Din Jurnal se degajă ideea că valoarea operei de artă stă în expresia pasiunilor și frământărilor sufletului, care sînt totdeauna aceleași. Ca și Hegel, romanticii considerau valoarea operei de artă în raport cu trăsăturile ei etern omenești. Operele de artă nu ar îmbătrîni niciodată, dacă n-ar purta decît pecetea unui sentiment adevărat », scrie Delacroix, cu certă referire la aceasta. Tiparul stilistic unei epoci modelează opera după caractere contemporane, dar, în același timp, diminuează sub raportul perenității.

Tot astfel, neliniștea romantică vede imperfecțiunea spiritului atît la creatorul, și la consumatorul de artă: « Spiritul este atît de imperfect, atît de greu de cîmpat (asupra unei opere, n. tr.), încît omul cel mai simțitor la artă încearcă totdeauna să privească unei opere frumoase un fel de neliniște, de dificultate de a se bucura complet de ea ». Și creatorul față de propria lui operă rămîne la fel de depărtat și de necunoaștere deplină: « Oamenii de meserie rămîn numai niște slabi cunoscători ai artei pe care o exercită ». Punctul de vedere agnostic se proiectează deci asupra fenomenului artistic pe latura creației, dar și a consumatorului de artă; în sfîrșit, Delacroix nu desparte arta de cunoaștere.

Ca romantic, pictorul practică negația și antiteza față de clasicismul depășit. El negată astfel ideea de școală în genere, iar în cadrul școlii clasice predominanța, exclusivitatea, a formei și conturului, a mitologiei în tematică, a eroului în portret și c. Delacroix, care a urmărit cu fervoare creația lui Gros, opune, în antiteză față de teoria clasică, omul eroului — în portret, iar în peisaj, ideea stării sufletești. Incertitatea pozițiilor sale teoretice este atestată, de altfel, de faptul că tot așa se manifestă artistul în privința mijloacelor sale artistice. Deși numește conturul drept primul și cel mai important lucru în pictură, Delacroix se pronunță vehement împotriva tabloului compus succesiv, din bucățele de legătură puse una lîngă alta, și care nu este terminat decît odată cu acoperirea întregii pînze (tehnica de lucru a lui David, pe care o regăsim și la Aman). El analizează incapacitatea de a se delata a partizanilor exclusivi ai formelor și conturului: « Voi nu modelați, ci construți, întru că nesocotiți clar-obscurul, care nu trăiește decît prin raporturile dintre lumină și umbră, stabilite în mod just. Cu cerurile voastre de culoarea ardeziei, cu carnațiile voastre mate și fără efect, nu puteți da impresia reliefului. Cît despre formele voastre, parte integrantă a picturii, aveți aerul că o disprețuiți și se știe pentru ce... ».

Proporția, perspectiva care dă conturul, clar-obscurul care dă relief, și culoarea care dă aparența vieții sînt privite de Delacroix ca elemente esențiale și corelate.

În concepția sa, eboșa are cele mai mari virtuți, deoarece ea delimitează, prin forța lucrurilor, esențialul de neesențial. « Tabloul terminat este totdeauna puțin stricat în privința tușei ». Veronese — spune el — este uneori cenușiu, pentru că urmărirea prea mult adevărul.

În Jurnal, problema culorii este tratată pe larg și în mod revoluționar. Privită mai întîi sub prisma culorii locale, problema aceasta este corelată apoi cu aceea a umbrei și luminii, premergîndu-i teoretic pe impresionisti: « Ar fi bine, cînd începi să stabilești gama unui tablou, să pornești de la un obiect deschis, al cărui ton și valoare ar fi exact copiată după natură, o batistă, o bucată de stofă, etc. », sau: « Presupuneți că pe această scenă, care se petrece în aer liber, pe un timp acoperit, o rază de soare luminează deodată toate obiectele: veți vedea atunci umbre și lumini, așa cum le înțelegem, dar acestea sînt pur accidentale. Adevărul adînc și care poate să pară ciudat este că în aceasta rezidă toată înțelegerea culorii în pictură ».

Prin tratarea problemelor de ecleraj, clar-obscur, amestec al culorilor, fond închis sau deschis, prin abordarea problemei griului în pictură, a împăstării, a culorii suportului, Delacroix rămîne în atenția oricărui pictor de astăzi, cu atît mai mult cu cît teoretizările lui nu privesc un anume stil, ci pictura în general.

Jurnalul lui Delacroix este o carte a problemelor picturii din orice epocă, dar și un document al mișcării romantice franceze, în complexul ei plastic, literar, muzical și filozofic. Din acest unghi, el reprezintă și o operă literară dintre cele mai interesante, prin autenticitate, o operă căreia îi răspunde studiul lui Baudelaire — studiu a cărui traducere ar fi tot atît de binevenită pentru reconstituirea integrală a profilului marelui pictor.

PIA CIOCULESCU

ISKUSTVO

Nr. 6/1965 al revistei Iskusstvo este dedicat graficii și în special graficii de carte sovietice, cu excepția articolului lui M. Libman care prezintă creația graficianului german Werner Klemke.

Autorii articolelor, sub un aspect sau altul, analizează drumul, realizările, lipsurile graficii sovietice în general, sau activitatea unor graficieni, textele respective fiind ilustrate cu numeroase reproduceri de calitate.

Am putea afirma, după lectura întregului număr al revistei, că sînt relevate unele probleme majore în actuala dezvoltare a graficii sovietice.

Astfel, sînt analizate aspecte ale conlucrării dintre artistul grafician și artistul tipograf, precum și problema « construirii artistice » a cărții, fără de care nu poate fi realizată o ediție corespunzătoare exigențelor actuale.

Acest principiu de « construire artistică » a cărții presupune ca fiecare carte, fie ea tehnică, politică sau beletristică, să constituie din punct de vedere al formatului, copertei, hîrtiei, literei și ilustrației, un tot unitar, toate elementele componente ale unei cărți trebuind să fie detalii ale construcției generale, corespunzătoare conținutului și destinației ei. Am putea adăuga că, din punct de vedere teoretic, principii nu este chiar nou, ci, nouă este aplicarea lui în practică pe scară

largă. Abordată de mai mulți autori, această problemă este tratată, mai amplu, în articolul lui A. Gonciarov: « Construcția artistică a cărții », în care autorul privește cartea ca pe o operă sintetică și complexă, la baza căreia stă unitatea dintre arta și tehnica poligrafică, ea fiind nu numai un mijloc de a transmite ideile autorului ei, ci rodul muncii creatoare a scriitorului, graficianului și poligrafului: și dacă în domeniul cărții beletristice, căreia artiștii i-au acordat mai multă atenție, s-au realizat numeroase succese, în domeniul cărții didactice, tehnice și științifice se observă o rămânere în urmă.

A. Gonciarov acordă un rol însemnat în construirea artistică a cărții, redactorului artistic, pe care-l compară cu un regizor de teatru sau de film, căruia îi revine rolul de a stabili caracterul general și scopul ediției, apreciind în mod obiectiv posibilitățile și calitățile graficianului căruia i se încredințează o astfel de muncă.

Este necesar ca efortul comun al realizatorilor unei cărți să fie îndreptat nu numai asupra edițiilor de lux, ci în special asupra celor de masă, care joacă un rol important în educația poporului.

Un alt aspect al problemei graficii de carte este relevat în însemnările grupate sub titlul: « Concursul pentru cele mai bune ilustrații la operele lui Shakespeare, Brecht, Șolohov și Marșak », organizat de « Expoziția Internațională de Artă a

Cărții » de la Leipzig, între 3 iulie și 8 august 1965, în care se insistă asupra rolului artistic și puterii de pătrundere, de înțelegere a textului cărții, fiind totodată prezentați și artiștii graficieni care s-au pregătit să participe la concursul amintit.

Articolul de fond, « Grafica sovietică », semnat de cunoscutul artist plastic D. Șmarinov, se ocupă de evoluția și aspectele graficii în general, autorul arătând realizările și scăderile ei, exprimându-și totodată dorința de a vedea o schimbare multă îndrăzneală în căutările artiștilor.

Citeva articole se ocupă cu analiza operei unor artiști graficieni. Dintre ele amintim cel al lui A. Gegodaev despre V. Favorski, în care este prezentată opera cunoscutului artist, sint cercețate diferitele etape ale creației sale. « Întilniri noi cu tradiții vechi », « Un viu talent », « Un tânăr artist al cărții », « Mereu în căutare » sunt alte titluri sugestive ale unor articole în care sînt analizate creațiile unor artiști graficieni — ilustratori sovietici ca: I. Bogdesko, A. Makunaite, D. A. Bandzeladze.

Mai semnalăm încă două articole: « Grafica aplicată a artiștilor din Moscova », care ne informează despre realizările și concepțiile acestui sector atât de dezvoltat, și « Ex libris-ul sovietic », articol interesant, în care se vorbește în sugestia.

AL. EFREMIUC

● Din mulțimea tinerilor artiști italieni contemporani, un număr recent al « GRAPHIS »-ului (117/1965) ne atrage atenția asupra personalității lui FLAVIO COSTANTINI (născut la Roma în 1926 și începîndu-și activitatea de grafician în 1955), pentru orientarea sa realistă, mărturisită atât în grafică, cît și în pictură. Constantini e membru fondator al clubului « Gruppo Cooperativo di Boccadasse », din Genua, publică cu regularitate ilustrații în « Rivista Italsider », a realizat o serie de picturi inspirate din corridele spaniole, a expus la Moscova o compoziție amplă din viața oțelariilor, iar recent pregătește un album de pictură, inspirat din acțiuni ale anarhiștilor de pe la începutul secolului. Elementul documentar este prezent în aceste picturi, uneori pînă la minuție, integrarea detaliilor — (de la morfologia unei flori la desenul exact al peretelui tapetat și la textul reprodus în caligrafia sa precisă) — în ansamblul imaginii tridimensional construite, dar cu planuri care nu respectă riguros perspectiva clasică, se efectuează într-o viziune modernă, de grafician. În ceea ce privește subiectele, acestea readuc în fața privitorului momente și scene dramatice, prilejuite fie de mișcări protestatere de masă, ca cea din Sicilia anului 1894, sîngeros reprimată de forțe armate și polițienești, fie de acțiuni ale unor anarhiști ca Jeronimo Caseiro, Alexandre Jacob ș. a.

Picturile acestea rețin atenția prin expresivitatea lor, la obținerea căreia concurează, pe de o parte,

desenul riguros, conturînd suprafețe colorate cu efect de vitraliu, pe de altă parte, însăși preocuparea artistului pentru analiză psihologică și caracterizare individuală.

● QUADRUN 16, caiet semestrial de artă modernă, editat de către « L'Association pour la diffusion artistique et culturelle » din Bruxelles, aduce în ultimul său număr, printre altele, un articol semnat de Edouard Glissant despre *Sculpturile lui Matta*.

Matta, unul din cei mai « originali » artiști contemporani, după opinia autorului, prezintă, nici mai mult nici mai puțin decît « psihologia generală a omului modern », atît ca pictor, cît și ca sculptor. După ilustrațiile prezente în paginile revistei și după comentariile autorului, contradictoriu elogioase, opera sa e străbătută de niște « principii fără principii », e un fel de antisculptură, am spune noi. Matta urmărește o polidimensionare a omului prin înlăturarea pozei, sistemului, explicației, spre a se ajunge la un fel de primitivism plastic.

Din prezentarea, cam incoerentă, a lui Glissant, am luat contact, în sculpturile lui Matta, cu o lume bolnavă, de forme primare, schematizată, cu compoziții care poartă titluri seriale: Cuplul I, II, III, Personaj I, II, III, Marele personaj, Trei lumi etc. Un joc abstract, în care a dispărut omul și în care se caută

zadarnic o naștere a omului, cotropit de marea natură și forțe extraumane.

Imaginea « contradicțiilor plastice fecunde » care le urmărește artistul e numai o iluzie.

● Revista JARDIN DES ARTS publică în nr. 126/1965 un material documentar deosebit de prețios privind *Debutul lui Pablo Picasso*, sub titlul *Les enfance de Picasso*, semnat de Jean Paul Crespelle. Cîteva informații pe care le dă autorul articolului sînt prezentate ca inedite. Tatăl, Don José Blazquez, pictor și profesor de desen, era originar din Leon și a trăit în Andaluzia. Printre strămoși se numără un vice-rege al Perului. Mama sa, Maria Picasso Lopez, aparține unei familii din Majorca. Numele coincide cu al unui pictor genovez, Matteo Piccini (1794—1879), cu care nu are nici o legătură.

Tatăl, profesor la Corogne și Barcelona, îi prezintă debutul și chiar pozează în tabloul *Science et Charité*, care obține în 1897 o medalie de aur la expoziție din Madrid « pentru realismul desenului ».

Fotografiile care ilustrează articolul aparțin editurii *Pierre Cailles* care a scos recent *Picasso avant Picasso* de Alex. Cirici Pelleiger și *Picasso — documents iconographiques* cu prefață și note de Jaime Sabarot.

DE LA «POP-ART» LA «OP-ART»

Așa cum i s-a prezis, «Pop-Art»-ul american nu putut reține atenția opiniei publice decât relativ scurt timp și dacă nu i s-ar fi insuflat «oxigenul» venetian din Veneția 1964, poate că și-ar fi cîntat încă și mai devreme «cîntecul lebedei». Aceasta este soarta tuturor mișcărilor de artă care vor cu orice preț să facă senzație, să rețină, prin reclamă și publicitate, atenția generală.

Profitînd de succesul artificial al «Pop-Art»-ului, a conturat un concurent onomatopeic al său, «Op-Art»-ul, cu tendința de a-l înlocui în atenția publicului occidental avid de schimbare cu orice preț. Această mișcare de «avangardă», «Op-Art», care se întitulează de acum «antipictură», nu este de fapt mult prea nouă. Artă «optică» au mai făcut și «suprematiștii» (Malevici, Tatlin, Lisitziki), și Moholy-Nagy, și Vasarely, și Seuphor, și, mai recent, Tinguely. «Op-Art» este vorba de folosirea elementului geometric și optic mobil, care — exploatat cu o anumită ingeniozitate — produce un fel de scintilă pe retina oculară, iar prin repetarea la exces aceluiși motiv geometrizzant, duce la o senzație precum artificială de mișcare.

«Museum of Modern Art» din New-York a prezentat expoziție care a înfățișat sub titlul «The responsive eye» («Ochiul răspunzător») nu mai puțin de 120 exemplare de pictură și constructivism ale precursorilor ca și ale actualilor interpreți ai așa-numitei arte vizuale», de la Albers la Vasarely, la Bridget Riley, Ben Cunningham, Tadesky, Gerald Oster, Al. Obermann. Expoziția aceasta va fi purtată de-a lungul și de-a latul Statelor Unite, prin orașele Saint Louis, Seattle, Pasadena, Baltimore ș.a.m.d.

Tot la New York a avut loc expoziția «Abstracte ompe l'oeil», care prin titlul său intraductibil spune totul asupra conținutului său.

Teoreticianul noii mișcări de avangardă, Karl Ernst, a avut la rîndul său o expoziție personală în februarie-martie a.c. la New-York.

Succesiv sau simultan a apărut un întreg șir de expoziții și în alte țări occidentale. De pildă, la Paris, expoziția «Mouvement II», drept completare a primei expoziții intitulată «Mouvement» din 1955. Londra — la Hanover Gallery — cea intitulată «Movement, Kinetik Sculpture and Paintings» și expoziția sculpturii și picturii cinetice, de mișcare).

Grupul internațional «Zero avangarde», compus din 30 de tinere elemente, după ce a prezentat o expoziție mai restrînsă în 1964 la Anvers, a expus la Milano și Veneția.

Tot în Italia a avut loc expoziția «44 protagoniști ai vizualității structurate», ca și cea itinerantă intitulată «Propuneri de structurări vizuale și auditive» care a străbătut Roma, Napoli, Palermo, Verona, Genova, Torino.

Dar, se pare că cea mai cuprinzătoare expoziție colectivă «Op-Art» a fost aceea organizată la Berna de către Galerile de Artă «Aktuelle 65», ținută în ianuarie-februarie a.c., în care și-au dat întâlnire 24 protagoniști ai «grupului experimental al artei vizuale», — fundat în 1960 la Paris, cu 7 din «grupul N» — fundat în 1960 la Padua, cu 5 din «Echipa 57» formată în 1960 în Spania, cu «grupul t» din Milano și cu alți zeci de artiști din diverse alte țări și orașe (New-York, Darmstadt, etc.)

Iată, așadar, prezentată succint, aproape întreaga rețea internațională de experimentări și interese a «Op-Art»-ului, care vrea să impună publicului din Occident o nouă vizualitate, la un pol cu totul opus «Pop-Art»-ului, căruia îi uzurpă nu numai terenul, dar și pînă și firma sub care s-a insinuat în conștiința publică.

«PICASSO ȘI OMUL»

Expoziția intitulată «Picasso și omul», care a cuprins nu mai puțin de 250 picturi, sculpturi, desene, stampe ale marelui artist, a putut fi vizionată succesiv anul trecut la «Art Gallery» din Toronto și la «Museum of Fine Arts» din Montreal.

Această importantă manifestare artistică a constituit fructul colaborării unor muzee ca: «Museum of modern art» din New-York, Muzeul de artă modernă din Paris, muzeele din Moscova și Leningrad și altele.

Expoziția «Picasso și omul» a conținut o variată serie de opere, unele chiar de la începuturile carierei sale, precum «Iosif Cardona» din 1898, «Matteo Fernando Desotto» și «Torent», ambele din 1899 — Picasso s-a născut în 1881 — și pînă la două versiuni proprii ale pînzei «Déjeuner sur l'herbe» din 1961.

«SÉCESSION»

Una din expozițiile de anvergură ale anului trecut a fost expoziția «Sécession» din München, organizată cu ajutorul colecțiilor bavareze și îndeosebi a aceleia de la «Haus der Kunst» (Căminul Artei).

Puțini își mai amintesc astăzi de acest curent care, pentru a marca arta academică, a creat în diverse

țări, sub titlul «Jugendstil», «Art Nouveau», «Floreal», «Liberty» ș.a., din elemente disparate, unificîndu-le, un stil artistic conturat, devenit apoi un adevărat limbaj internațional, un fel de «esperanto» interesînd literatura, arhitectura, artele plastice și aplicațiunile decorative și industriale ale acestora din urmă.

Sub diverse denumiri locale, «Sécession»-ul münchenez, vienez («Wiener Sécession»), cel parizian, etc. se manifestă cu precădere între anii 1892—1912, cu anticipări și prelungiri, acoperind în total vreo 30 de ani. Expresie culturală de ordin internațional, cuprinzînd pînă și elemente lăaturalnice egiptice și indiene, Sécession-ul ia la un moment dat o extensiune mondială, din Europa în America și pînă în îndepărtata Japonie. Sub semnul său au avut loc an de an zeci de expoziții în mari centre culturale, la care participau foarte mulți artiști ai timpului.

Expoziția «Sécession» din München a adunat laolaltă 1120 de lucrări caracteristice, ținînd de curentul local din 1892, de cel vienez din 1897, cel berlinez din 1898, cel japonez din 1892 și de «Salon d'Automne» din 1903.

LAZĂR ZAREA

COLECȚIA DE ISTORIE A ARTEI
«PAYOT»

În mica bibliotecă Payot au apărut de curînd șapte numere din suita de 20 de volume ilustrate, care prezintă arta universală de la origini pînă în zilele noastre. Ultimul volum urmează să cuprindă și un index general al colecției. Titlurile apărute tratează: Arta preistorică, Orientul antic, Egiptul, Arta etruscă și romană, Arta paleocreștină, Sculptura și pictura medievală.

Volumul destinat artei preistorice este întocmit de Friedrich Behu, profesor la Universitatea din Leipzig (Arta preistorică în Europa) și Dominik Josef Wölfel, profesor la Universitățile din Viena și La Laguna (Arta popoarelor autohtone din Africa, Oceania, Indonezia și cele din Sud-Estul Asiei).

Al doilea volum al colecției, «Orientul vechi», aparține lui Joseph Wiesner de la Universitatea din Fribourg.

Ca structură, fiecare număr din colecție cuprinde o expunere istorică sistematică, un tablou cronologic comparativ și reproduceri în negru și alb; cele mai reprezentative opere de artă sînt prezentate în culori.

Ediția aceasta de largă informare este o replică franceză a *Istoriei ilustrate a artei mondiale*, în cinci volume, tipărită de editura Stanfacher din Zurich-Lausanne-Bruxelles.

E. M.

DESPRE CARTEA ROMÂNEASCĂ ILUSTRATĂ ÎN ULTIMUL PĂTRAR AL SECOLULUI AL XIX-LEA

PETRE OPREA

Avântul mișcării literare românești de la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea a avut drept rezultat înregistrarea unei sporite apariții a cărților de beletristică. Tirajul extrem de redus al acestora — căci foarte mulți cititori se dezinteresau de creația literară autohtonă, preferînd pe cea franceză, citită în original — a determinat pe editori și pe cei care își publicau creațiile pe cont propriu să tipărească cărțile cît mai economicos posibil și fără nici o preocupare de ordin estetic (hîrtie proastă, machetare improvizată etc.).

De abia în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, odată cu accentuata creștere a numărului cititorilor de literatură românească, a perfecționării tehnicii tipografice și a răspîndirii litografiei se constată o preocupare frecventă pentru prezentarea mai atractivă a cărților de literatură. Acum apar, este drept foarte sporadic, unele volume de beletristică însoțite de nenumărate vignete, coperte ilustrate, ba uneori chiar și cu numeroase ilustrații în text, datorate unor cunoscuți pictori și graficieni ai timpului ca Th. Aman, O. Băncilă, N. Vermont, C. Jiquidî ș.a. Este de semnalat inițiativa apariției unor cărți bibliofile cum sînt cele din colecțiile « Ochi verzi », « Ochi negri », « Ochi albaștri » ș.a. La o mare răspîndire a ilustrației beletristice, însă nu întotdeauna a celei de bună calitate, au contribuit foarte mult și unele edituri, cum este Universul, care au început să publice romane în fascicule, însoțind fiecare număr cu cîte o imagine.

Fără a avea pretenția enumerării și comentării tuturor ilustrațiilor de carte sau numai a realizărilor artistice cele mai izbutite din ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, pe baza unei inventarieri în extensiune, ne propunem doar să semnalăm cîteva dintre volumele cercetate, precum și să amintim dintre cele negăsite în marile biblioteci publice, pe cele mai laudate în presa vremii.

Astfel, Th. Aman a ilustrat în 1884 cel de al doilea volum de *Nuvele* al prozatorului Dem. C. Teleor. Multilateralul artist, care se remarcă la vremea aceea și ca gravor, poate că mai ilustrase și alte cărți, cert

este că lui i se datorește, cu cîteva ani înainte, coperta ilustrată a *Programului serbării presei* (1882).

Un alt pictor, necunoscut astăzi, ieșeanul Eugen Ghika, recompensat cu premiul I la Expoziția artiștilor în viață din 1883, lucra din inițiativă proprie (1887) la realizarea unor ilustrații pentru poemul *Dumbrava Roșie* al lui Vasile Alecsandri, care, în caz că artistul le-a săvîrșit, nu știm să fi văzut lumina tiparului.

Pictorul ale cărui ilustrații, transpuse în gravură de Th. Mayerhofer, se vor bucura de cea mai mare popularizare și în același timp popularitate este Sava Henția. Portretele sale de domnitori, unele realizate după izvoare contemporane, cum este figura lui Ștefan cel Mare, după patrahirul din Mănăstirea Dobrovăț sau cea a Doamnei Stanca, soția lui Mihai Viteazu, după tabloul votiv de la Mănăstirea Călușu, au fost publicate în numeroase ziare și manuale școlare, dintre care cităm Prescurtare din istoria românilor de B. Secăreanu, ajuns, caz rar pe atunci, la ediția a 5-a (pe parcursul reeditărilor, numărul inițial al ilustrațiilor din carte s-a dublat). Amintim că prodigiosul artist ilustrase cu cîteva ani înainte, în 1879, proză de Al. Dumas, D. Bolintineanu ș.a., publicată în « Jurnalul pentru toți ».

Dar nu numai Sava Henția va ilustra la acea vreme opera lui Dimitrie Bolintineanu. Romanul acestuia *Elena*, publicat în 1890, cuprinde 21 de ilustrații semnate de M. Sim (probabil M. Simonidi). Deși te afli în fața unor lucrări bine desenate, imaginile păcătuiesc prin faptul că, deși ilustrează un « roman original de datini, politic și filosofic » din România, cum se specifică în titlul lucrării, atmosfera degajată de ele este însă cea franceză. Nu același lucru se întîmplă cu ilustrațiile lui Sim de la romanul *Ciocoi vechi și noi* de N. Filimon, apărut tot în fascicule în același an, unde specificul local este bine prins și redat.

C. Jiquidî, desenatorul copertei romanului *Elena* apărut în 1890, este cel care realizează colaborarea cea mai fecundă între un scriitor și un grafician. Prietenia lui cu Gr. Măruțeanu-Sfinx a avut drept

urmare ilustrarea textelor și copertelor volumelor de schițe și nuvele ale acestuia *Moravurile noastre* și *Bărbați ușori* și realizarea copertei la cartea *Frușoare*. De reținut că Jiquidî, pentru coperta din *Moravurile noastre*, a folosit montajul, cuprinzînd ea șapte dintre desenele din text.

Dar cei care în pragul secolului al XIX-lea ilustrează cele mai multe cărți sînt pictorii O. Băncilă și N. Vermont.

Primul realizează copertele și ilustrațiile la *Schițe și epigrame* de Giordano, *Nuvele* de Heroveanu și *Ele* de A. Steuerman.

Cel de al doilea ilustrează, în 1896, lucrările *L'Internel clavier* de A. A. Sturduța și *Epigrame* de C. Ștefănescu, urmate mai apoi, în primii ani ai secolului următor, de alte volume, dintre care semnalăm *Fîșii din țară* de A. Nora și *Scene bucureștene* de L. Vero. Cele volume din 1896 sînt tipărite îngrijit pe hîrtie lux, iar ilustrațiile sînt bine imprimare. În celelalte volume de desene care însoțesc epigramele lui Quintilău, pictorul N. Vermont se dovedește un desenator talentat, redînd cu multă ascuțime aciditate și poantele epigramelor.

Aceeași deosebită preocupare pentru prezentarea grafică o întîlnim și la volumul *Copil din flori* de I. N. D. Cocea, bogat ilustrat cu desene de I. Pașcan, apărută în colecția « Ochi albaștri ».

Uneori, unii editori, fie pentru a-și asigura edițiile mai îngrijite, fie pentru a stîrni vîlva publicitară, își tipăreau ilustrațiile cărților la Paris. Probabil că din această ultimă intenție, așa cum se întîmpla cu unele romane franțuzești care, însoțite de ilustrațiile din cărțile traduse, erau însă la litografii parizieni, editorul *Povestilor* Ion Creangă, apărute în 1890 și reeditate în 1892, a inclus în acest volum 8 litografii de Th. Bucliu.

Ilustrația de carte devine larg răspîndită în primii ani ai secolului al XX-lea, cînd se constată o specializare a unor artiști în acest sector al literaturii.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ A CENACLULUI U.A.P. DIN ARAD

În cinstea celui de al IX-lea Congres al P.C.R., la Arad s-a deschis o expoziție de artă plastică cu lucrări ale artiștilor din localitate. Ceea ce a caracterizat expoziția a fost diversitatea căutărilor în vederea găsirii unor forme de exprimare personale.

În tablourile expuse de Nicolae Chirilovici este de remarcat, cred, înainte de toate, exprimarea sintetică, oarecum lapidară, cu un accentuat simț al contrastelor cromatice. Tabloul « Serviciul de noapte » ne transmite tensiunea care însoțește, în general, activitatea nocturnă. În « Pe Mureș », pictorul domolește contrastele cromatice, le sidează, tușele se succed parcă anulându-se una pe cealaltă, rămânând însă în armonie. Lumina are ceva din fixitatea și jocul imaginilor privityte prin fațete de cristal.

Tablourile lui Francisc Baranyai, remarcabile din punct de vedere coloristic, prin selectarea și diferențierea gamelor coloristice de la unul la altul (« Colț de atelier », « Pești ») nu sînt în egală măsură realizate ca unitate stilistică (« Natura statică cu pere »). Tabloul « Cooperatoarele agricole » aduce o notă de vigoare și sobrietate.

Ștefan Guleș caută, în majoritatea lucrărilor, o anumită evidențiere a motivului prin monumentalizarea lui, subordonându-i elementele înconjurătoare care devin un fel de fond (« Peisaj industrial », « Bloc nou », « Gorunul lui Horia »).

Pornind de la Dante (« Infernul » cîntul XIII), Eva Györfy înfățișează analogia dintre volumele contorsionate ale trunchiului de copac și înlănțuirea unor nuduri (« Copaci », « Dansul copacilor »). Spre deosebire de autorii de picturi fantastice, la care concretețea și exactitatea descrierii nu este o preferință stilistică întîmplătoare, ci una din modalitățile cele mai importante de a face clară ideea, autoarea folosește procedee apropiate de impresionism, ceea ce determină poate echivocul, necomunicarea totală a ideii.

În « Naturi statice » și « Țărancă din Făgăraș », Silvia Șerban încearcă o exprimare decorativ picturală,

pornind de la unele game coloristice ale artei populare românești. În « Blocuri » este mai aproape de lirismul și factura impresionistă. Dintre portrete, cel mai realizat mi se pare « Creatoare ».

Valentin Stache reușește, prin ritmuri expresive, să redea încordarea din galeria unei mine. Intersecțiile axelor ritmice determină planuri de umbră și lumină, care tind spre suprafețe geometrice simple. Se observă intenția autorului de a prezenta relația omnină oarecum nediferențiat, pentru a accentua unitatea și interdependența existentă. Poate gama coloristică nu este tot atît de expresivă ca datele compoziționale.

Nicolae Bikfalvi folosește în « Flora și fauna » elemente zoomorfe și florale din arta populară. Ceea ce îngreunează citirea directă a ideii, care pare a fi diversitatea formelor de viață sub semnul belșugului solar, este eterogenitatea elementelor componente și a modurilor de tratare. Vizual, tabloul este unitar și plăcut prin intensitățile de culoare bine susținute.

Folosind cu îndemînare tehnica acuarelei, Emeric Hajos realizează o suită de lucrări inspirate de peisajul bulgar. Deosebite mi se par « Vedere din Tîrnovo », « Marea Neagră » și « Iarna ».

Calitățile de acuarelist ale lui Alexandru Pataky sînt evidențiate de exprimarea clară și unitară, dominată de liniște.

Sculptorul Ioan Tolan este prezent în expoziție cu două portrete cioplite în lemn: « Decebal » și « E. Hemingway ». Portretul regelui dac, conceput în forme ample, cu detalii expresive, vădește preocuparea artistului de a conferi operei sale un caracter monumental. Hemingway, înfățișat la anii de maturitate, are o expresie de încordare spirituală. Intenția de monumentalitate prezentă în ambele lucrări cerea înscrierea mai precisă în spațiu, subordonarea consecventă a detaliilor. Este frumoasă concordanța între material, temă și ritmica tăieturii de daltă, bine mînuită și alternată.

« Portretul de față » de Ștefan Soos, unitar modelat, transmite prin regularitatea formelor și mișcarea sensibilă a capului, puritate, calm, încredere.

În caricaturile expuse este de subliniat expresivitatea și economia mijloacelor folosite. Ingeniozitatea din « Copilul minune » merită să fie menționată.

În « Prietene » de E. Vitroel, profilul siluetei descrie un trafor armonios; verticalitatea axelor tors-cap, ridicate pe oblicele de repaus ale picioarelor îndoite, dau compoziției prestanță și susțin echilibrul propus prin simetria celor două personaje. În toate cele trei lucrări ale lui E. Vitroel (mai puțin în « Prietene », mai evident în « Adolescenta » și neîndoios în « Compoziție »), se observă însă o lipsă de unitate în tratare.

Valer Brudașcu mînuiește cu siguranță și expresivitate cărbunele, simplificînd volumele spre o viziune de relief decorativ (« Textiliste »), cu investigații mai profunde în psihologia personajelor (« Țărani »).

Ion Cott expune expresive linogravuri, compuse energic și sugestiv. Relevă calități de grafică reportericească, mai puțin reușită în « Bloc nou pe malul Mureșului ».

În « Peisaj industrial », Iosif Odry exprimă, într-o viziune panoramică, avîntul industriei socialiste.

Livia Cernensky folosește cu măiestrie, în cele patru intarsii expuse, culoarea naturală a diferitelor esențe de lemn. Cea mai realizată mi se pare a fi « Lupta moldovenilor cu cavalerii teutoni », surprinzătoare prin bogăția nuanțelor, frumusețea liniei, noblețea culorilor. Stilizarea, ca și întregul tablou, amintește eleganța decorativismului descriptiv a unui P. Uccello sau Pierro della Francesca. În « Dragoș și zimbrul » întîlnim aceleași virtuți compoziționale și folosirea adecvată a materialului (chiar dacă zimbrul se trage din taurii de la Altamira). În « Cerbi » echilibrul decorativ nu mai este susținut suficient, petele închise ale cerbilor evoluînd într-un peisaj caracteristic anumitor picturi de duzină, iar « Natura statică » are rigidități și neconcordanțe stilistice. Transpunerea în materialul definitiv este ireproșabilă, avînd o contribuție însemnată în reușita lucrărilor.

Expoziția artiștilor plastici din Arad a demonstrat seriozitate profesională și certe reușite pe linia exprimării realității prin prisma sensibilității personale. Este o constatare îmbucurătoare pentru mișcarea artistică din țara noastră, pentru dezvoltarea viitoare a plasticienilor arădani.

EXPOZIȚIA PICTORULUI CONSTANTIN RADINSCHI

Expoziția de debut (sala « Victoria » Iași) a pictorului Constantin Radinschi ne trimite întrucîtva cu gîndul la o expoziție anterioară de acuarele a lui Adrian Podoleanu. Amîndoi folosesc tehnica acuarelei pe hîrtia udă, după cum, uneori, ei au comun un anumit sentiment, am spune romantic, față de peisajul pluvial sau autumnal.

Dar, în genere, viziunea lui Constantin Radinschi depășește această analogie de manieră, artistul interpretînd datele realului într-o factură plastică originală, inteligibilă, plină de căldură și optimism creator.

Bună parte din lucrările expuse sînt peisaje industriale, iar tablouri ca « Nocturnă cu Termocentrala Iași », « În zona industrială a orașului Iași » îl situează pe artist mai aproape de poezia fabuloasă a unor astfel de imagini din acuarelele lui Hălăușescu.

Sufletul său de țăran moldovean s-a simțit atras de frumusețea portului strămoșesc al locuitorilor din Pipirig, așa cum îl vedem înfățișat în tabloul « Amintiri din copilărie ».

Autor al unor tablouri reconfortante, luminoase, străbătute de poezia și frumusețea vieții, Constantin Radinschi folosește natura ca un punct de plecare, o sugestie în găsirea unor acorduri cromatice inedite ale paletelor, a unor armonii plastice sugestive, vibrante, proaspete, străbătute de un lirism autentic.

Pornind de fiecare dată de la realitate, artistul creează o suită de lucrări cărora le este caracteristică îndeosebi viziunea decorativă luminoasă a imaginii: « Primăvara », « Primăvara în lunca Siretului », « Natură statică cu bibelou », « Natură statică vas alb », « Interior », « Vine primăvara ».

Alături de aceste tablouri, care degajă o atmosferă de optimism sănătos, tonic, în expoziția de debut a pictorului Constantin Radinschi a figurat și o serie de lucrări înfățișînd fie învolburarea cerului (« În mare și cer »), fie peisaje de toamnă de la Buciu și de delicate armonii coloristice, fie frumusețile Deltei Dunării. Ele au întregit în ochii privitorului așteptările și preocupările creatoare ale acestui pictor talentat.

IDEALUL ÎN ARTĂ

(urmare din pag. 404)

deoarece este determinată de factori sociali astfel încît idealul estetic dobîndește prin aceasta o determinare obiectivă.

Atrăgînd însă atenția asupra faptului că interesul de clasă este determinant în ultimă instanță în constituirea idealului, trebuie să nu pierdem din vedere faptul că acest factor nu acționează niciodată singur (ci însoțit de numeroși alții, printre care cel național, ca și cei legați de condițiile generale de civilizație și cultură). De asemenea trebuie spus că elementele de clasă intervin în mod diferit în diferitele idealuri (politic, etic, estetic), iar în interiorul acestora acțiunea lor este de asemeni diferențiată. Dacă, de pildă, în cazul literaturii influența intereselor de clasă este mai pronunțată și mai ușor detectabilă — deși aici nu lipsesc aspecte indiferente față de această influență — în muzică sau în poezia lirică această influență este mai slabă iar uneori ponderea general-umanului e covârșitoare. Cît privește plastica, problema rolului și intervenției intereselor de clasă trebuie înțeleasă de asemenea diferențiat. Dacă în plastică, în anumite cazuri tematica socială este evidentă și directă, istoria artei ne oferă destule exemple (peisaj, natură moartă ș.a.) în care aceasta este mai puțin evidentă și directă sau chiar lipsește. De fapt în nume-

roase cazuri este simplist să spunem, cum se făcea mai demult, că o anumită orientare a picturii sau sculpturii (cum ar fi de pildă arta abstractă) « exprimă » anumite interese de clasă precis determinate. Este mai corect să vorbim în asemenea cazuri de funcția socială pe care operele respective o au, de măsura în care transmit un ideal umanist sau nu, de gradul utilității lor sociale. Din asemenea considerații putem extrage criterii valabile pentru valorificarea culturală a operelor respective, cu condiția ca să nu pierdem din vedere specificul imaginii artistice de acțiune complex și unitar asupra senzorialității, afectivității și rațiunii individului. Totodată, criteriul utilității sociale trebuie înțeles în dialectica sa și în funcție de diversitatea nivelelor de înțelegere în public, neputînd ridica la rang de canon o preferință subiectivă sau alta. Intervin apoi domenii în care noțiunea de ideal este neadekvată, deoarece ideologicul este complet inexistent sau extrem de difuz. Încă Im. Kant remarca, pe bună dreptate, că « un ideal al mobilei sau al florilor este de neconceput »¹ și același este cazul multor domenii ale esteticului cotidian, care sînt mai strîns legate de dezvoltarea bazei tehnico-materiale și cu totul indirect, mediat de relațiile de producție.

¹ Im. Kant, Kritik der Urteuskraft, Berlin, 1930, p. 101.

În asemenea situații atitudinea estetică a omului se ridică la forma ei conturată ideologică și este idealul, ci intervin reacțiile spontane, cvasi-flexe ale gustului.

Analiza idealului în dezvoltarea sa evidențiază o altă însușire a sa: cea a caracterului său relativ și absolut în același timp. Faptul acesta izvorăște din funcția idealului de a exprima — atunci cînd se înscrie pe linia legilor progresului social — tendința descătușare a esenței umane, de realizare multilaterală a sa. Absolută e tendința omenirii de împlinire relative sînt condițiile în care împlinirea se poate înfăptui pe fiecare treaptă a dezvoltării istorice.

Pentru a putea rîzni însă la eternitate, artistul trebuie să se înscrie în primul rînd în coordonatele timpului său, deci drumul către absolut nu poate fi decât relativul. Din acest punct de vedere nu sîntem în acord cu punctul de vedere al lui Joseph-Emile Müller care susține că artistul s-a străduit dintotdeauna să se ridice deasupra rolului pe care societatea « cere să-l joace ». El se definește chiar prin această preocupare de a crea opere nu numai « temporare » utile, « etern » frumusețe². Evident, aspirația spre eter-

² Joseph-Emile Müller, L'art moderne, Paris 1963, p. 101.

ate este indispensabilă, dar, după cum dovedește întreaga istorie a artei, marii creatori au fost în primul rând oameni ai vremii lor și prin slujirea ei s-au înscris în veșnicie.

Determinate socialmente, idealurile sînt semnificative și simptomatice pentru caracterizarea unei epoci, unei societăți, ca și pentru poziția clasei sau grupului social pe care o rezumă, deoarece în idealurile se acumulează cristalizîndu-se o imensă experiență socială. Fără îndoială că această cristalizare capătă un caracter mai accentuat în momentele istorice de crîncă, deoarece atunci forțele sociale aflate în luptă se ciocnesc mai deschis și măștile sau mistificările sînt în bună parte înlăturate. Deși fără a înțelege determinismul social, de clasă, al acestui proces, E. Dürkheim observase și el această trăsătură a idealului: « Aceste idealuri sînt numai ideile în care s-a păstrat și s-a rezumat viața socială, așa cum este în punctele culminante ale dezvoltării sale »¹. Desigur, ar fi greșit să tragem concluzia că idealurile apar și funcționează doar în asemenea momente de virf ale evoluției, dar fără îndoială că acelea care apar atunci sînt mai bogate în determinări, în mai mare măsură caracteristice pentru o poziție socială sau alta și cumulind o experiență socială majoră, ceea ce le conferă o forță anticipativă superioară.

Ce este deci — într-o încercare de definire cît mai cuprinzătoare, care însă inevitabil nu ar putea cuprinde toate nuanțele — sensul noțiunii de ideal? Idealul este expresie a realului — actual și în devenire — model și anticipare concret-sensibilă — absolut și relativ în același timp, avînd o formă spirituală cu conținut social-obiectiv.

2. Idealul social și idealul estetic

Discuția asupra naturii idealului credem că aduce suficiente argumente în favoarea caracterului său social, distingîndu-l totodată de idealul individual (personal). Desigur, și într-un caz și într-altul avem de-a face cu o determinare socială-obiectivă în ultimă instanță, cu precizarea că în cazul idealurilor individuale alături de această determinare intră un număr mai mare de factori subiectivi, arbitrari. În terminologia curentă, noțiunea de ideal social are însă în mod obișnuit două accepții. Într-un sens mai restrîns idealul social este înțeles ca un ideal social-politic, în timp ce în accepția sa mai largă — cea pe care o vom folosi pe parcursul articolului, întrucît permite înțelegerea mai complexă a problemei — se are în

vedere ansamblul de idei, teorii și reprezentări de natură politică, filozofică, etică, estetică sau chiar religioasă. Ceea ce dorim să atragem atenția este că idealurile reprezintă generalizări valabile și interesante numai în măsura în care privesc omul, viața lui, în modul cel mai direct; un ideal de viață, de bunățate, justiție socială sau frumusețe este raportat întotdeauna la interesul omului, pe cînd o teorie despre structura materiei permite această raportare numai indirect. Exprimînd ele înșile o expresie a obiectivării esenței umane și fiind rezultatul unei proiecții spirituale a visurilor, dorințelor, scopurilor umane, idealurile au întotdeauna un conținut axiologic și reprezintă prin aceasta valori spirituale. În acest sens arta, ca obiectivare a idealului estetic, nu poate exista în sine și indiferent dacă găsește sau nu — desigur în devenire istorică — un public căruia să i se adreseze. Teoriile artei pentru un grup restrîns de aleși sau afirmațiile unor creatori care susțin că le este indiferent dacă sînt sau nu înțeleși, au sau nu un public, sînt false, tocmai pentru că valorile nu se constituie decît în interacțiunea dintre obiect și subiect (înțelegînd prin acesta din urmă nu subiectul individual, ci cel social), în procesul practicii istorice. Desigur, odată creată opera de artă există, și premisele valorii sale sînt constituite (în sensul că nu avem de-a face cu un obiect neutru axiologic), dar prin finalitatea ei ea se adresează oamenilor și numai în acest proces social larg valoarea se împlinește și-și ocupă locul în ansamblul culturii. « Am înțeles — spune Matisse în ultimii ani ai vieții sale — că întreaga muncă îndrîjită a vieții mele era închinată mării familii a oamenilor cărora trebuia revelată o parte din proaspăta frumusețe a lumii prin intermediul meu »². Poate că această mărturisire este instructivă pentru acei creatori care declară că nu-i interesează dacă publicul îi înțelege sau nu și care vor înțelege că de fapt publicul îi înțelege să știi să îți-l apropii, să-l formezi³. Desigur, atunci cînd idealul social este raportat fenomenului estetic, raportarea aceasta este întotdeauna multilaterală și complexă și chiar dacă nu explicit — laturile care se au în vedere sînt mai ales cele filozofice, politice, etice sau religioase.

Din punct de vedere al discuției noastre, se ridică o întrebare: atunci cînd un ideal social este transpus într-o operă de artă el rămîne ca atare, adică un

¹ După studiul lui Jaques Lassaigne, Matisse, Edition Albert Skira, Genève, 1959, p. 119.

² Considerații interesante despre felul în care are loc acest proces în condițiile socialismului se găsesc în articolul sculptorului Ion Vlasiu, Știința, nr. 6680 din 15 iulie 1965.

ansamblu de idealuri politice, etice, religioase sau ia o formă specifică? Astfel apare problema idealului estetic. Avem de-a face cu un ideal de un tip deosebit sau cu niște idealuri de altă natură dar care în opera de artă s-au metamorfozat?

În general idealul estetic este definit ca o formă specifică a idealului social, reprezentînd totalitatea de idei și reprezentări despre frumusețea umană. Înseamnă aceasta că idealul social s-a dizolvat în idealul estetic? După părerea noastră atunci cînd avem de-a face cu o operă de artă autentică da. Nu e vorba de faptul că în operă nu mai există idei politice sau etice, cum susțin partizanii estetismului și că imaginea artistică ar fi neutră sub raport social. O asemenea concepție este exprimată în mod pregnant de Benedetto Croce atunci cînd afirmă că « O imagine artistică va reproduce un act demn de laudă sau de reproșuri din punct de vedere moral; dar acea imagine întrucît e imagine, nu e moralicește demnă nici de laudă, nici de reproșuri. Nu numai că nu e cod penal care să poată condamna la închisoare sau la moarte o imagine, dar nici o judecată morală, dată de o persoană înțeleaptă, nu poate să facă obiectul ei : cam tot atîta ar fi să judeci ca imorală Francesca lui Dante, ori morală Cordelia lui Shakespeare (care au numai un rol artistic și sînt ca niște note muzicale ale sufletului lui Dante și al lui Shakespeare), cît să judeci moral pătratul și imoral triunghiul »⁴. Credem că aci, Benedetto Croce absolutizează o trăsătură reală a imaginii artistice: relativa ei independență față de faptul de viață reflectat. Într-adevăr, între idealul artistic exprimat prin operă și idealul estetic din viață există o deosebire calitativă care nu e momentul s-o analizăm aici, fapt este însă că idealul artistic nu rămîne neutru din punct de vedere politic sau etic, ci reprezintă — în modalitate specifică — un model al acestora. Cu alte cuvinte politicul și eticul se integrează organic, în structura imaginii artistice și judecata de valoare pe care aceasta o exprimă are un caracter sintetic. Astfel, în opera de artă idealurile politice, etice sau filozofice nu apar în formă « nudă », ci ele sînt încorporate în idealul de frumusețe sau urîțenie, în aprecierea fenomenelor oglindite drept tragice sau comice, sublime sau eroice. Din această cauză atitudinile politice, etice sau filozofice sînt prezentate în lumina idealului artistic ca demne de urmat sau nu, ca « pozitive » sau nu. Desigur, după cum se va vedea, idealurile respective nu se suprapun și nu coincid întru totul cu cel estetic,

⁴ Benedetto Croce, Elemente de estetică, Cultura Națională, 1922, p. 20.

¹ E. Dürkheim, Jugements de valeur, Jugements de réalité, Revue de methaphysique et de morale, 1911, p. 449.

dar apare evident că datorită caracterului său expresiv și capacității sale de a se adresa sintetic sensibilității, afectivității și rațiunii, el devine un model. Caracterul de model al idealului estetic se datorește faptului că el tinde spre o selecție a idealurilor exemplare și cum acestea sînt și ele modele, idealul estetic apare ca un « model al modelului », o « anticipare a anticipației ». Într-un sens — fără a estetiza lucrurile — cred că se poate spune că idealul estetic este unitatea de măsură pentru celelalte idealuri, datorită intuitivității sale și acest fapt, reliefindu-l, acordîndu-i un loc « privilegiat » între celelalte idealuri, îl impune în mod pregnant conștiinței.

Înscriindu-se în aria idealului social în general, idealul artistic nu este însă simpla transcriere a unui crez ideologic. Dacă politicul ca formă concentrată a economicului este mai direct legat de interesele de clasă și partide, dacă pe plan teoretic filozofia exprimă indirect și mediat aceste interese, și mai complicată este situația artei. În procesul acestor medieri, determinismul social se păstrează, dar el apare « sublimat » întrucît dezvoltarea internă a diferitelor forme ale conștiinței sociale își are legăturile ei proprii care încorporează și prelucrează ideologicul în substanța lor intimă. Ca rezultat al acestui proces, ideografierea realității se realizează într-un mod specific, în artă conceptul neexistînd în formă « pură », ci încadrat în structura unei imagini ce se adresează sintetic senzorialității, afectivității și rațiunii. Reprezentînd rezultatul proiecției filtrate a unui ideal, arta preia una din trăsăturile sale fundamentale: aspirația spre universalitate. Desigur, această aspirație este îngădită de limitele unei determinări sociale concrete, dar în cadrul ei pot fi acceptate și elemente general-umane de o valabilitate mai largă. Transformată, sublimată, ca mesaj de idei clar sau ca simplă stare de spirit, ideologia este prezentă, punîndu-și sigiliul asupra elementelor general-umane și colorînd acele zone ale imaginii artistice unde ponderea hotărîtoare o are senzoriul și afectul. Este știut însă că istoria literaturii și artei semnaleză adesea contraziceri între idealul social și idealul estetic al creatorului (așa cum apare el în opera finită), iar manifestele și programele unor curente și grupări literare sau artistice au fost nu o dată infirmate de creația scriitorilor afiliați. Desigur, în istoria literaturii și artei explicarea și înțelegerea științifică a operei trebuie raportată la concepția despre lume, la idealul social al creatorului, dar în ultimă analiză, adevăratul act de identitate artistică și ideologică

al creatorului îl reprezintă opera. În acest sens, ruptura care se face adesea între idealul artistic și opera de artă, considerarea acestuia ca o schemă abstractă existentă în afara concretizării ei în procesul de creație a putut duce uneori la aprecieri eronate.

Înțelegînd legătura dintre idealul social și creația artistică ca pe o relație mediată și amîniînd posibilitatea unei relative independențe a artei atît față de o orînduire economică cît și față de suprastructura ei ideologică, apare limpede că idealul social nu determină obligatoriu structura și formula operei. Dacă de pildă autorul *Nepotului lui Rameau* este materialist cu intuiții dialectice geniale, iar pe plan literar Diderot se înscrie printre precursorii romanului realist, un alt iluminist de frunte, deistul Rousseau, care se afirmă ca luptător pentru aceleași idealuri de progres social, este revendicat de romantici, și nu pe nedrept, ca părinte. În același fel, o poziție creștin-catolică limitează forța realistă cu care François Mauriac în *Cuibul de viperă*, zugrăvind alienarea, încearcă să-i opună o spiritualitate religioasă, după cum mesajul revoluționar al Guernicăi, de-o excepțională ascuțime politică, este oarecum îngădit de un limbaj plastic arealist, mai puțin accesibil.

Din cele de mai sus credem că reiese limpede că relația dintre idealul social și cel estetic nu este lineară și mecanică și că înțelegerea ei nu este posibilă decît atunci cînd se efectuează o analiză concretă a complexității tuturor determinărilor proprii fenomenului artistic.

3. Trăsăturile idealului estetic socialist

Arta noastră contemporană se caracterizează în primul rînd prin situarea conștiinței pe pozițiile partidului comunistilor, ale poporului, ceea ce face ca trăsătura fundamentală a idealului estetic socialist să fie *partinitatea comunistă*. După cum se arată la Congresul al IX-lea al P.C.R., « În anii orînduirii socialiste literatura și arta au cunoscut o continuă înflorire; au fost făurite numeroase opere de valoare, care, exprimînd în mod artistic viața bogată și munca avîntată a poporului, aduc o contribuție de seamă la dezvoltarea culturii țării, la formarea conștiinței socialiste a omului nou »¹. Slujirea intereselor poporului, a idealurilor luptei pentru desăvîrșirea pe o treaptă superioară a construcției socialiste este definitorie pentru arta noastră. Partinitatea comunistă,

principalul criteriu în judecata de valoare estetică, exclude deopotrivă sociologismul vulgar și estetismul reprezentînd însăși substanța imaginii artistice, elementul principal al conținutului ei ideologico-emoțional. Caracterul partinic al idealului estetic socialist se afirmă în atitudinea estetică a omului față de realitatea socială în *ansamblul* ei și, din acest punct de vedere, operele artei socialiste, indiferent de teorie care este tratată, oglindesc artistic realitatea de pozițiile clasei muncitoare. De aceea este falsă afirmația acelor teoreticieni burghezi care susțin că majoritatea temelor pe care le oglindește arta nu ar fi susceptibile unei abordări de pe poziții partinice. Arătînd că la baza artei se află oglindirea a cel mult o jumătate de duzină de sentimente și idei cu o valabilitate eternă, esteticianul idealist Ortega y Gasset scria: « Artiștii de geniu nu lărgesc tezaurul tradițional de teme și subiecte — omul care moare, femeia care iubește, mama care suferă etc., — dimpotrivă: ei manifestă vigoarea lor estetică desprinzînd aceste teme de crusta lipsei de semnificație și a vulgarității cu care le-au acoperit artiștii mediocri, oferindu-ne din nou, în simplitatea sa originală, simburile lor strălucitor »². Teme general umane fără îndoială că există, pentru că ele reflectă trăsăturile și sentimente proprii omului din toate timpurile, dar ele nu există independent de societatea în care trăiesc și acționează oamenii, ci poartă amprenta intereselor lor de clasă, a concepției lor despre lume. Idealul estetic socialist își pune la rîndul lui pecetea asupra modului de tratare a temelor general-umane, dîndu-le o rezonanță contemporană din perspectiva concepției noastre despre viață. Totodată, în cadrul idealului estetic socialist, exprimînd lupta pentru descătușarea esenței umane, pentru realizarea individului în ceea ce are mai profund omenesc, se stabilește o nouă relație între concret istoric și general uman în structura valorilor artistice. În creația artistică născută pe solul unor condiții istorice determinate, capătă astfel o pondere din ce în ce mai mare trăsăturile general-umane, ce caracterizează membrul societății socialiste, ceea ce fără îndoială nu înseamnă că ele pot fi înțelese atemporal, în afara contextului și determinării lor sociale.

Partinitatea idealului estetic socialist este indisolubil legată de *valoarea lui cognitivă* și de forța sa educativă. Concordanța idealului estetic socialist cu realitatea în dezvoltarea ei dialectică se realizează tocmai

¹ Nicolae Ceaușescu, Raport la cel de al IX-lea Congres al P.C.R., 1965, p. 90.

² Jose Ortega y Gasset, *Essais espagnols*, Paris, Editions du Cavalier, p. 69.

datorită faptului că aceasta implică o apreciere estetică corespunzătoare intereselor fundamentale ale clasei muncitoare, care coincid cu sensul legilor progresului. *Concordanța aprecierii estetice cu realitatea* ca trăsătură a idealului estetic socialist se exprimă în artă sub forma veridicității. Desigur, conceptul de veridicitate trebuie înțeles diferențiat în diferitele ramuri de artă, dar în toate cazurile el este străin copierii pasive a vieții, căutării cu orice preț a unei « asemănări » exterioare între imaginea artistică și realitatea reflectată. Arta autentică nu înseamnă fidelitate fotografică, ci exprimarea adevărului, iar această cerință se realizează la un nivel superior, de pe piscurile idealului estetic socialist care face posibilă oglindirea realității în devenirea ei dinamică, în lumina unei perspective istorice clare.

Idealul estetic socialist presupune ca o trăsătură caracteristică a sa creșterea continuă a rolului ideologiei marxist-leniniste în procesul construirii și dezvoltării sale, în însuși procesul făuririi imaginii artistice. Creșterea însemnătății ideologicului nu trebuie înțeleasă în sensul dispariției sau diminuării rolului și influenței psihologicului în activitatea creatoare, ci dimpotrivă, sensibilitatea artistică, talentul, legate de structura psihică a creatorului, joacă un rol de mare însemnătate pe care ideologia științifică, idealul estetic împiedică o potențază și o amplifică. Între ideologia și psihologia socială există o indisolubilă interacțiune, dar deși din punct de vedere istoric psihologia socială precede atitudinea lucidă, deplin cristalizată, în constituirea conștiinței estetice, rolul hotărâtor revine ideologicului. În condițiile socialismului ideologia marxist-leninistă asigură reflectarea profund veridică a realității și conferă idealului estetic o puternică forță anticipativă. Însemnătatea ideologicului nu înseamnă însă cerebralism uscat, lipsă de vigoare emoțională sau dispariția reacției spontane, viii în fața operei de artă. Exprimând aceasta, Vera Muhina arăta: « Arta se naște din *perceperea senzorială* a lumii de către artist. Opera de artă provoacă la început emoția... care... „colorează” » procesul de gândire al privitorului în felul în care artistul percepe lumea »¹.

Idealul estetic este reprezentativ pentru epoca în care apare, pentru concepțiile clasei sau grupului social prin prisma cărora este reflectată realitatea. Punând în centrul său omul și interesele, visurile și preocupările sale, arta autentică a fost prin excelență

purtătoare a unor idealuri umaniste, contribuind la înnobilitarea gândirii și sentimentelor. Idealul estetic socialist, ca modalitate specifică de afirmare a umanismului epocii contemporane, își are determinarea obiectivă în natura orînduirii socialiste, care crează posibilitatea afirmării multilaterale nelimitate a forțelor creatoare ale maselor. După cum se sublinia la Congresul al IX-lea al P.C.R., « oglindind politica și activitatea partidului închinată înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului, creația literar-artistică e necesar să fie pătrunsă de un profund umanism socialist »². De aceea, o altă trăsătură a idealului estetic socialist este *umanismul socialist* care promovează încrederea în om, în gândirea și acțiunea umană, militînd pentru eliberarea omului de orice formă de oprimare și asuprire, pentru statornicirea unor raporturi profund umane între oameni, între popoare. Idealul estetic al socialismului este idealul omului liber de exploatare, de asuprire națională, multilateral dezvoltat și ale cărui aptitudini și talente pot înflori din plin. În țările capitaliste dezumanizarea artei burgheze a căpătat proporții de masă, ideologii burghezi ne mai stînjindu-se să ascundă acest lucru. Dezumanizarea artei burgheze se exprimă și în faptul că ea proclamă inutilitatea oricărui visuri și idealuri, că înlocuiește optimismul și încrederea în om, proprii artei înaintate din toate timpurile, cu pesimismul și disperarea. O asemenea idee stă la baza și a concepțiilor istoricului de artă Herbert Read: «... Cele mai răspîndite orientări ale artei contemporane, de la realismul cel mai fidel la un grad sau altul al abstracționismului sau simbolismului, apar ca expresie a acelor tendințe religioase sau filozofice... care au dus omenirea la starea de necredință religioasă, dezechilibru psihic și tulburări sociale. Dacă există un cuvînt care să definească situația universală a omenirii contemporane, acesta este NESIGURANȚA, nesiguranța rațiunii, societății, metafizicii »³. Acest dezechilibru și lipsa de încredere în viitor sînt transformate de Read în dezechilibrul și nesiguranța întregii omeniri, lipsa de orizont a capitalismului este interpretată ca ajun al unei pieiri a întregii omeniri.

Idealul estetic al epocii noastre este unitar prin esența sa umanist-socialistă, dar extrem de divers în întrușchirarea sa individuală în opera fiecărui artist, în funcție de structura intimă a personalității sale, de gusturi sau preferințe. *Diversitatea de stiluri*

¹ Nicolae Ceaușescu, Raport la cel de al IX-lea Congres al P.C.R., Ed. Politică, 1965, p. 91.

² Herbert Read, *The Arts of Mid-Century*, New-York, Edited by Robert Richman, 1954, p. 74—75.

și *formule artistice* este o altă trăsătură a idealului estetic socialist. Caracteristică din totdeauna artei, această diversitate ia o înfățișare nouă în condițiile noastre, cînd bogăția vieții și complexitatea ei crește extrem de mult, determinînd la personalități creatoare diverse, forme concrete de o extremă varietate, dar exprimînd o atitudine comună față de viață. Poziția partidului nostru în această privință este exprimată limpede în documentele Congresului al IX-lea al P.C.R.: « Artei și literaturii le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri; trebuie înlăturate orice tendințe de exclusivism sau rigiditate manifestate în acest domeniu. *Esențial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului* »⁴.

Diversitatea de stiluri și formule artistice presupune însă căutarea îndrăzneță și un ascuțit simț al noului autentic, atitudinea profund creatoare față de tradițiile trecutului, ca și capacitatea de a discerne între fluctuațiile snobe ale modei și inovația autentică. *Caracterul creator* al idealului estetic socialist trebuie înțeles în relația dialectică a continuității și discontinuității, în sensul că literaturii și artei le sînt proprii prelucrarea și preluarea selectivă a cuceririlor preexistente, ca și tendința de a le depăși în căutarea a ceea ce nu s-a mai spus, a imaginii artistice inedite. În legătură cu inovația artistică, în discuțiile din ultimii ani s-a folosit tot mai des noțiunea de « limbaj modern », încercîndu-se chiar stabilirea unor definiții ale acestuia. După părerea noastră, fără îndoială că unele trăsături predominante ale limbajului artistic modern pot fi găsite, dar încercarea de a le transforma în canoane sau de a le fixa ca etaloane unice ale spiritului modern este sortită eșecului. Noutatea se găsește în primul rînd în realitatea investigată, ca și în fantezia și imaginația artistului, iar acestea nu se supun vreunui calapod. Mijloacele de expresie, cuceririle de meșteșug nu au valoare în sine, ele trebuie să se adecveze conținutului ideologico-emoțional ce urmează să-l transmită. « Cînd spun că artistul trebuie să uite de meșteșug, arăta Rodin, nu mă gîndesc deloc că el se poate lipsi de știință. Dimpotrivă, trebuie să pozezi o tehnică desăvîrșită pentru a ascunde ceea ce știi »⁵. Meșteșugul nu trebuie să existe deci de

¹ Vera Muhina, *Cum să privim pictura*, Ed. Meridiane, 1961, p. 50.

⁴ Rezoluția Congresului al IX-lea al P.C.R., Ed. Politică, 1965, p. 39.

⁵ Auguste Rodin, *L'art*, Paris, Bernard Grasset, 1932, p. 132.

dragul meșteșugului, mai mult, el trebuie disimulat, deoarece observarea lui de către cel căruia îi este adresată opera de artă duce la uciderea emoției artistice. Calitatea definitorie a mijloacelor de expresie și a procedeelor artistice proprii inovației autentice o reprezintă deci adecvarea cât mai perfectă la scopul urmărit, ceea ce le face să nu existe « în sine », ci doar integrate într-o compoziție ce-și propune invenția artistică a unei noi structuri.

În sfârșit, o trăsătură a idealului estetic socialist este concordanța lui cu idealurile întregii societăți, posibilitatea realizării sale. Referindu-se la condiția socială

a artei în capitalism, N. Tonitza arăta îndurerat: « între fantezia și idealul artistului și între fantezia și idealul stăpînitorului capitalist sînt depărtări fantastice, niciodată opera artistului nu va conveni capitalistului nostru — și deci opera va fi respinsă. Dar artistul este un cetățean sărac, el trebuie să trăiască; — și atunci încep concesiunile: el va face artă după fantezia și idealul cumpărătorului capitalist. Aceasta este îngrozitoarea robie a artei moderne.

Societatea de mîine, care va fi societatea muncii pentru toți și a libertății pentru toți, va ști să aducă

o îndreptare înțeleaptă acestei stări de lucru rușinoase... Arta — pusă la adăpostul oricăror concesiuni și traficări — își va lua sborul către orizonturile largi și senine, către care de mii de ani sufereau artiștilor tinde neconținut »¹. Vremea dorită de marele nostru pictor a sosit. Ea deschide perspective luminoase pentru înflorirea liberă și multilaterală a artei, această minunată cucerire a genului omenesc.

¹ N. Tonitza, Scrieri despre artă, Ed. Meridiane, 1964, p. 186.

SOMMAIRE

ION JALEA: 15 années depuis la fondation de l'Union des Artistes Plastiques de la République Socialiste de Roumanie.....	397
ION PASCADI: L'idéal dans l'art.....	408
YVONNE HASSAN: M. H. Maxy.....	405
N. CRIȘAN: Pavel Codiță.....	414
MARINA VANCI: Grigore Vasile.....	419
RADU BOGDAN: Les textiles, la céramique et la petite sculpture à l'Exposition des Arts Décoratifs 1965.....	423
PETRE GRANT: La graphique publicitaire.....	434
PAUL STAHL: Le folklore et l'art populaire roumain.....	439
ION VLAD: Hristos Capralos.....	444
ILEANA ȘOLDEA: La Biennale de la Jeunesse-Paris 1965.....	448
<i>Expositions</i>	
N. ARGINTESCO-AMZA: Peter Iacobi.....	452
N. C.: Vasile Paulovics.....	454
OVIDIA DRĂGĂNUȘ: La rétrospective Gustav Kollar.....	456
LEANDRU POPOVICI: Victor Mihăilescu-Craiu.....	457
FRED MICOȘ: La technique de la litographie.....	458
<i>Livres et revues d'art</i>	
PIA CIOCULESCO: Le journal de Delacroix.....	462
AL. EFREMOV: « Iskustvo » (nr. 6/1965).....	463
<i>Meridiens</i>	
PETRE OPREA: Sur l'illustration du livre roumain dans le dernier quart du XIX ^e siècle.....	466
<i>Notes de la part des filiales</i>	
CONSTANȚIU MARA: L'Exposition d'art plastique du Cénacle de l'Union des Artistes plastiques Arad.....	467
L. P.: L'Exposition du peintre Constantin Radnitschi.....	468

EXPLICATION DES IMAGES

Tête de cheval à l'entrée d'une chaumière dans le Sud de l'Olténie, Musée du Village.....	396
ION STATE: Illustration aux « Nouvelles » d'Al. Sahia.....	398
ION STATE: Contempler — technique combinée.....	399
ION STATE: Illustration à la « quadrime dimension » par Ianis Ritsos — eau forte.....	398
FLORIN CIUBOTARU: La vie — xylogravure.....	400
FLORIN CIUBOTARU: Le jardin du poète — technique combinée.....	401

SILVIA RADU: Maitre Manole — pierre.....	402
M. H. MAXY: Autoportrait — huile.....	405
M. H. MAXY: La crue des eaux du Danube — huile.....	406
M. H. MAXY: Vendeur de maïs.....	407
M. H. MAXY: Le billard — huile.....	407
M. H. MAXY: Duo primitif — huile.....	408
M. H. MAXY: Construction sur la verticale — huile.....	409
M. H. MAXY: La place Saint George —.....	411
M. H. MAXY: Paysage d'hiver — huile.....	412
M. H. MAXY: Hommage à Brâncuși — huile.....	412
PAVEL CODIȚĂ: Fleurs bleues et rouges — huile.....	414
PAVEL CODIȚĂ: Portrait — huile.....	417
PAVEL CODIȚĂ: Papillons — huile.....	417
PAVEL CODIȚĂ: Portrait avec le livre.....	418
GRIGORE VASILE: Paysage de printemps — huile.....	419
GRIGORE VASILE: Nature statique en rouge — huile.....	420
GRIGORE VASILE: Champ avec des pissenlits — huile.....	420
GRIGORE VASILE: Portrait de jeune fille — huile.....	421
GRIGORE VASILE: Portrait — huile.....	422
PAVEL CODIȚĂ: Tapisserie.....	424
ASPAZIA BURDUJA: Composition — tapisserie.....	425
IOANA OLTEȘ: À la foire (vases figuratifs) terre cuite émaillée.....	423
TEODORA CHIȚULESCO: Céramique.....	426
OLGA PORUMBARU: Miorița — tapisserie.....	426
EVA DEAK BEKE: Le soleil se lève — tissu en matériel de plantes de maïs.....	427
EDUARD KUDELASZ: Vase cylindrique et vase décoratif — faïence à émail mat.....	427
SIMONE VASILIU-CHINTILĂ: Composition — tapisserie en laine.....	428
VICTOR ROMAN: Plante.....	429
SPIRU CHINTILĂ: Tapisserie.....	429
AURELIA GHIAȚĂ: Motifs populaires stylisés — panneau décoratif en peinture, coton.....	430
PATRICIU MATEESCO: Centaures — céramique à émail mat.....	431
MARIA LĂZĂRESCO: Service — céramique.....	431
GRAZIELLA STOICHIȚA: Composition décorative en tons brunâtre — tapisserie.....	432
MARGARETA STERIAN et CONSTANTIN BULAT: Composition décorative — céramique monumentale.....	432
WILHELM FABINI: Vase décoratif aux motifs géométriques — faïence émaillée.....	433

ZOE BĂICOIANO: Petite plastique en verre.....	431
EMILIA BOBOIE: Affiche.....	431
VLAD CRIVAT et RADU VELUDA: Affiche.....	431
VIRGIL CIOCÎRDEL: Page de réclame.....	431
VIRGIL CIOCÎRDEL: Page de réclame (fragment).....	431
NAE CONSTANTINESCO et FLORIN DOUDESCO: Emballage.....	431
JOSIF MOLNAR: Page de calendrier.....	431
RADU DAN: Affiche.....	431
Fragment avec décoration de la bordure de la porte d'entrée à l'église de Râpciuni — Musée du Village.....	431
Poterie d'Oboga, au centre, un vase anthropomorphe.....	441
Vase de nocé d'Olténie représentant une couveuse avec ses poussins.....	441
Cruche de nocé d'Olténie.....	441
Tapis en laine de Moldavie décoré avec l'arbre de vie.....	441
Piliers de la véranda paysanne de la Maison de Ceauru-Gorj, Musée du Village.....	441
HRISTOS CAPRALOS: L'occupation et la libération de la Grèce.....	445
HRISTOS CAPRALOS: « Hoplite » — bronze.....	445
HRISTOS CAPRALOS: Centaure — bronze.....	445
VLADIMIR ȘETRAN: Chat de mer — huile.....	445
GEORGE APOSTU: Petite fille avec sa poupée — pierre.....	445
VICTOR CUȘA: Guitare et palette — huile.....	445
OCTAV GRIGORESCO: Dante: Divina Comedia — chant V — encre de Chine et crayons en couleurs.....	445
PETER IACOBI: La figure au soleil — bois.....	445
PETER IACOBI: Maternité — pierre calcaire.....	445
VASILE PAULOVICS: La chute de Troie — huile.....	445
VASILE PAULOVICS: Hier — dessin.....	445
VASILE PAULOVICS: Parmi les arbres bleus — huile.....	445
GUSTAV KOLLAR: A la fontaine — aquarelle.....	445
VICTOR MIHAILESCU-CRAIU: Portrait — huile.....	445
J. AL. STERIAN: Zambaccian — craie et technique d'aspersion.....	445
GH. ASACHI: Femme de Moldavie (1854) — litographie.....	445
MARIA POPA GEORGESCO: De nouveaux buildings à Măliuc — litographie.....	445
FRED MICOȘ: Chantier naval — litho (fragment).....	445
ELVIRA MICOȘ: La mariée — litographie, technique par pression.....	445
EUGÈNE DELACROIX: Autoportrait — huile.....	445

СО Д Е Р Ж А И Н Е

ИОН ЖАЛІВА. 15 лет от создания Союза Художников Социалистической Республики Румынии.....	397	СИЛВІА РАДУ. Мастер Маноло. Камень.....	402	ЗОВ ВЪЙКОЯНУ. Скульптура малых форм. Стекло	433
ИОН ПАСКАДИ. Идеал в искусстве.....	403	М. Х. МАКСИ. Автопортрет. Масло.....	405	ЭМИЛИЯ БОБОВ. Афиша.....	434
ИВОНН ХАСАН. М. Х. МаксИ.....	405	М. Х. МАКСИ. Повышение уровня вод Дуная. Масло.....	406	ВЛАД КРИВЕЦ и РАДУ ВЪЛЛУДА. Афиша.....	434
Н. КРИШАН. Павел Кодицэ.....	414	М. Х. МАКСИ. Продавец кукурузы. масло.....	407	ВИРДЖИЛ ЧОКЫРДЕЛ. Рекламная страница.....	435
МАРИНА ВАНЧИ. Григоре Василе.....	419	М. Х. МАКСИ. Биллиард. Масло.....	407	ВИРДЖИЛ ЧОКЫРДЕЛ. Рекламная страница. Фрагмент.....	435
РАДУ БОГДАН. Ткани, керамика и скульптура малых форм на Выставке декоративного искусства 1965 г.....	423	М. Х. МАКСИ. Примитивный дуэт. Масло.....	408	НАЕ КОНСТАНТИНЕСКУ и ФЛОРИН ДУДЕСКУ. Упаковка.....	436
ПЕТРЕ ГРАНД. Рекламная графика.....	434	М. Х. МАКСИ. Постройка по вертикали. Масло.....	409	ИОСИФ МОЛНАР Страница каледара.....	436
ПАУЛЬ СТАЛЬ. Фольклор и румынское народное искусство.....	439	М. Х. МАКСИ. Зимний пейзаж Масло.....	412	РАДУ ДАН. Афиша.....	437
ИОН ВЛАД. Христос Капралос.....	444	М. Х. МАКСИ. Памяти Брынкуша. Масло.....	412	Декоративный фрагмент рамы входной двери церкви села Рэпчунь; Музей-село.....	439
ИЛЯНА ШОЛДЯ. Двухгодичная молодежная выставка, Париж 1965.....	448	ПАВЕЛ КОДИЦЭ. Синие и красные цветы. Масло.....	414	Гончарная мастерская в Обоге. В центре человеческого образный сосуд.....	440
<i>Выставки</i>		ПАВЕЛ КОДИЦЭ. Портрет. Масло.....	417	Свадебная ваза, изображающая наседку с цыплятами. Ольтения.....	441
Н. АРДЖИНТВСКУ-АМЗА. Петер Якоби.....	452	ПАВЕЛ КОДИЦЭ. Вабочки. Масло.....	417	Свадебный кувшин. Олтения.....	441
Н. КР. Василе Паулович.....	454	ПАВЕЛ КОДИЦЭ. Портрет с книгой.....	418	Молдавский ковер с изображением древа жизни..	441
ОВИДИЯ ДРЭГЭНУШ. Ретроспективная выставка Густава Коллара.....	456	ГРИГОРЕ ВАСИЛЕ. Весенний пейзаж. Масло.....	419	Столбы на завалинке дома в селе Чауры-Горж; Музей-село.....	442
ЛЕАНДРУ ПОПОВИЧ. Виктор Михайлеску-Крайу	457	ГРИГОРЕ ВАСИЛЕ. Натюрморт в красных тонах. Масло.....	420	ХРИСТОС КАПРАЛОС. Оккупация и освобождение Греции.....	445
ФРЕД МИКОШ. Техника литографии.....	458	ГРИГОРЕ ВАСИЛЕ. Поле с одуванчиками. Масло.....	420	ХРИСТОС КАПРАЛОС. Хоплит. Бронза.....	446
<i>Книги и журналы по искусству</i>		ГРИГОРЕ ВАСИЛЕ. Портрет девушки. Масло.....	421	ХРИСТОС КАПРАЛОС. Цекмавр. Бронза.....	447
ПИА ЧОКУЛЕСКУ. Дневник Делакруа.....	462	ГРИГОРЕ ВАСИЛЕ. Портрет. Масло.....	422	ВЛАДИМИР ШЕТРАН. Морской кот. Масло.....	448
АЛ. ВФРЕМОВ. «Искусство» № 6, 1965.....	463	ИОАНА ОЛЬТВШ. На ярмарке (символические сосуды). Обожженная глина с глазурью.....	423	ГЕОРГЕ АПОСТУ. Девочка с куклой. Камень.....	449
<i>Меридианы</i>		ПАВЕЛ КОДИЦЭ. Птицы. Ткань.....	424	ВИКТОР КУПША. Гитара и палитра. Масло.....	450
ПЕТРЕ ОПРЯ. О румынской книжной иллюстрации последней четверти XIX века.....	466	АСПАЗИЯ БУРДУЖА. Композиция. Ткань.....	425	ОКТАВ ГРИГОРЕСКУ. Божественная комедия Данте, песнь V. Цветные карандаши и тушь.....	451
<i>Заметки из филиалов</i>		ТЕОДОРА КИЦУЛЕСКУ. Керамика.....	426	ПЕТРЕ ЯКОБИ. Лицом к солнцу. Дерево.....	452
КОНСТАНЦИУ МАРА. Выставка изобразительного искусства Арадского кружка Союза художников.....	467	ОЛЬГА ПОРУМБАРУ. Миорица. Ткань.....	426	ПЕТРЕ ЯКОБИ. Материнство. Известняк.....	453
Л.П. Выставка художника Константина Радинского	468	ЕВА ДЕАК-БЕКВ. Восходит солнце. Панно из кукурузных листьев.....	427	ВАСИЛЕ ПАУЛОВИЧ. Падение Трои. Масло.....	454
		ЭДУАРД КУДЕЛАШ. Цилиндрический сосуд и декоративный сосуд. Фаянс с матовой глазурью.....	427	ВАСИЛЕ ПАУЛОВИЧ. Вчера. Рисунок.....	454
		СИМОНА ВАСИЛИУ-КИНТИЛЭ. Композиция. Шерстяная ткань.....	428	ВАСИЛЕ ПАУЛОВИЧ. Среди голубых деревьев. Масло.....	455
		ВИКТОР РОМАН. Растение. Мрамор.....	429	ГУСТАВ КОЛЛАР. У колодца. Акварель.....	456
		СПИРУ КИНТИЛЭ. Ткань.....	429	ВИКТОР МИХЭЙЛЕСКУ КРАЙУ. Портрет. Масло.....	457
		АУРЕЛИА ГИАЦЭ. Стилизованные народные мотивы. Декоративное панно. Живопись. Полотно.....	430	Ж. АЛ. СТЕРИАДИ. Замбакчиан. Мел и техника брызгов.....	459
		ПАТРИЧИУ МАТВЕСКУ. Центавры. Керамика с матовой глазурью.....	431	Г. АСАКИ. Женщина из Молдовы, 1854. Литография.....	460
		МАРИЯ ЛЭЗЭРЕСКУ. Сервис. Керамика.....	431	МАРИА ПОПА ДЖОРДЖЕСКУ. Новые многоэтажные здания в Малукэ. Литография.....	460
		ГРАЦИЭЛЛА СТОЙКИЦЭ. Декоративная композиция в коричневых тонах. Ткань.....	432	ФРЕД МИКОШ. Верфь. Литография (фрагмент)..	461
		МАРГАРЕТА СТЕРИАН и КОНСТАНТИН БУЛАТ. Декоративная композиция монументальной керамика.....	432	ЭЛЬБИРА МИКОШ. Невеста. Литография. Техника нажима.....	461
		ВИЛЬГЕЛЬМ ФАБИНИ. Декоративный сосуд с геометрическими рисунками. Фаянс с глазурью..	433	ЭЖЕН ДЕЛАКРУА. Автопортрет. Масло.....	462

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

Лошадина голова при входе в землянку на юге Олтении. Музей-село.....	396		
ИОН СТАТЕ. Иллюстрация к сборнику рассказов Ал. Сахия.....	398		
ИОН СТАТЕ. Комбинированные техники.....	399		
ИОН СТАТЕ. Иллюстрация к книге «Четвертое измерение» Яниса Ристоса. Офорт.....	398		
ФЛОРИН ЧУБОТАРУ. Жизнь. Ксилогравиюра.....	400		
ФЛОРИН ЧУБОТАРУ. Сад поэта. Комбинированная техника.....	401		

ERATĂ

Autorul portretului de țărancă apărut în nr. 7/1965, pag. 353, este Vasile Celmare

Redacția revistei: Constantin Mille 5—7—9, telefon 13.75.61. Abonamente: Lei 102 pe 6 luni—lei 204 pe 12 luni
Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133—135, București

M U Z E U L S I M U

str. Biserica Amzei nr. 5—7

Artă românească modernă și contemporană:

GRIGORESCU • ANDREESCU • LUCHIAN
PETRAȘCU • PALLADY • RESSU • ISER • TONITZA
PACIUREA ș. a.



Artă europeană: franceză, italiană,
spaniolă, olandeză, germană.

BUCUREȘTI ÎN ARTA PLASTICĂ

Pictură, sculptură, grafică românească și
străină — secolele XVIII-XX

DOUSSAULT • BOUQUET • RAFFET • PREZIOSI
SZATHMARI • HENȚIA • AMAN • TATTARESCU
CANISIUS • POITEVIN-SCHELETTI • ȘT. DIMI-
TRESCU • STERIADI • JIQUIDI • PHOEBUS
GHIAȚĂ • BUNESCU • CIUCURENCU • BABA
CATARGI • LUCIAN GRIGORESCU



