

1965  
arta plastica 12



Vizitați  
GALERIILE DE ARTĂ  
DIN BUCUREȘTI

**bd. Bălcescu nr. 23**

- pictură
- sculptură mică (ceramică, bronz, lemn etc.)
- gravuri ● acuarele ● desene
- cărți poștale ilustrate ● felicitări

**bd. Magheru nr. 22**

- imprimeuri, stofe, diverse țesături
- bibelouri, vase decorative, aplice
- servicii din ceramică, sticlă, metal etc.
- bijuterii și podoabe ● pictură pe sticlă
- mozaic ● mic mobilier

**bd. Magheru nr. 20**

- lucrări de artă populară
- jucării
- obiecte din piele (mape de birou, albume)

**str. Lipscani nr. 20**

- lucrări de artă decorativă
- culori, pensule, șevalete, mulaje
- farduri, grime

# arta plastica 12

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

## An plastic 1965

CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ, PAUL BORTNOVSKI, VASILE CELMARE, C. LUCACI, PATRICIU MATEESCU, MIMI PODEANU .....	595
MARCEL BREAZU: Modern și pastişă de modern.....	597
CARMEN RĂCHITEANU: Galeria universală a Muzeului de artă al Repu- blicii Socialiste România .....	598
DUMITRU DANCU: Însemnări despre creația lui Al. Phoebus .....	604
PETRU COMARNESCU: Curente în arta românească modernă a secolului XX (II) .....	610
RAUL ȘORBAN: Eugen Pascu .....	614
N. ARGINTESCU-AMZA: Lucian Grigorescu .....	618

## Atelier

HORIA HORȘIA: Iulian Olariu.....	620
NICOLAE CRIȘAN: Constantin Dipșe .....	624

## Expoziții

AL. TOHĂNEANU: Expoziția internațională de desene ale copiilor și tineretului școlar .....	626
ILEANA BRATU: Theodor Rosenhauer și Walter Arnold .....	632
N. CRIȘAN: Petre Balogh și Angela Balogh .....	634
PATRICIU MATEESCU: Jules Perahim .....	636
Ing. SYLVIU COMĂNESCU: Al V-lea Salon internațional de artă foto- grafică .....	638

<b>Cărți și reviste de artă</b> .....	641
---------------------------------------	-----

Coperta I: MIRCEA SPĂTARU: Portret

Coperta IV: THOMAS WÄCHTLER, 10 ani (R.D.G.): Muzicanții din Breme

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

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



SI artica

GALERIILE DE ARTĂ  
DIN BUCUREȘTI



LIVIU FLOREAN, ION MITREA: Spre viitor — mozaic (Casa  
de cultură din Bistrița) — fragment

## CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ:

**Autenticitate și creație**

Cred că ceea ce caracterizează activitatea plastică din anul acesta este febra căutărilor. Căutări în ceea ce privește formarea unui limbaj nou, mai adecvat, mai corespunzător unei concepții artistice încadrate în fluxul de gândire contemporan.

Cercetările, experimentele se duc mai ales pe terenul modalităților noi de expresie. Mijloacele tehnice oferă infinite posibilități mai cu seamă în gravură. În momentul de față, și acest lucru s-a oglindit în expoziția anuală de grafică, precum și în manifestările personale, artiștii graficieni sînt preocupați de această latură a meseriei, îmbogățindu-și fiecare, prin inventivitatea și fantezia de care dispun, mijloacele de expresie. Această efervescentă artistică pe care o observăm în cadrul graficii noastre cred că reprezintă de fapt numai un început al unui proces de transformare. Sîntem oarecum într-un stadiu de trecere, pregătitor conturării unor concepții mai definite. Ca să precizez: fiecare este preocupat mai ales « cum » să exprime o idee, însă ideile abordate sînt de cele mai multe ori minore, lipsite de adevărată vitalitate; caracterul graficii rămîne însă acela al unei arte de mesaj, o artă a ideilor de largă circulație. De aceea cred că abia în viitor se vor cristaliza intuițiile și personalitățile.

Critica nu sesizează îndeostul importanța acestui moment « cheie » care pregătește dezvoltarea viitoare a artei noastre. Ea nu contribuie suficient la clarificarea artiștilor în căutările și experiențele lor. Prin laude excesive la apariția unor tendințe moderne în expresie, nu întotdeauna de autentică formație (și aceasta este o altă problemă foarte importantă: aceea a preluării și asimilării experiențelor acumulate de alții), a dat

un imbold nefiresc transformărilor în creația multor artiști.

Personal nu am încredere în schimbările totale și rapide în creație. Procesul acesta nu poate lua o formă proteică atîta vreme cît el este strîns legat de o gândire și o simțire adevărată — coordonatele interioare ale artistului. Este necesar puțin talent și mult dar de imitație pentru a ajunge la puțin lustru de « modern ». Pe de altă parte, noi nu trebuie să refacem nici procesul de cristalizare a gândirii artistice a unui Klee, Mondrian sau Picasso — ci să căutăm cu toată sinceritatea să avem unul propriu, al nostru, pe măsura individualității noastre. Nu este ușor să ne formăm un punct de vedere în lumea aceasta de nenumărate interferențe ale modalităților de concepție și expresie artistică. Ar trebui să avem curajul de a fi modești. Părerea mea este că abia atunci se naște cu adevărat o personalitate artistică.

Niciodată ca acum nu s-au ridicat atît de mulți artiști în țara noastră. Sînt atîtea energii creatoare și e necesar să se creeze un climat de dezvoltare cît mai firesc și mai armonios.

În documentele Congresului al IX-lea al P.C.R. se găsește exprimată tocmai această grijă pentru asigurarea condițiilor necesare; aceasta dă tuturor artiștilor încredere în posibilitățile de continuare a eforturilor și în rezultate din ce în ce mai bune.

Avem o artă cu care ne mîndrim de multe ori peste hotare. Succesele expozițiilor noastre de artă populară sînt bine cunoscute, dar nu cred că acei care au realizat cusăturile, oalele sau ciopliturile în lemn și-au pus vreodată întrebarea: care este rolul artei românești în contextul artei contemporane universale. Ei au modelat, au cioplit ori au cusut cu toată simțirea și priceperea de care au fost în stare.

Pentru un artist, a sta și a judeca mereu, cîntărind în ce măsură creația sa se încadrează sau nu în arta universală, nu este prea folositor: duce la imitație și despersonalizare. Pe de altă parte, înțelegerea strîmă și promovarea unei arte specific naționale reprezintă un alt pericol. Spiritualitatea românească originală este prezentă dincolo de subjugarea exercitată de motivul popular. Ea există în concepția și structura poetică a artistului.

Arta românească se va integra și își va juca rolul în contextul artei contemporane pe măsură ce energiile creatoare de care dispune se vor desfășura în ambianța unei emulații firești — nestingherite.

## PAUL BORTNOVSKI:

**Colaborarea artelor**

Sîntem martorii unei efervescente creatoare ce demonstrează o tendință de asimilare a cuceririlor, a experiențelor artei contemporane, conturîndu-se personalități noi, evident, așa cum e firesc, mai ales în generația tînără. Și aceasta îndeosebi în sculptură și pictură, două domenii pe care ne obișnuisem să le vedem pînă de curînd înaintînd prudent în contextul artistic contemporan.

În general, este vorba de o înțelegere mai cuprinzătoare a sensurilor artei realiste, de unghiuri mai diverse de interpretare și abordare a realității.

Plastica teatrală angrenată încă de mai mulți ani în lupta pentru expresivitate, eliminarea poncifurilor și a platitudinii, a cules și în acest an roadele atitudinii sale, căpătînd o deosebită pregnanță. În actul teatral. Trebuind să răspundă repertoriului larg pe care-l atacă acum teatrele noastre, scenografia a știut, cu

suplețe, să creeze imagini remarcabile, vehiculând ideile unui univers dramatic atât de extins și de divers, imagini ce au rămas în amintirea spectatorului nostru. Sîntem îndreptății chiar a spune că nu a existat un spectacol valoros în care scenografia să nu fi adus o contribuție substanțială.

Remarc însă că relevarea eforturilor ce se fac în acest domeniu, a faptului de cultură pe care-l reprezintă plastica unora din spectacolele noastre, nu se face în suficientă măsură de către critica teatrală. Cu puține excepții, critica de teatru este nesubstanțială, lipsită de baze sigure în aprecierea problemelor de plastică a spectacolului.

Aș sugera criticii de plastică o preocupare de teoretizare, de concretizare a criteriilor, pentru a da aprecierilor, un suport științific, evitîndu-se concluziile pripite, falsa înțelegere a modernității și, totodată, angajînd relevarea calității plastice atunci cînd aceasta apare. Cu atât mai mult cu cît consider că scenografia, acționînd la confluența dintre pictură, sculptură și arte decorative, literatură și arhitectură, întreprinde experiențe demne de luat în seamă pe terenul îmbinării artelor. Vorbind despre acest fenomen de apropiere între diferitele ramuri ale artelor, nu pot să nu mă opresc asupra unei impresii date de manifestările de artă decorativă din acest an. După ce acum cîțiva ani, artele decorative au adus o importantă împropășire climatului nostru plastic, azi sîntem dezamăgiți cînd vedem modul periferic în care atacă adesea problemele ce le revin, nerealizînd principala lor funcție, utilitatea. Se practică în cele mai multe cazuri o artă de pitoresc, cu aparent iz modernizant, căreia îi lipsește respirația și înțelegerea dimensiunii fenomenului contemporan.

Este curios că în timp ce sculptura și pictura tind din ce în ce mai evident către o esențializare a formelor, arta decorativă rămîne încă într-o bună măsură tributară anecdoticului.

Aspectul artizanal și deficiențele organizatorice ce împiedică experiențele pe specific industrial scuză numai parțial această situație. Cred foarte necesară o preocupare a artiștilor decoratori pentru studii specifice al formei în esența ei, orientarea către acele date care pot apropia arta decorativă de arhitectură, care pot face un pas către integrarea acestor domenii.

Cred că printr-o acțiune convergentă a arhitecturii către personalizarea creațiilor sale, iar a plasticii către înțelegerea spiritului arhitecturii contemporane, se va realiza climatul necesar unor experiențe inedite ce vor contura în mod orga-

nic specificul artei noastre contemporane în aceste domenii, așa cum se arată în Documentele Congresului al IX-lea al P. C. R.

## VASILE CELMARE :

### Tradiție și inovație

Pentru că spațiul nu permite o dezvoltare mai amplă a ideilor, am să mă rezum la cîteva enunțuri de probleme care pot fi destul de concludente pentru diversele manifestări artistice ale anului 1965.

Se poate spune că au existat o serie de succese mai mult sau mai puțin personale. Dar am putut să observ că unele căutări de ordin expresiv plastic își găsesc mai adesea izvorul în creația altor popoare și mai puțin în tradițiile atît de valoroase ale artei noastre naționale. Vechimea și calitatea rar întîlnită a folclorului și a artei înaintașilor noștri au creat condiții favorabile concretizării unor drumuri și procedee noi. Important este numai de a găsi în permanență metodele de asimilare a unui limbaj care să reprezinte un aport contemporan la acest tezaur de cultură și acest lucru cred că se poate realiza în timp și după multe frămîntări. Ceea ce nu înseamnă că tot ce

(urmare în pag. 643)

## C. LUCACI :

### Specificul arhitecturii noastre

Cred că momentul actual al dezvoltării sculpturii este marcat de afirmarea pe scară largă a sculpturii urbanistice. Încadrarea sculpturii, după o lungă absență de preocupare în această direcție, în ansamblul arhitectural urban, oferă astăzi posibilități propice aprofundării și dezvoltării relației sculptură-arhitectură, pe coordonate estetice contemporane.

Pornind la decorarea litoralului — care rămîne un moment de încercări — sculptura monumentală a înregistrat succese reale în următoarea etapă, a decorării orașelor Gheorghiu-Dej, Galați ș.a.

Colaborarea sculptor-arhitect este astăzi efectiv realizată, ducînd nu de puține ori la obținerea unor inedite exprimări plastice în ansamblul arhitectural modern.

Prin natura sa, acest cadru modern — cu caracter social, cultural, industrial — îi oferă sculpturii, certe

posibilități de dezvoltare, iar artiștilor, imbold puternic de a se încadra în viziunea lumii moderne. Aceste lucrări, comenzi sociale, cum le numim noi, au făcut pe artiști să înțeleagă necesitatea noilor tendințe, majoritatea creatorilor îndreptîndu-și căutările spre formarea, dezvoltarea și manifestarea unei concepții și unei viziuni de ansamblu.

Un fenomen interesant în ceea ce privește sculptura monumentală românească îl constituie străduința creatorilor de a-și integra opera unui spațiu urban modern cu vădite elemente universale de arhitectură. În același timp, se face simțită și străduința de a utili-

(urmare în pag. 643)

## PATRICIU MATEESCU :

### Concepție nouă — exprimare originală

Pe plan mondial, creația plastică a anului 1965 este primă o mare diversitate, menită să afirme personalități reale cu deosebite calități de valoare individuală. Nu o anume modă, nu o anumită stea cu sateliți multuminoși sau mai palizi, ci afirmări multiple de idei multiple, cu mijloace de expresie multiple.

Acum se vorbește despre o sinteză a artelor. Cred că integrarea picturii, sculpturii, arhitecturii își găsește expresia fericită în sfera artelor decorative. Căci dacă undeva a existat un divorț între public și artă, acest fapt se datorește artistului care a făcut experiențe interesante din punctul lui de vedere intelectual, dar nu a urmărit ca produsul experiențelor sale să fie util. Iar utilul este propriu artei decorative în sens modern, util nu numai pentru că-i frumos, dar pentru că nu poate lipsi. O operă mare este întotdeauna utilă. Este util Picasso, Miró, Brâncuși, Henri Moore, Calder pentru că sînt mari, dar marele popor care este de zece ori mai numeros decît în vremea Renașterii nu poate avea numai satisfacția celor cîțiva « Michelangeli » sau « Leonarzi » moderni, are nevoie în sutele de mii de case ale iubitorilor de artă, cu camere fără fastul și poleiala Renașterii de sute de mii de obiecte menite a aduce prin culoarea și volum replica surșului Giocondei.

În orientarea multor artiști există o predilecție pentru arhaism. Arhaizare, chiar în sensul întoarcerii la esență, mi se pare însă retrograd. Căci, ținînd seamă

(urmare în pag. 643)

În artele decorative se poate semna un interes general pentru un stil legat de tradiție, manifestat în preferința acordată ceramicii și tapiseriei și în preocuparea pentru o formă de exprimare specifică țării noastre.

Dintre toate momentele de manifestare a artelor decorative, aș pomeni Expoziția de stat organizată anul acesta, pentru că deși afirmările în străinătate au fost numeroase (Budapesta, Geneva, Faenza, Lausanne, Washington, New-York etc.), ele reprezintă participări pe grupuri restrânse, în timp ce o expoziție de stat a fost un prilej de mult așteptat de către toți artiștii și e singura în stare să prilejuiască un bilanț. Cu acest prilej, au ieșit la iveală, pe lângă unele succese, și unele confuzii, în special în ce privește înțelegerea legăturii cu tradiția. Astfel, unele lucrări s-au limitat la preluarea unor elemente din arta populară, folosite fie izolat, la proporție mărită și cu o distribuție schimbată, fie plasate ca simplu decor, neintegrate organic în structura imaginii. Dar preluarea în mod mecanic a unor elemente din arta populară constituie greșeală care denaturează sensul esențial al lucrurilor.

Opera de artă populară se caracterizează printr-o armonie desăvârșită a materialului cu forma și utilitatea obiectului, iar mărimea, culoarea, distribuția elementelor decorative, în fine întreaga compoziție servește finalității obiectului. De aceea se poate vedea, din capul locului, când o strachină a servit pentru alimente sau când a împodobit un perete; se vede, fără nici o confuzie, când țesătura a fost menită să facă parte ca piesă în complexul hainelor de port sau când trebuie să trăiască de sine stătătoare pe un zid.

Dacă în arta actuală, se ia un element izolat din compoziția unei țesături țărănești și se plasează la scară mărită pe întreaga suprafață a unei țesături menită peretelui, neglijându-se complet compoziția specifică piesei respective, impresia de « amănunt » nu va putea fi înlăturată. Elementul decorativ, neîmplinindu-și rolul, devine gratuitate și, cu toate că el este românesc, lucrarea care ar rezulta din utilizarea lui va contrazice specificul artei românești, esența ei. Un exemplu îl constituie lucrarea în care diferite elemente culese din covoarele vechi sînt apli-

(urmăre în pag. 643)

Creația artistică autentică presupune originalitate, fărînire de « unicat », are caracter de « Einmaligkeit », de lucru făcut « o singură » dată. În satisfacția estetică intră ca o componentă importantă, surpriza provocată de opera de artă, impresia vie, pentru cel ce ia contactul cu lucrarea, că vede sau aude pentru *prima dată* o asemenea realizare. Orice intervenție a senzației de « déjà vu », de existență, în tablou sau în poem, a unor lucruri cunoscute din alte lucrări, diminuează plăcerea artistică. Marele păcat al academismului este, în primul rînd, acela că în prezența lucrării cu pretenție de artă — ai convingerea că ceea ce se găsește acolo a mai fost făcut și înainte, că artistul reproduce niște procedee canonizate, că *prospețimea reacției* lui în fața realității lipsește. De aceea una dintre condițiile sine-qua-non ale capodoperei este *noutatea*, care propune (și impune) o viziune a realității încă necunoscută. « Artistul — spune undeva André Malraux — se definește prin ceea ce impune și nu prin ceea ce reproduce ».

Adevărurile acestea sînt limpezi și cunoscute: o argumentare în sprijinul lor ar fi superfluă. Mai puțin limpede este însă modalitatea în care se înțelege ce înseamnă « nou » și « original ». Noțiunile acestea nu au un caracter absolut. Conținutul lor este în funcție de mulți factori, mai cu seamă cînd se referă la un domeniu atît de greu de sesizat în formulări riguroase, cum este domeniul creației artistice.

Să începem de aceea prin a ne întreba *față de ce* este manifestă noutatea în artă? Cu alte cuvinte, unde trebuie căutată *modernitatea* unei opere, acel caracter prețios care îl face pe consumatorul de artă, cu educația estetică adecvată, să simtă că se află în prezența unei creații, care îi aduce o undă proaspătă, să aibă sentimentul că artistul este consonant cu așteptările spectatorului, *în epoca în care amîndoi trăiesc*, în mijlocul unor relații umane determinate, și făuresc vise de viitor . . .

Întrebarea aceasta cheamă însă o alta. Pentru a putea spune ce așteaptă privitorul unei pînze pictate de la creația artistului, concretizată în această suprafață colorată, trebuie să ne întrebăm ce așteaptă oare consumatorul de artă, de la artă în genere? Întrebarea are o vechime de milenii și răspunsurile care i s-au dat, de-a lungul istoriei, pot fi numărate cu miile. Totuși întrebarea rămîne încă deschisă și răspunsurile care se ivesc, evoluează mereu, ca și arta autentică, totdeauna cu necesitate împrospătată. Și la această întrebare trebuie să căutăm un răspuns « modern », adecvat vremii noastre și condițiilor sociale și naționale în care trăim. Nu vom putea deci să răspundem cu miez, dacă vom căuta soluții valabile oricînd și oriunde, incontestabile în principiu, dar nesatisfăcătoare în fapt, pentru istovirea curiozității noastre reale.

Pentru ca răspunsul să aibă suculență și să poată potoli cu adevărat setea întrebării, mi se pare că întrebarea trebuie formulată altfel: « Ce așteaptă, *astăzi* și *aici*, privitorul unui tablou, cititorul unui roman, spectatorul unui film, ascultătorul unui concert, de la artă? Firește că întrebarea poate suferi încă o altă precizare, de pildă: ce așteaptă *un anumit* spectator, *astăzi* și la noi, de la artă? Dar această precizare, aduce o nouă întrebare: *cărui* spectator i se adresează artistul, *adeziunea cui*, o vizează el? Poate că de aici trebuie să pornim, la urma urmei, cînd ne adresăm artiștilor, pentru a-i invita să găsească împreună cu noi, un răspuns serios la întrebarea: « ce înseamnă a fi modern? ».

Sînt artiști care ar putea răspunde (cum au făcut-o atîția): « mă interesează adeziunea posterității, a veacurilor ce vin ». Rog să fiu iertat de asemenea artiști, dacă îmi îngădui să spun că un asemenea răspuns este cu totul departe de « modernitate », de spiritul vremii noastre.

(urmăre în pag. 643)



## GALERIA UNIVERSALĂ A MUZEULUI DE ARTĂ AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

CARMEN RĂCHIȚEANU

REMBRANDT: Haman implorînd iertare Esterei (detaliu) —  
ulei

EL GRECO: Logodna Fecioarei — ulei

În concepția științifică modernă, muzeele sînt considerate ca centre de studii și documentare, ca mijlocuri de culturalizare și educare estetică a masei populare. Un muzeu bine organizat, pe principii unei expuneri complexe de valori artistice bine selecționate, înseamnă în același timp o sinteză artistică asupra evoluției culturii materiale și spirituale a societății omenești. Muzeul este un loc de studiu, dar în același timp un loc de încîntare și de delectare estetică, unde poți afla atîtea frumuseți grăitoare ochiului și minții.

Muzeul de artă din București, primul mare muzeu național, a luat ființă la scurtă vreme după instaurarea republicii noastre. Fondarea acestui lăcaș de cultură, pe lîngă alte mari realizări ale poporului nostru, constituie una din înfăptuirile revelatoare ale regimului democrat popular, pe tărîm cultural, artistic și științific. Muzeul de artă din București a devenit cunoscut și apreciat, atît înlăuntrul, cît și înafară granițelor țării.

Principiul de expunere are la bază concepția muzeului modern complex, în care operele de artă plastică — pictură, sculptură și grafică — sînt prezentate în ambianță cu artele decorative și aplicate — mobilier, tapiserii, covoare, ceramică, piese de argintărie, etc. În săli amenajate după cele mai noi sisteme muzeografice, cu instalații speciale de iluminare și aer condiționat, circuitul publicului se desfășoară în mod simplu, logic și odihnitor în același timp.

Referindu-ne în mod special la galeria universală încercăm să facem o prezentare de ansamblu a valorilor

ce și-au găsit un loc și un rol hotărîtor în cuprinsul acestei galerii.

Tezaurul artistic al galeriei universale cuprinde opere provenite din diverse colecții ale statului, din fosta colecție regală, precum și un număr important de lucrări achiziționate de-a lungul anilor, de la înființarea muzeului și pînă în prezent.

Principiul călăuzitor al unei expuneri complexe se reflectă în aspectul general al galeriei universale. Prezentarea operelor de artă din cadrul diverselor țări urmărește cronologic linia de dezvoltare a artelor plastice, începînd din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XX-lea. Datorită capacității de expunere limitate a sălilor, care nu pot cuprinde întregul tezaur artistic



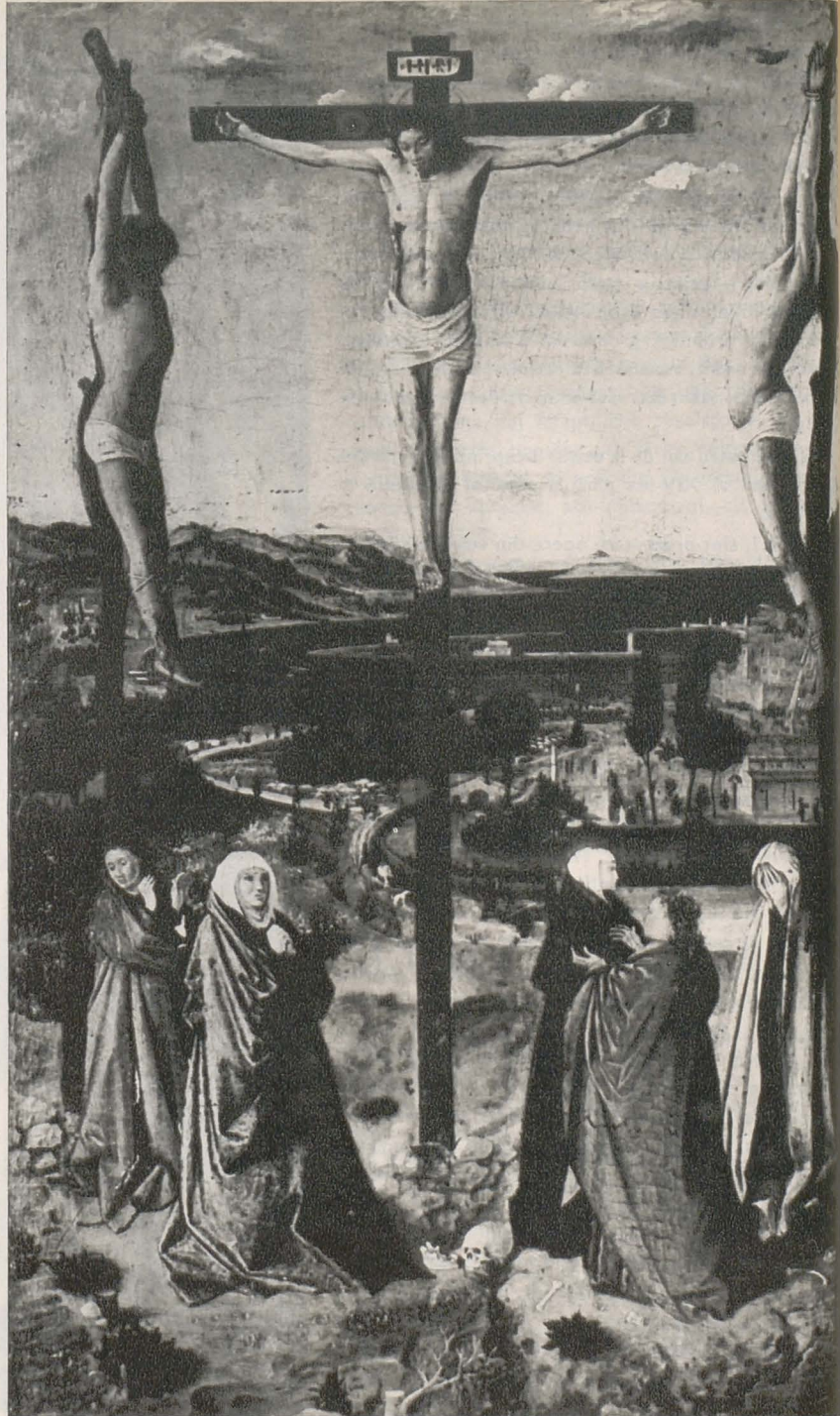
s-au făcut judicioase selecții pentru a se obține ansambluri echilibrate și semnificative prin conținutul lor. Un mare număr de opere de pictură, sculptură, grafică și arte decorative sînt depozitate în încăperi special amenajate, unde pot fi studiate în bune condiții de către specialiștii și cercetătorii interesați în problemele istoriei artelor.

Parcursînd amfilada marilor săli de la etajul II, în care se află expusă arta italiană, spaniolă, germană, arta flamandă și olandeză, din ultima sală — sala tapiseriilor — printr-o scară interioară se ajunge la etajul al III-lea unde este expusă arta franceză, arta rusă, arta orientală și extrem-orientală. Coborînd pe aceeași scară, revenind la etajul al II-lea, circuitul se încheie cu sala rezervată artei moderne și contemporane.

Primele patru săli de la etajul II cuprind artă italiană din secolul al XIV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

În sala I, sînt prezentate opere din veacurile XIV—XVI, realizate de artiști din școala toscană, din școala florentină, umbriană, din Ferrara și Cremona și din școala venețiană. Predomină lucrări cu subiecte religioase și mitologice, încadrîndu-se specificului artei prerenașcentiste și a Renașterii timpurii. « Fecioara cu Pruncul » de Domenico Veneziano și cele două tablouri ale lui Antonello da Messina, « Fecioara cu Pruncul » și « Răstignirea » sînt socotite ca valori de renume universal. Sala a II-a cuprinde lucrări aparținînd Renașterii, reprezentată aici de școala venețiană. Tiziano, Tintoretto, Palma Vecchio, Palma Il Geovanne, Bonifacio Veronese de Pitati, Jacoppo, Francesco și Gerolamo Bassano. Marea pînză « Suzana și cei doi Bătrîni », operă din perioada de tinerete a lui Tiziano, așa cum e și « Buna Vestire » de Tintoretto, domină sala prin strălucitoare acorduri cromatice. Reprezentative pentru această epocă sînt și portretele de mari dimensiuni ce aparțin lui Tintoretto și școlii sale, precum și compozițiile de un caracter dramatic, laic și popular ale pictorilor din familia Bassano. Următoarele două săli cuprind lucrări ale unor artiști din secolele XVI—XVII, la limita dintre Renaștere și Baroc sau aparținînd diferitelor curente artistice ale secolului al XVII-lea (« eclecticism », « manierism », « tenebrosism »). Influența lui Michelangelo e evidentă în tabloul « Venus și Amor » de Bronzino și în « Sfînta Familie » a lui Giorgio Vasari, așa cum influența lui Rafael e sesizabilă în « Triumful Galateei » de Giulio Romano și în « Buna Vestire » de Raffaello del Colle. Școala





VAN EYCK: Omul cu tichia albastră — ulei

bologneză este reprezentată prin lucrările lui Lodovico Carracci și Dominichino. Pânze de mari dimensiuni, cu o diversitate de subiecte tratate în compoziții dinamice semnate de Luca Giordano, Pietro da Cortona, Guercino, Mattia Preti, Procaccini, Orazio Gentileschi, Guido Reni sînt orînduite aici ca într-un amplu concert de forme și culori. Sînt reprezentați, de asemenea, portrețiști cunoscuți ca G. B. Gaulli și Carlo Maratti. Peisajul italian cu specificul construcțiilor antice și cu ruine îl întîlnim în tablourile lui Panini și Salvator Rosa. Din creația atît de originală și interesantă a lui Alessandro Magnasco, muzeul posedă două admirabile lucrări, « Spitalul » și « Călugări într-un peisaj ». Artiștii din veacul al XVIII-lea, ca Piazzetta, Amorosi și Amigoni, completează colecția de pictură italiană.

Arta spaniolă din secolele XV—XVIII este expusă în sălile a V-a și a VI-a. Printre exemplele tipice ale vechii picturi religioase din Spania se află trei frumoase tablouri de altar avînd încadramentele originale de epocă. Dintre artiștii secolului XVI, influențați de arta italiană, îl semnalăm pe discipolul lui Leonardo da Vinci, Juan de Juanes, autorul monumentalului panou « Triumful Fecioarei încoronată de îngeri », și pe Juan Fernandez de Navarrete, influențat de Tiziano.

Operă de o deosebită valoare, pînza de mari dimensiuni « Lupta lui Hercule cu Centaurul Nessus » de Giuseppe Ribera impresionează prin compoziția și coloritul cu puternice contraste de clarobscur de ecou caravagesc. Expunerea mai cuprinde și pe Antonio de Pereda, Alonso Cano și Murillo, precum și piese de mobilier, ceramică și sculpturi în lemn policrom. În sala următoare ne apar grupate pe un panou, capodoperele lui El Greco « Adorația păstorilor », « Sf. Mauriciu sau Martiriul celor 10.000 de tebani » și « Logodna Fecioarei », una din ultimele lucrări ale artistului. « Portretul lui Filip al IV-lea » de Velasquez reamintește numeroasele studii și portrete pe care

le-a făcut artistul în calitatea sa de pictor al curții din Madrid. Opere de Zurbaran și Leal Valdes conturează caracteristicile școlii spaniole cu accente de misticism dramatic și realism puternic, obiectiv.

Arta germană din secolele XIV—XVI ocupă sala a VII-a, constituind un ansamblu de pictură și sculptură admirabil echilibrat. Pe lîngă valoroase lucrări din vechile școli din Colonia, Ulm, Boemia, sînt expuse picturi de Hans Multscher, de Bartholomeus Zeitblom, de Albrecht Altdörfer. Cele trei tablouri ale lui Lucas Cranach cel Bătrîn compun un foarte frumos panou, în centru cu « Venus și Amor », încadrată de compoziția viu colorată « Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul » și « Fecioara cu Pruncul ». Un colț al acestei săli e rezervat unor admirabile opere ale unor artiști necunoscuți, sculpturi în piatră și în lemn policrom, reprezentative pentru arta veche germană, de un realism puternic, uneori cu evidente note de expresionism.

În sala a VIII-a este expusă pictura din Țările de Jos, din Flandra și Olanda, din secolul al XV-lea pînă în secolul al XVIII-lea. Opere de o neprețuită valoare artistică, ca « Omul cu tichia albastră » de Jan Van Eyck și cele două portrete de donatori de Hans Memling, asemeni unui triptic sînt puse în evidență printr-o expunere sobră dar care marchează vizitatorilor deosebita lor semnificație. Lucrările lui Pieter Brueghel cel Tînăr, « Uciderea pruncilor » și « Peisaj de iarnă », copii desăvîrșite după tablourile tatălui său, renumitul Pieter Bruegel cel Bătrîn, alături de cele patru panouri ce înfățișează anotimpurile, ca și « Peisaj cu figuri » și « Vas cu flori » de Jan Brueghel de Velours, întregesc expunerea creației pictorilor din familia Brueghel. Scenele de gen ale lui David Teniers cel Tînăr accentuează una din laturile specifice ale picturii flamande — caracterul realist și popular. Dintre marii reprezentanți ai secolului al XVII-lea, lui Rubens îi este atribuită « Lupta lui Hercule

cu leul din Nemea », iar lui Van Dyck un studiu de portret. Cele două lucrări ale lui Jordaens « Sfînta Familie » și « Vara », dincolo de valoarea lor artistică, prezintă un interes sporit, caracteristice fiind pentru două epoci diferite — de tinerețe și de maturitate — ale pictorului. Din bogata școală flamandă expunerea cuprinde și pe Frans Snyders, pe Frans Franken cel Tînăr, pe Th. Van Thulden, Gérard Douffet și alți artiști ale căror lucrări sînt semnificative pentru epoca respectivă.

Pictura olandeză — portrete, scene de gen, peisaje și marine, opere ale așa numiților « mici maeștri olandezi » ai secolului al XVII-lea — este reprezentată, printre alții, de Jan Van Goyen, Salomon Ruysdael, Wouwermman, Molenaer Klaes, Ph. Koning, Bauckhuysen, A. Cuyt. Aceste tablouri, în genere de mici dimensiuni, sînt grupate în ultimul compartiment al sălii. Din creația marelui pictor olandez Rembrandt van Rijn, în muzeul nostru sînt trei lucrări : « Episod din lupta lui Saul cu David », ce se încadrează perioadei de tinerețe, un « Portret de femeie » semnat și datat 1647, și monumentală pînză « Haman implorînd iertare Esterei », capodoperă realizată în anii deplinei sale maturități artistice. Tabloul, așezat pe un panou axat pe linia mediană a sălii, prin sistemul de iluminare bine studiat, pune în valoare conținutul dramatic al scenei și măiestria tehnicii picturale.

Din grupul elevilor lui Rembrandt sînt expuși Flinck, Eeckhout și Ferdinand Bol.

Sala următoare aduce o totală schimbare a decorului: într-o lumină rece și intensă, e etalată o colecție de tapiserii flamande ce aparțin unor renumite manufacturi din secolele XVI—XVIII; cîteva piese de faianță de Delft și prețioase dantele de Bruxelles, prezentate în vitrine, îmbogățesc expunerea, întregind ambianța artistică.

La etajul al III-lea, prima încăpere, sala a XV-a, cuprinde arta franceză din secolele XIII—XVII. Repre-

zentative pentru stilul gotic francez, două sculpturi în piatră, înfățișând ambele Madona cu Isus în brațe, stau alături de micul panou de altar « Fecioara cu Pruncul », operă anonimă din școala de la Avignon din secolul al XV-lea. « Betsabeea primind o misivă de la regele David » exemplifică prin temă și rezolvare plastică caracteristicile școlii de la Fontainebleau, renumit centru artistic format sub influențele Renașterii italiene.

Dintre portretele de epocă, « Portretul lui Henric al IV-lea », în mărime naturală, se remarcă prin nota de strictă descripție a modelului de o sobră eleganță. Clasicismul francez, culminând în secolul al XVII-lea, e reprezentat mai ales prin peisajele pline de calm și măreție ale lui Claude Lorrain și ale discipolului său Gaspard Dughet. Tablouri cu subiecte mitologice

și literare — opere de artiști anonimi ce amintesc școala lui Poussin, scene de bătălii pictate de Jacques Courtois le Bourguignon, ca și reducția în bronz a statuii ecvestre a lui Ludovic al XIV-lea, de Girardon, împlinesc ansamblul sălii. Expunerea continuă să urmărească evoluția artei franceze de la sfârșitul secolului al XVII-lea și din secolul XVIII. Se poate urmări dezvoltarea portretisticii, prin operele lui Rigaud și Largillière, ale școlii lui Mignard, ale lui Tocqué, Donvé și Elisabeth Vigée-Lebrun. « Copilul cu fluturile » de Greuze și cele două scene de interior dintre care una inspirată după Chardin, peisajele lui Hubert Robert și Joseph Vernet subliniază și tendințele acelei arte realiste, în afară de arta oficială, fastuoasă sau galantă, susținută de curte și de aristocrație. Sculpturile lui Clodion, Houdon

și Allegrain, vitrinele cu prețioase miniaturi de epocă și piesele de mobilier reușesc să creeze un ansamblu de o calitate deosebită. În alte trei săli este expusă arta franceză a secolului al XIX-lea. Se află aici tablouri ale preromanticilor Prud'hon și Gros. Plasate în apropiată vecinătate, studiul lui Géricault pentru « Pluta Meduzei » și vigurosul studiu de detaliu al lui Delacroix pentru « Barca lui Dante » alcătuiesc împreună cu lucrări de Ary Scheffer și Gabriel Decamps, un grup reprezentativ pentru curentul romantic. Din bogata producție a picturii peisagistice ne sînt prezentate opere de Corot și de cîțiva dintre cei mai cunoscuți pictori din școala de la Barbizon ca: Th. Rousseau, Troyon, Daubigny și Millet.

În sala următoare, spațiul larg oferă o expunere mai bogată a picturii din a doua jumătate a secolului



al XIX-lea. Reunite pe un singur perete, recunoaștem prin coloritul cu străluciri de smalțuri lucrările lui Diaz de la Peña. Peisaje de Courbet stau alături de cele două cunoscute tablouri « Saltimbancii » și « Compartimentul de clasa a II-a », creații deosebit de valoroase ale marelui realist critic Honoré Daumier.

În jurul unui remarcabil portret de bătrână semnat de Monticelli, așezat ca centru de panou, ne sînt prezentate peisajele lui Stanislas Lépine, Dufeu și Eugène Boudin. Ca tehnică picturală, tabloul lui Carpeaux, « Portretul soției și fiului artistului », imprimă ansamblului o notă aparte. Expunerea picturii franceze se continuă cu cîteva din lucrările unor renumiți artiști impresioniști. Pictura lui Claude

(urmare în pag. 645)



PIETER BRUEGHEL CEL TÎNĂR: Uciderea pruncilor (copie după PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN) — ulei

JACOB JORDAENS: Vara — ulei

BOURDELLE: Centaur murind — bronz



DUMITRU DANCU





În perioada celui de al treilea deceniu, pictura lui Alexandru Phoebus se remarcă ca fiind rodul unui talent original și viguros.

Născut la București, în 1899, Alexandru Phoebus aparținea unei familii de intelectuali. Din primele clase liceale, el simte o atracție către desen și pictură, care se manifestă, concret și surprinzător, prin abandonarea cursurilor de la «Cantemir» în ajunul bacalaureatului și înscrierea sa la Școala de Belle-Arte. Phoebus avea 18 ani și își luase răspunderea propriei sale cariere. După trei ani de studii cu pictorul G. D. Mirea, Phoebus se răzvrătește împotriva academismului fad și idilic promovat de profesorul său. Împreună cu un grup de studenți, animați de dorința independenței în artă, întemeiază o «Academie liberă» la care pictorii Gheorghe Petrașcu, Jean Al. Steriadi și Artur Verona predau onorific lecții de pictură. În 1922, participă la înființarea «Asociației Belle-Arte» și debutează la Salonul Oficial,

căruia îi va rămâne fidel pînă la sfîrșit. În dorința de a cunoaște noile curente artistice apusene, cît și pictura aflată în muzeele pariziene, Phoebus pleacă în 1927 în Franța unde va rămîne doi ani. Expresionismul și pictura lui Marcel Gromaire l-au interesat îndeosebi, influențînd evoluția creației sale din acea perioadă.

Întors în București, unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții, Phoebus închină picturii o viață modestă, cinstită, sprijinită de un intarisabil entuziasm.

Alexandru Phoebus a practicat toate genurile șevaletului, dar în măsură inegală. Portretul și peisajul sînt genurile în care pictorul a atins culmea creației sale. El și-a desfășurat o bună parte a activității în perioada dintre cele două războaie, în care compozițiile și pictura de gen nu prezentau public decît un interes minim. Nudul, florile și naturile moarte sînt accidente în producția sa, Phoebus renunțînd tocmai la acele genuri care, din cînd în cînd, mai găseau amatori. Mai mult, Phoebus își permitea ani de-a



AL. PHOEBUS: Portrete din Făgăraș — ulei

AL. PHOEBUS: Moș Pătru — guașă

AL. PHOEBUS: Fată din Drăguș — guașă și acuarelă

rîndul să trimită Salonului Oficial autoportrete, portrete de familie, de muncitori și țărani, deși știa că asemenea subiecte nu erau căutate decît întîmplător. În saloanele din 1933, 1936 și 1942, pictorul n-a prezentat decît cîte un « autoportret », din cele peste cincizeci în care a căutat să se surprindă în diferite momente ale vieții și să înregistreze variațiile sufletului său pe diagrama chipului. În « Autoportretul » datat 1946, artistul s-a caracterizat cu totală francheță, realizînd o *sinteză expresivă* a trăsăturilor sale morale. Acest « Autoportret » se înscrie printre cele mai izbutite lucrări de acest gen, ale creației sale. Un ultim, ca dată, « dublu autoportret », destul de neobișnuit ca idee, a încheiat această suită în 1953, an în care suferința nu i-a mai permis să părăsească casa și în care expresia de stoică resemnare și adîncă tristețe anunță sfîrșitul apropiat.

Phoebus a executat multe portrete: tatăl și mama, soția și fiul, personalități și oameni simpli, muncitori și țărani. « Portretul tatii », aflat la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, pictat în anii de formație, a fost premiat la Salonul din 1926, iar cel al





« Mamei » — astăzi dispărut — prin atitudinea de mare echilibru sufletească și sobrietatea coloritului, este unul din cele mai expresive portrete din opera sa.

Muncitorii din industrie și agricultură i-au inspirat câteva mari portrete compoziționale, constituind o grupă distinctă în ansamblul acestui gen. În preocuparea pentru această temă, abordată încă din anii studenției și cultivată consecvent, descifrăm solidaritatea artistului cu oamenii simpli, înțelegerea profundă pentru greutatea existenței lor. Ne referim în special la portretele de proletari și muncitori pictate între 1926—1931 (aflate în majoritate în colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România). Preocupat mai puțin de transcrierea fizionomiei, în sensul unei identități, pictorul a căutat să ridice modelul la înălțimea simbolului, conferindu-i acea atitudine și acele elemente caracteristice, care generalizează ideea. Intenția de a pune accentul pe simbol explică, într-un fel, asemănarea fizionomică sau mai ales vestimentară a portretelor între ele, și nu atât a portretului cu modelul său — ca de pildă în portretul muncitorului industrial (din 1930) și al munci-

torului agricol (din 1931). Rezolvarea grafică a planurilor ce constituie veșmintele este aproape identică.

În anii când aceste portrete de muncitori au fost prezentate Saloanelor, Phoebus se angajase într-o acțiune îndrăznească de protest. El și-a intitulat, cu vădită intenție, portretul din 1926: « Proletarul ».

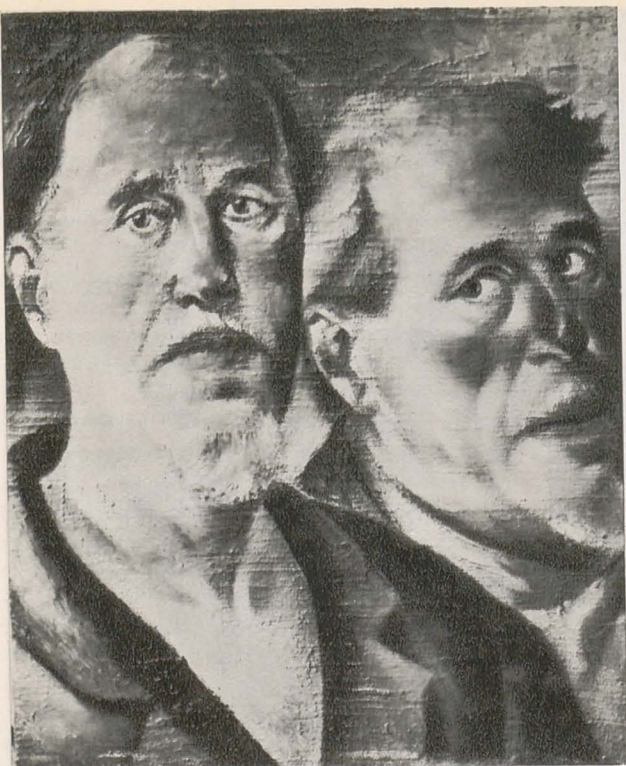
Înainte de a analiza a treia grupă de portrete din creația sa și anume aceea a țăranilor din ținutul Făgărașului, diferențiată atât ca viziune cât și ca stil de celelalte două, vom încerca să definim sumar caracteristicile portretelor de familie și de muncitori, înrudite ca factură și cromatică.

Phoebus investighează atent modelul; trăsăturile de caracter și temperament, refracția sentimentelor și pasiunilor sînt datele cu care recrează. Prin intermediul unei solide armături grafice, printr-o stilizare ce ține de originalitate, el ajunge la esența fizionomiei și psihologiei personajului. Culoarea sumbră a primelor portrete de familie face loc unor tonuri lucrate în « degradé », — reci, cînd utilizează verdele ca ton dominant, — calde, cînd folosește ocrul, — întotdeauna lăsînd impresia de metalizare a materiei. Pic-

torul dă relief suprafețelor obținînd interesante efecte sculpturale, asemănătoare cu acelea întîlnite în pictura lui Marcel Gromaire. În portretele de muncitori, personajele sînt construite masiv, evidențiînd simbolul în maniera cea mai frapantă, într-un desen viguros și amplu, susținut de un colorit sobru și expresiv. Portretele simbolice sînt ale oamenilor pe care pictorul îi întîlnea zilnic în peregrinările sale și cu care se simțea sincer solidar. Astfel se explică veridicitatea pe care aceste portrete o degajă. Impresia produsă este puternică și dominantă. Pentru exprimarea rezistenței morale a « Muncitorilor » (din 1926—1931), a dîrzeniei lor, Phoebus a găsit o fericită soluție grafică și compozițională.

« Epoca Făgărașului » în portretistica lui Phoebus este caracterizată printr-un colorit optimist, inspirat din tezaurul cromatic al artei populare. În 1940, Phoebus simte nevoia evadării din forfota și marasmul bucureștean. El este dornic de liniștea satului, de pitorescul așezării lui, de simplitatea oamenilor, de lumina și coloritul acestei lumi. Phoebus își transportă șevaletul în satele de la poalele munților Făgăraș. Penelul său întîlnește chipuri de toate vîrstele, — seninătatea privirii lui « Moș Pătru », încărunțit de viață, ademenitoarea expresie a atîtor flăcăi, fete și copii. În aceste portrete, în care Phoebus folosește o linie mai suplă, o paletă însorită, se simte exuberanța artistului ajuns într-un mediu care, deși îi era aproape străin, l-a stimulat totuși, constituind pentru concepția sa artistică o adevărată revelație. Din Lisa, Drăguș și Sîmbăta de Sus, pictorul compune o seducătoare suită de portrete, unele proiectate pe elemente de artă populară. « Fata din Drăguș », pictată în 1940, pe fundalul multicolor al unei scoarțe ardelenesti, este un exemplu de înțelegere a modelului, privit în ambianța sa familiară. Grație, seriozitate prematură, frumusețe fizică, viață înteroară, — toate sînt exprimate cu mijloacele unei subtile psihologii și unui rafinat simț al valorilor estetice.

Două mari portrete compoziționale marchează o culme a perioadei făgărașene: « Portretele din Făgăraș », aflate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România și Muzeul Brukenthal. Aceste compoziții cu multe personaje — femei, adolescenți și copii — grupate cu un desăvîrșit echilibru, sînt proiectate pe decoruri de sat, așa cum apar uneori aceste peisaje în pictura populară pe sticlă. O lume a satului, simplă și cinstită, puternică și dîră, demnă și plină de grație este pictată cu căldură și sinceritate.



AL. PHOEBUS: Dublu autoportret — ulei

AL. PHOEBUS: Iarnă în București — ulei



Masivitatea unor personaje, ca de pildă a femeii din portretul compozițional aflat la Muzeul Brukenthal, cu « racursi »-ul piciorului supradimensionat, plantat masiv în primul plan, sugerează legătura trainică a omului de la țară cu pământul. « Portretele din Făgăraș », prin înalta lor măiestrie și nobila lor concepție, constituie vîrfuri în creația lui Phoebus. Portretul aflat în Galeria Muzeului Brukenthal poate sta cu cinste alături de cele mai valoroase pînze ale genului, din întregul patrimoniu al școlii românești de pictură modernă.

Peisajul este genul care s-a împletit armonios cu portretul în creația lui Phoebus. Primele peisaje expuse sînt lucrate în Franța și trimise de acolo Salonului de grafică și « Tinerimii Artistice ». Phoebus a fost un peisagist al orașului. Cu excepția peisajelor făgărășene, puține la număr, perspectiva larg deschisă și adîncă nu l-a interesat decît rareori, iar aceste peisaje ardelenne — uliți, case și curți de sat — reprezintă doar o scurtă perioadă încadrată într-o lungă activitate.

În afara Bucureștiului, al cărui rapsod plastic a fost, Phoebus a lucrat peisaje în Franța, Grecia și Macedonia, în cîteva porturi dunărene și orașe din provincia țării noastre. Cantitativ, toate la un loc sînt întrecute de cele bucureștene. Calitativ, cele bucureștene nu pot fi egalate. Aceasta nu înseamnă că unele din ele, cum ar fi de pildă « Stradă în Galații vechi », nu sînt de același nivel cu cele mai izbutite din București.

Nefiind un pictor al somptuosului, al aglomerațiilor, Phoebus s-a îndreptat cu predilecție către peisajul umil de mahala și de periferie.

În mai toate tehnicile, Phoebus a lucrat un număr impresionant de peisaje: case vechi, hanuri, circiumi, bazare, dughene, biserică, turnuri, mănăstiri, străzi, pasaje, piețe, parcuri, lacuri și păduri înconjurătoare. Alăturate, aceste sute de imagini învie panoramic Bucureștiul începutului de veac, conservator al rămășițelor veacului apus. Zeci de asemenea peisaje au titlurile însoțite de adjectivul « vechi ». Patina locului îl ademenea pe pictor; el înțelegea

adînc această melancolică poezie a trecutului. Phoebus a găsit în simplitatea și modestia vechiului peisaj bucureștean, o supapă a predispozițiilor sale lirice. El le-a transformat în poeme de culoare.

La început, Phoebus construia peisajul din planuri geometrice, în acorduri cromatice reci. Cu timpul, linia sa a evoluat către suplețe, culoarea și-a îmbogățit repertoriul, căpătînd căldură și strălucire. În guașă, tempera și acuarelă, tratarea este uneori decorativă, coloritul senin și optimist. În ulei, posibilitățile mari de valorație îl duc la peisaje de atmosferă, în care adesea negrul, griurile și albul, se orchestrează cu multă măiestrie. O suită de valoroase peisaje în ulei, realizate în anii 1946—1947, construite din tonuri prețioase acordate cu mare rafinement, ca de pildă « Iarnă în București » sau « Taica Lazăr », se situează printre cele mai valoroase peisaje din pictura românească a primei jumătăți de veac. Ele dovedesc resursele de interpretare și de tehnică de care dispunea artistul. Misterul creat de suprafețele negre, cenușiul atmosferei, efectele dramatice ale eclerajului fac ca aceste peisaje să impresioneze profund, trezind sentimente de inefabilă poezie. Cînd se vorbește de lirismul picturii lui Phoebus, de romantismul viziunii sale plastice, aceste peisaje bucureștene se cuvine a fi amintite ca exemple caracteristice. Lirismul vom întîlni și în guașele înfățișînd aspecte ale mahalalelor bucureștene, și în acuarelele ulițelor de sat făgărășene, dar de o altă factură, de o altă intensitate. Cu aceste peisaje, Phoebus urcă o nouă treaptă în creația sa.

Nu trebuie uitat faptul că pictorul a fost un desăvîrșit grafician care construia pictura pe canavaua unui desen precis și viguros. În acest fapt vom afla și explicația preferinței pentru negru care, de la accent, devine cu timpul culoare indispensabilă a paletii sale. Chiar însoritelor peisaje făgărășene pictorul le distribuie o anumită doză de negru. (Într-o scurtă perioadă, anume a Făgărașului, pictorul alunecă într-un anume manierism, rezolvînd uniform mișcarea norilor, prin linii negre, în cercuri și spirale).

În ultimul deceniu de viață (1944—1954), Phoebus și-a putut ilustra plener convingerile sale progresiste din totdeauna, într-o serie de compoziții și portrete, prea puține ajunse — din cauza îmbolnăvirii sale — la forma definitivă. Compoziției simbolice « Pax » îi urmează « Oamenii muncii » (aflată la Muzeul de artă din Constanța), axată pe ideea înfrățirii muncitorilor de la oraș și sat, — lucrare remarcabilă prin dispoziția compozițională și intensitatea coloritului. Pictorul realizează apoi o suită de portrete și scene (aflate, în parte, la Cabinetul de stampe al Academiei Republicii Socialiste România), surprinse în procesul de muncă al feroviarilor de la Atelierele « Grivița Roșie ». În aceste lucrări, pictorul a redat cu mult brio expresia de sănătate și de încredere în viață a muncitorilor. Au fost dintre ultimele sale portrete, tot așa cum « Schițele pentru portrete de muncitori », prezentate în 1920 la expoziția Școlii de Belle-Arte, au fost dintre primele. În aceste limite se afirmă preocuparea permanentă, convingătoare pentru conținutul tematic al artei sale, definind concepția umanistă a lui Alexandru Phoebus.

Viziune solid cristalizată, stăpîn pe uneltele sale, poet al omului și al naturii, Phoebus atinse momentul culminant al artei sale, cînd un sfîrșit prematur a curmat această valoroasă carieră (6 noiembrie 1954). În artă, cînd originalitatea se conjugă cu măiestria, sîntem în prezența unei personalități. Alexandru Phoebus a fost un stăpîn al meseriei sale, un temperament original, o personalitate a picturii contemporane românești.

Valorosului nostru patrimoniu artistic, Alexandru Phoebus i-a dăruit o operă de rezistență, izvorită dintr-un talent generos, cultivat cu sinceritate, perseverență și dăruire de sine.

După expoziția retrospectivă din 1958, care a întrunit trei sute de lucrări în tehnici și genuri diferite, retrospectiva viitoare, în curs de organizare, în prezent, la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, va demonstra și mai convingător aportul lui Alexandru Phoebus în cadrul școlii românești de pictură modernă.

# CURENTE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ A SECOLULUI XX (II)

GRIGORESCU, ANDREESCU ȘI VIZIUNEA IMPRESIONISTĂ  
ELEMENTE EXPRESIONISTE ÎN CREAȚIA LUI LUCHIAN, TONITZA ȘI VOREL

PETRU COMARNESCU



Dintre marile curente artistice din ultima sută de ani, impresionismul a avut una dintre cele mai puternice înrîuriri la noi, ca și în alte părți ale lumii. Această mișcare de reînnoire a sensibilității moderne a adus un nou fel de a vedea realitatea, prin exaltarea și vibrația luminii, prin explorarea optică și totodată poetică a naturii, prin păstrarea mai vie a contactului direct și spontan cu natura, cuprinsă în mișcarea ei atmosferică.

Urmărind vibrația și mișcarea luminii din spațiul liber, impresionistii au valorificat pictural schimbările produse de jocul razelor solare și al cețurilor, subtilele reverberații și irizări ale radiației solare, aspectele fluide, aeriene, nuanțate ale întregii naturi. În acest scop, ei au ajuns la divizarea tonurilor, la fărîmițarea tușei, la game de culori neîntîlnite pînă atunci, părăsind conturul și modelarea stăruitoare a formelor, folosirea clarobscurului, preocuparea pentru detalii în favoarea unei vii notări compoziționale, mai curînd sugestivă decît descriptivă.

Activitatea de formare și apoi de creație a lui Nicolae Grigorescu, săvîrșită în mai multe perioade în Franța, a coincis cu perioadele de constituire, dezvoltare și diferențiere a mișcării impresioniste.

Fără a intra în vîlmășagul ei, Grigorescu — după experiența de la Barbizon, unde se pusese deja problema redării vieții naturii și a activității umane în spațiul liber, în plein-air, îmbogățindu-se imens domeniul picturii — a dobîndit noi metode, prielnice lui, de la impresionisti. Fără impresionism, romanticul din tinerețe și apoi interpretul naturalist (în sensul dat naturalismului în istoriografia occidentală) de la Barbizon, nu ar fi ajuns să descopere specificitatea peisajului românesc, cu variatele lui lumini și reflexe solare, cu funigeii și pînzele de cețuri.

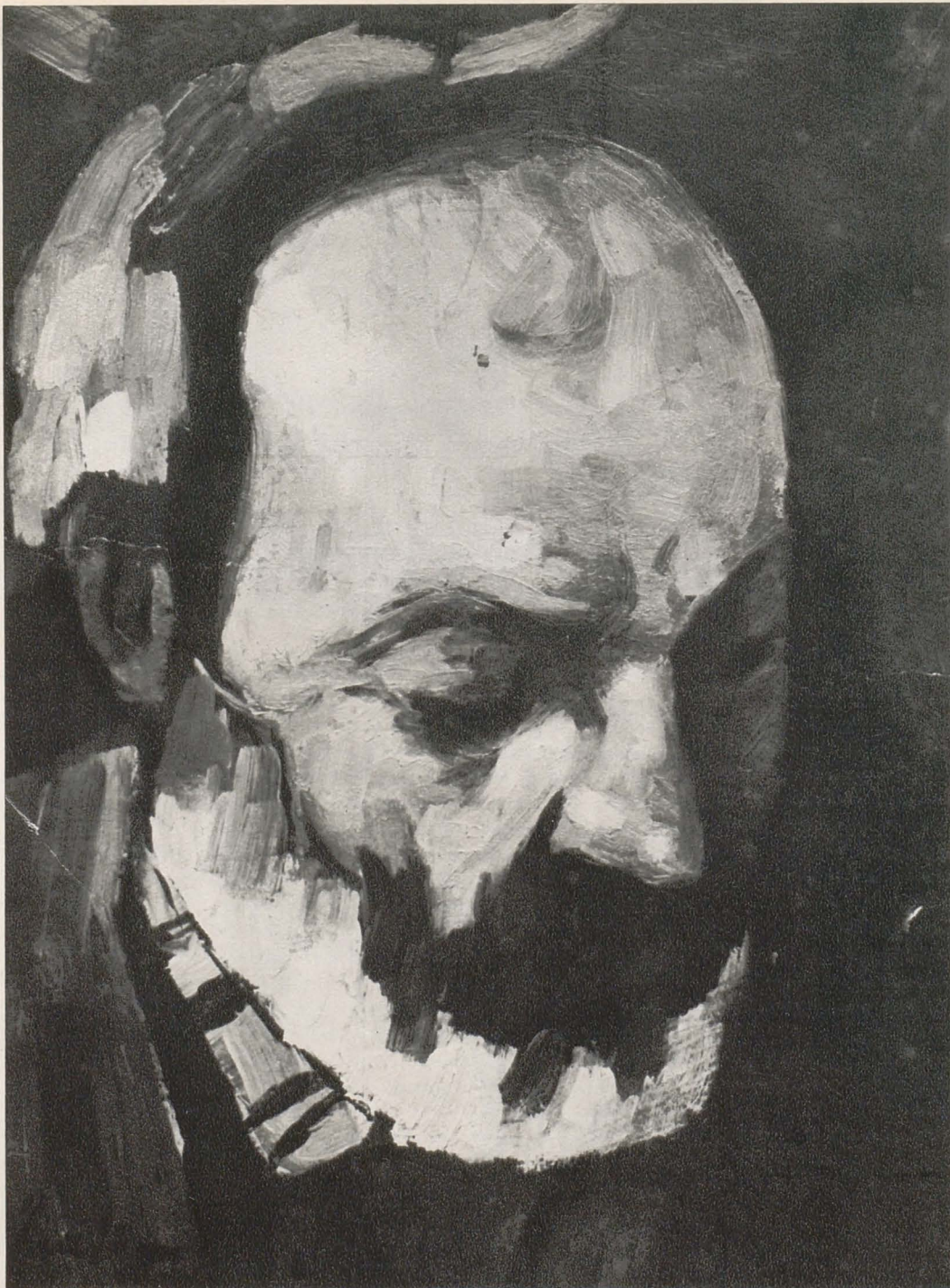
Dacă, prin firea lui, Grigorescu avea predilecția de a comunica emoția directă și spontană din fața naturii, numai după integrarea în opera sa a unor învățăminte și procedee impresioniste ne dă el suflul cosmic al naturii, uluitoarea mișcare a atmosferei, căreia îi răspunde mișcarea oamenilor în scenele de muncă din sînul naturii. Spațiul grigorescian, în operele reprezentative, este grandios ca atmosferă, viu prin vibrația aeriană, activ prin prezența oamenilor. Este un spațiu activ și nu contemplativ, cum s-a susținut atîta amar de vreme. Să nu uităm că, în peisajele sale, care sînt adesea și scene de muncă, țărâncile torc din mers, țărâanii cară bogățiile pămîn-



tului, păstoritele și păstorii păzesc turmele, iar animalele au viață și mișcare.

Grigorescu s-a adresat unor surse de inspirație pe care le-au avut cîteodată și impresionistii: a fost fermecat de griurile argintii ale lui Corot, ce apar în unele tablouri ale sale și care fac apoi loc unor amestecuri de tonuri mai vii și mai luminoase; a trecut ca și unii din ei de la viziunea naturalistă cu arbori compacți ai pădurii de la Fontainebleau la plajele din nordul Franței și la țărâmurile unor rîuri — cu atmosferă mai fluidă — căutînd apoi în țară ceea ce era mai caracteristic peisajului nostru, mai ales văile și colinele Prahovei, cu largi deschideri de perspective, unde lumina și aerul au vii variațiuni, iar arborii și frunzișul lor capătă și mai multă frumusețe, datorită luminii ce îi învîluie ori se prefiră printre ei.

I-a priit tehnica impresionistă de notare ușoară, directă, spontană, aspectul de schiță vie și nefinisată, în sens academic, a imaginilor-compoziții și mai ales suflul cosmic, pe care impresionistii l-au impus prin viziunile lor caracteristice. Majoritatea principiilor și procedeele picturale, despre care Nicolae Grigorescu a vorbit cu Alexandru Vlahuță — așa



cum reiese din cunoscuta monografie a acestuia — sînt ale unui impresionist, care căuta să surprindă spontan viața naturii, în variațiunile și metamorfozele ei, în mișcarea ușoară a aerului și a luminii. Liris-mului său, impresionismul i-a asigurat o exprimare plină de adevăr, vioiciune, finețe, strălucire. Totuși, influența impresionistă a fost limitată și transformată la el, neajungînd la diviziunea tonurilor, în felul lui Manet, Pissarro, Sisley.

Că nu a fost numai om de sensibilitate și că maestrul a pus suflet în opera sa, iubind oamenii și natura, acestea se știu prea bine. Amintim splendida lui mărturisire că sentimentul colorează, nu pensula. Dar înșiși impresionistii nu au avut suflet de poezie și nu au lărgit în sens larg social receptarea realității? Nu ei au adus în pictură viața străzii și petrecerile populare, continuînd uneori scenele de muncă de la Barbizon, acestea în sînul naturii?

Am încercat recent bucuria de a găsi răspicat formulate ceea ce simțisem încă de mult și semnalasem în scrisul nostru cu privire la valorile spirituale ale impresionismului. Aceasta spre deosebire de unii critici care pun excesiv accentul pe senzorialitatea impresionismului, pe preocupările de retină, pe explorarea optică a realității, într-adevăr unele dintre caracteristicile impresionismului, dar nu singurele și nu în dauna umanismului. Cităm observațiile — făcute și de alții, dar acum stringent formulate — ale criticului Jean Leymarie în « Nouveau Dictionnaire de la Peinture Moderne » — 1963, relative la impresionism: « . . . Astfel cucerită și păstrată în autonomia ei, cu prețul unor lupte eroice, această pictură nu exprimă mai puțin viziunea morală a epocii ei, neștrămătura, sinceritatea, elanul de libertate individuală și egalitate socială, cea mai mare demnitate umană conferită claselor dezmoștenite, poezia descoperită în motivele cele mai rustice, în umila viață cotidiană — universală înfrățire a lumii — împotriva a ceea ce este « ales », distins, excepțional, împotriva « finitului », împotriva canoanelor ierarhice și a falselor eleganțe ale Salonului. Desfășurarea luminii pe un plan estetic, în legătură cu progresul opticii și primatul crescînd al viziunii, aprofundarea libertății pe plan moral, în acord cu aspirația umanitară și democratică a secolului — astfel a fost în anii lui cei mai buni impresionismul ».

Sub forme mai puțin vădite, impresionismul a avut înrîurire și asupra lui Ion Andreescu, care, murind în 1882, nu a apucat să vadă decît prea puțin din realizările peisagistice, caracteristic românești,

ȘTEFAN LUCHIAN: Moș Nicolae — ulei

LASCĂR VOREL: Cancanierii — guașă

N. N. TONITZA: Jucătorii de șah — ulei



ale iubitului său îndrumător, Grigorescu. Dar a receptat unele procedee impresioniste de la Grigorescu și de asemenea, în Franța, așa că deși a stăruit, cum observa Lassaigne, în legătura lui cu natura, aceasta nu l-a împiedicat ca în « Iarna la Barbizon », capodopera sa din 1881, să anticipeze pe Utrillo. În acest tablou, în afară de solid construita perspectivă a străzii, ce se închide în fund, Andreescu are simțămîntul întregii atmosfere pe vreme de iarnă, și aceasta cu uimitoare raporturi tonale, cu sensibile și discrete diferențieri de lumină, care nu ar fi putut fi dobîndite înainte de apariția impresionismului. El păstrează însă aici structura formelor, soliditatea construcțiilor, ceea ce îl face un precursor al post-impresionismului.

În genere, în evocarea naturii, Andreescu a adus o viziune mai gravă și mai viguroasă decît cea a lui Grigorescu. Acesta vede natura în tinerețea și cre-

șterea ei, preferînd arborii tineri și zvelți, ca și ciobănițele și ciobanii săi. Dimpotrivă, Andreescu are o viziune mai dramatică; el vede omul și arborele încercat și călit de viață. Stejarii bătrîni și vînjoși, oamenii mocnind de revoltă, ca acea țărăncă tînără, cu priviri înăsprite, sînt caracteristice în opera sa.

Grigorescu s-a portretizat blînd și duos, împăcat cu viața, cu valorile pe care le iubea. În autoportretele sale, Andreescu apare îmbătrînit, suferind, pătuns de gravitatea și amărăciunile vieții. În acestea, cei doi mari pictori sînt realiști în sensul strict al cuvîntului. Cum se exprimă stilistic însă Luchian în autoportretul « Un zugrav » — cea mai tragică imagine din pictura noastră?

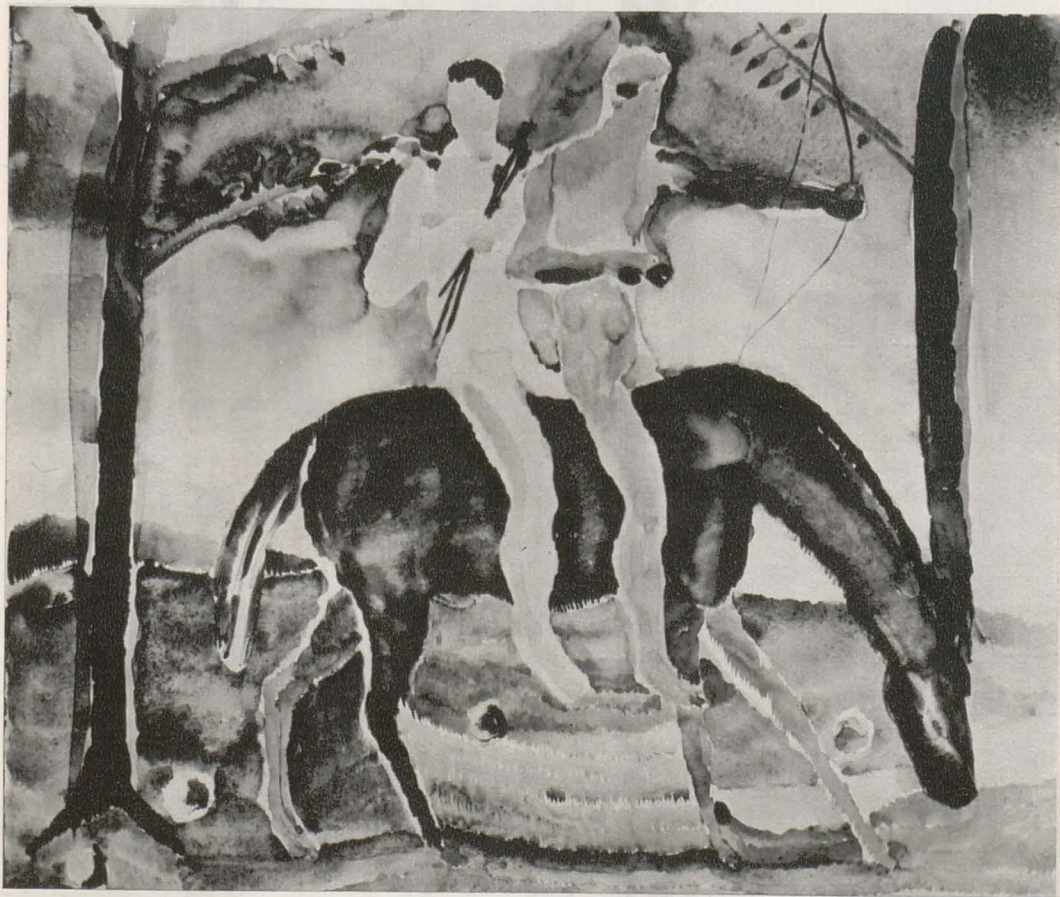
Cu aceasta, atingem problema stilului luchianesc. A caracteriza drept clasic stilul lui Luchian este prea

(urmare în pag. 645)

# EUGEN PASCU

(1895 — 1948)

RAUL ȘORBAN



Deși de la dispariția lui Eugen Pascu au trecut numai optsprezece ani, puțini îi cunosc numele, dar și mai puțini pot asocia acestui nume o operă.

Eugen Pascu a apărut în viața noastră artistică după unirea Transilvaniei cu România, când zecile de mii de români respirați — nu numai din necesități administrative — prin toate colțurile fostei monarhii austro-ungare s-au putut înapoia în patrie. Idealurile acelei perioade — cu toate vicisitudinile grele și nu totdeauna învinse — au dăinuit în sufletul chinat al lui Pascu care, cu încordări adeseori frenetice, a râvnit la statornicirea unei noi spiritualități românești.

Fiu al unui funcționar de poștă, originar de prin părțile Devei — al unuia din acei slujbași care deși utili, suspectați fiind de sentimente naționale, erau mînați din oraș în oraș, dintr-o provincie a fostei monarhii în alta — Eugen Pascu s-a născut în localitatea Zenta din Jugoslavia, la 2 august 1895. După terminarea liceului, tatăl său fiind transferat la Budapesta, tînărul Pascu a putut urma, timp de șase ani, cursurile de sculptură și grafică ale Școlii superioare de artă plastică din capitala Ungariei. Elev al lui Károly Ferenczy, Tivadar Zemplényi și István Réti, a obținut diploma în 1919. De altfel, înainte chiar de terminarea academei, a expus la Salonul oficial din Budapesta, unde a și avut un succes remarcabil în 1916.

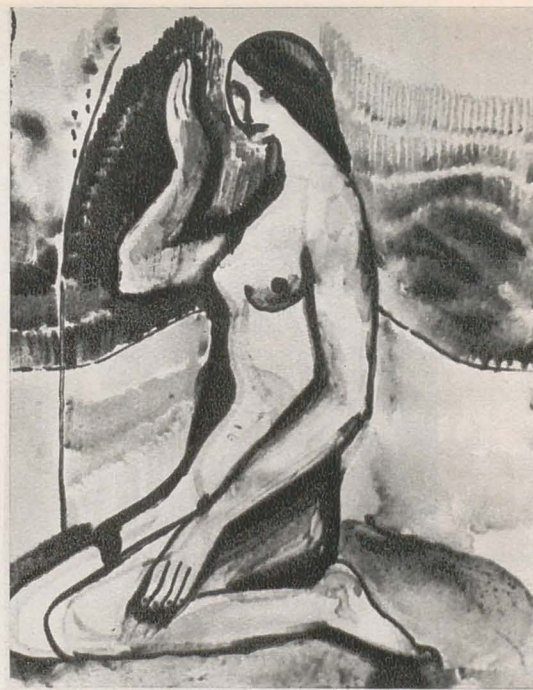
Încă din primii ani de studii se încadrase în curentul «activist», reprezentat în Ungaria de gruparea «Ma» («Azi»). În opoziție cu concepțiile unei





« arte pentru artă », această grupare milita pentru o artă cu tendință.

Cel mai vîrstnic reprezentant al generației artiștilor români din perioada unirii Transilvaniei, Eugen Pasca, spre deosebire de Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian, Romulus Ladea și alții, aflați încă la începutul studiilor, era în 1919 un artist deplin format, stăpînind cu matură înțelegere tehnica artelor plastice. Temperament dîrz, fire aparte, ciudată, iscînd adeseori discuții, Eugen Pasca a cerut — cîutînd să-și impună febril programul patriotic și umanist — sprijinul Consiliului dirigent de la Sibiu. Acesta, neîmpărtășindu-i planul artistic, nu l-a ajutat să înlătore obstacolele atît de frecvente la începuturile unei cariere. Atunci, asediat de îndoieli, Eugen Pasca a rătăcit, în căutare de prieteni, prin cîteva orașele din Transilvania, ca în cele din urmă să se așeze la Baia-Mare, unde își petrecuse vacanțele ani în șir lucrînd, cu începere din 1914, la Școala liberă de pictură. Într-un tumultuos elan romantic, a încercat apoi să-și găsească asociați pentru ridicarea unui monument în amintirea strămoșilor daci, monument pe care îl vedea tronînd pe o culme de munte din jurul Orăștiei. Dar, realizînd că aspirațiile lui nu sînt asimilate de societatea vremii, și-a mărunțit nostalgia stîrnită de temă în seria *Capetelor de daci*, de fapt toate studii preliminare ale măreței opere visate. În acești ani a trăit dintr-un modest salariu de profesor suplinitor la liceul « Gheorghe Șincai » din Baia-Mare și din micile retribuții pe care i le procurau niște sporadice schițe de covoare. Or, și machetele



și materialele necesare șantierului său artistic erau deosebit de costisitoare.

Învingînd, cu greu, desnădejtile și îndoielile care-i asediază pe cei ce nu-și pot rectifica conjunctural idealul și vocația, anul 1926 pare să-i aducă înseninare: înființîndu-se la Cluj Școala artelor frumoase, Eugen Pascu a fost numit profesor. Anul cît a funcționat la catedra de sculptură rămîne singurul mai luminos din întreaga-i viață, mai ales că perspectiva ridicării unui monument *Avram Iancu* a stimulat din nou dorința lui de a evoca, prin prisma problemelor contemporane, luptele din trecut ale poporului pentru libertate. Deși acest monument, alături de un altul închinat poetului Adam Mickiewicz, îl preocupase încă de prin 1921, s-a pregătit intens și metodic pentru concurs. Voind să cuprindă în imagine, peste precizia expunerii, semnificația simbolică a unei figuri devenită legendară, a înlocuit convenționalismul tradițional cu analogia sugestivă, împrumutată din modurile vizionare ale fanteziei populare, care și-a înălțat, cu venerație religioasă, eroii stăvilitori ai abuzurilor sociale — feți-frumoși sau

răsculați — în zonele magice ale dorințelor împlinite.

În viziunea lui Pascu, *Avram Iancu*, pentru al cărui monument a întreprins cu o scrupuloasă exactitate un studiu aprofundat, istoric și social, e înțeles ca un erou activ, un voinic cu însușiri extraordinare, simbol al victoriilor populare. I-a căutat întruchipare fără atributele unor arme invincibile și fără amănunte vestimentare temporale, forța fiindu-i conferită de curajul și voința de a săvîrși izbăvirea.

Asemenea lui *David*, simbol al libertății Florenței, *Avram Iancu*, în concepția finală a lui Pascu, nu putea avea o altă expresie decît cea mai firească cu putință, încifrată în formele corpului uman, reprezentat într-o dimensiune aproape mitologică. Și, astfel, și-a imaginat eroul încorporat sobru, arcuit și ritmat, în conturul unui nud, călare — ca și voinicii din povești — nu pe un cal-soclu, ci pe calul basmelor noastre, aliat al eroului folcloric.

Deși această soluție a putut să pară extravagantă gustului limitat de convenții al oficialității, i s-a acordat premiul II, primul nefiind decernat. Curînd însă,

artistul, care făcuse sacrificii peste puterile lui, realizînd mai multe machete de mari dimensiuni, și-a dat seama că oficialitatea municipală nici nu se gîndise aieva la ridicarea monumentului, concursul fiind doar o mascaradă electorală născocită de un partid burghez, cu scopul de a-și cîștiga prozeliți în preajma alegerilor parlamentare.

Ar fi extrem de greu să se reconstituie astăzi opera sculptată a lui Pascu. Cele cîteva știri culese din presa vremii, din cataloage, și chiar comunicările pe care artistul ni le-a făcut cu sfilă, oferă date puține și vagi. Astfel, la prima mare expoziție de artă transilvană din 1921 (« Collegium Artificum Transilvanicorum »), alături de două picturi și alte două piese de grafică, figurează și cu o sculptură intitulată *Studiu*. În același an, la Expoziția de toamnă a Coloniei de artă de la Baia-Mare, a participat cu șapte lucrări de sculptură și grafică, după cum scrie ziarul *Nagybányai Hirlap* (24 oct. 1921, nr. 116), ziar care, cu cîteva luni înainte, adusese și știrea că « singurul sculptor al coloniei, unul dintre cei mai harnici artiști, Eugen Pascu, lucrează simultan la două compoziții de dimen-



siuni mai mari, una fiind relieful *Izvorul tristeții*, iar cealaltă purtînd titlul de *Muncitor* » (*Nagybányai Hirlap*, 16 iulie 1921, nr. 35). Se mai știe că în 1921 — 1922 a făcut proiectul și mai multe schițe pentru monumentul Adam Mickievicz, iar în 1927 cîteva studii de cal.

Atît de lucid în unele privințe, Pascu era adeseori încercat de o sensibilitate bolnăvicioasă care-l descumpănea. Așa se explică cum în 1927, în urma unui conflict, fără prea mare importanță, iscat între el și rectorul Școlii de bele-arte din Cluj, blîndul și înțelegătorul Alexandru Popp, datorită refuzului conducerii de a acorda o bursă modestă unui student dotat, Eugen Pascu s-a considerat contestat în demnitatea și autoritatea lui profesorală. Protestului său infructuos i-a urmat o neașteptată demisie de la catedră și o absurdă prăbușire în renunțare, precum și rene-

(urmare în pag. 649)

N. ARGINTESCU-AMZA



Părăsindu-ne după ce împlinise vârsta de 70 ani — vîrstă care părea ireală, absurdă pentru o vitalitate temperamentală păstrată integral pînă în ultimele luni, — Lucian Grigorescu lasă în urma sa una din cele mai impresionante opere picturale pe care le cunoaștem îndeaproape. Într-adevăr, ni se pare că Lucian Grigorescu a însemnat în ultimele cîteva decenii cel mai semnificativ, cel mai revelator, cel mai tenace post-impresionist pe plan mondial, poate în măsura în care putem urmări evoluția acestuia post-impresionism european, intensitatea și amploarea splendidei «încăpățînări» a pictorului nostru de a rămîne post-impresionist ori, într-un anumit fel, impresionist propriu-zis, «d'émblée», închipuindu-și una dintre cele mai eroice și oarecum stranii «lupte cu îngerul» din istoria viziunii picturale moderne la noi, și chiar de aiurea.

Ultimele lucrări monografice asupra școlii de la Barbizon nu pregetă să integreze, încorporîndu-se *de plano*, pe mării noștri înaintași Nicolae Grigorescu și pe genialul Andreescu, de o atît de profundă esență lirică și dramatică românească. Semnificațiile complexe (dar întru nimic complicat «rafinată») ale acestui mare temperamental care a fost pictorul Lucian Grigorescu, vor putea reprezenta în *cadre europene*, una dintre cele mai interesante și mai fecunde etape *pentru viitor*. Credem cu hotărîre că pictura lui Lucian Grigorescu constituie un jalon al picturii «figurative» neo-impresioniste europene «sui generis». Și trebuie semnalate din capul locului cele două caracteristici esențiale. Prin dinamismul său, prin prodigioasa vibrație *plenară*, — deoarece nu numai cromatică, ci global temperamentală, — prin elanul său cuceritor ce suportă comparația cu alți mari «temperamentali» ai picturii universale, Lucian Grigorescu este profund, și în chip magnific autohton. Lirismul său creator, tensiunea sa transfiguratoare și, ca să rostim cuvîntul poate cel mai revelator, incandescența sa lăuntrică, izbutind în operele sale de culme să sublimeze, să decanteze toate serviri-

tuțile legate de senzualitatea culorii, ajungînd astfel pe piscurile *poeziei picturale*, fac din marele nostru prieten « Lucică » un mare poet, unul dintre cei mai mari poeți *neliterari* ai picturii pe care îi cunoaște arta modernă.

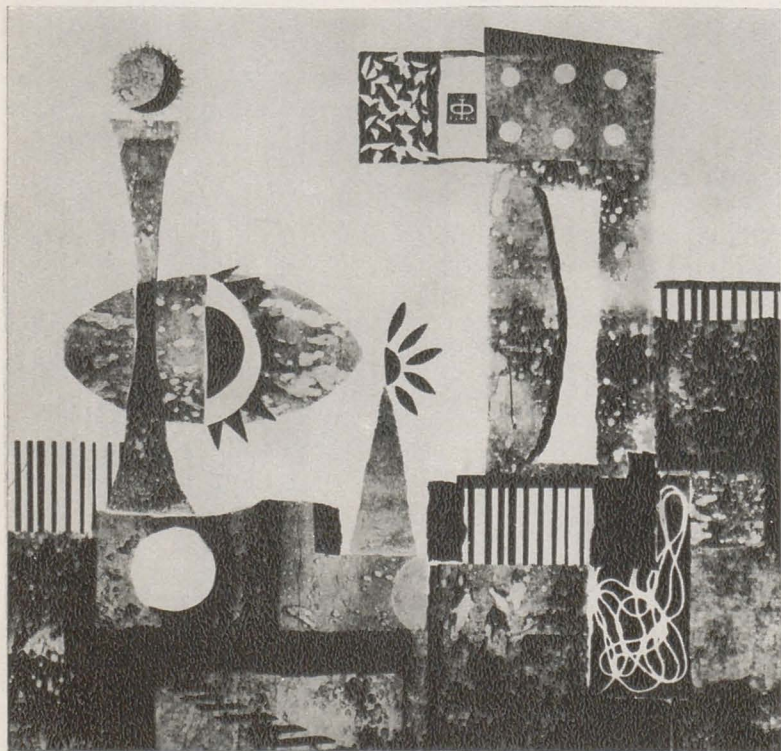
Să nu uităm că genialul neoclasic Cézanne, «ctitorul» atît de sensibil al picturii moderne, rostise împotriva impresionistului Monet cumplita osîndire: « Ce n'est qu'un oeil ». Dacă nu uităm că amploarea personalității creatoare a lui Manet depășește stricta semnificație limitată a impresionismului inițial, trebuie să recunoaștem la Monet, la Sisley, — mai puțin la Pissarro care prefigurează unele preocupări ale lui Cézanne, — la Signac și chiar la Seurat, o anumită « secetă sufletească ». De abia cu Renoir, în Franța, post-impresionismul european își recapătă  *amploarea*  respirației. Aceasta însă, sub lumina tutelară a genialității lui Cézanne.

Și în legătură cu acest proces de revalorizare tradițional « muzeală » a impresionismului strict, de viziune prea îngustă, prea « experimentală », prea « impresionistă » (ca să spunem lucrurilor pe nume), atingem a doua caracteristică esențială a creației lui Lucian Grigorescu. De aproape două decenii, acest mare temperamental, — care nu fusese interesat de problemele « constructiviste », considerîndu-le ne semnificative pentru dînsul, privindu-le « neadecvate » temperamental, și deci nerodnice pentru creația sa, — era turburat de geniul lui Cézanne. Însă — și acesta este elementul cu adevărat tipic pentru Lucian Grigorescu, — marea pildă a lui Cézanne n-a îngenunchiat întru nimic tensiunea temperamentală a viziunii sale. I-a dat doar un plus de articulare, un principiu de structurare tot atît de organică, dar mai elevată, mai lucidă. Și întru nimic sec cerebrală, pentru că opera lui Lucian Grigorescu închipuie una dintre cele mai bogate și puternice afirmări picturale împotriva cerebralității seci. Este poate una dintre cele mai cuceritoare și mai ample « monografii » de lirism cromatic ale picturii moderne.



## IULIAN OLARIU

HORIA HORȘIA



Pe masă, sub cristal, două cărți poștale colorate — Voronețul și Pagoda cu șapte trepte — și câteva fotografii tăiate din ziare — Brâncuși, Gheorghiu-Dej, Călinescu, Blaga. Opere și personalități îndrăgite.

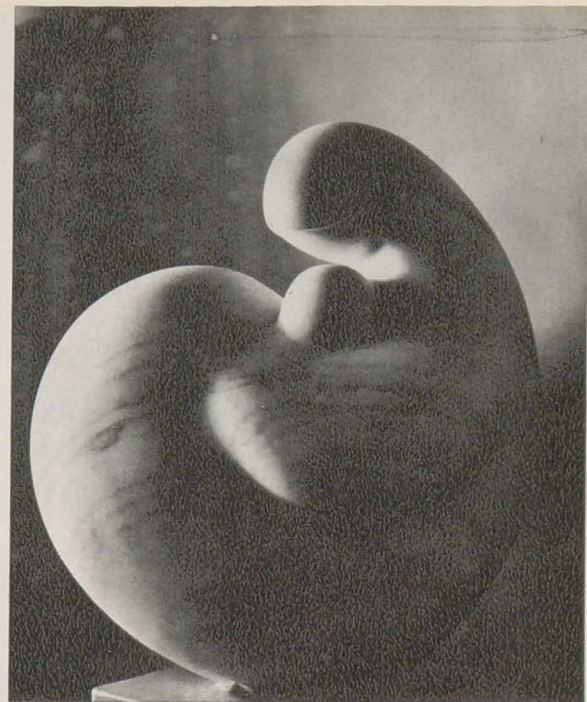
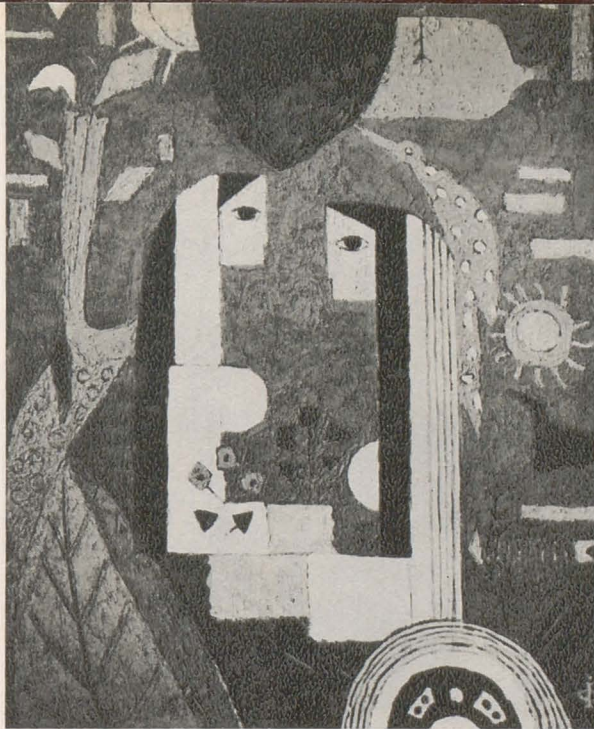
Într-o mapă — gravuri. Printre ele, « Eu și prietenii mei »: Olariu înconjurat de copii.

În atelier, ordinea imprimă nota dominantă a ambiantei. Ordinea ține și ea de stil. Cum « le style c'est l'homme » . . . în casa asta nu poți să te simți decât bine. Prietenească, discuția curge de la sine, ceasuri. Am început să notez de aici:

— Alternanța, ca manifestare, dacă vrei, sau mărturie a legii conexiunii fenomenelor, o remarc destul de frecvent la lucrările duminicale pe care le văd sau mi le amintesc.

— *Alternanța e numai un procedeu stilistic !*

— Unul din multele cu care stabilești expresiv relații între oameni, între oameni și natură sau lucruri, între dumneata și lumea exterioară, în ultimă instanță. Alternanța, ritmul, simetria dau viață decorativismului imaginilor. Înregistrat de privitor din primul contact cu opera, decorativismul nu asigură o simplitate



IULIAN OLARIU: Peisaj cu subsol — desen

IULIAN OLARIU: Duminica — ulei

IULIAN OLARIU: Fata cu păpușa — marmură

satisfacție vizuală, pentru că, legat organic de sentimente și idei, reușește să potențeze valorile intelectuale ale operei, imprimând, în același timp, o unitate de stil ansamblului. Imaginile se imprimă în memoria privitorului și reconstituie, într-o înlănțuire logică, o lume. Lumea dumitale poetică, în care recunosc lumea din care noi înșine facem parte.

— Nu exagerezi?

— Să lăsăm pe alții să vorbească. Dă-mi voie să citez dintr-o cronică a uneia din expozițiile dumitale: « Îmi dădeam seama, împreună cu spectatorii, că lumea noastră întregă, lumea cea vie, cu toate personajele ei de muncă, de creație, cu toate gândurile și năzuințele spre progres, spre realizări pozitive, spre mai bine, se găsește în sală și ne îmbrățișează zîmbindu-ne cu drag de pe pereți. Ne copleșea o notă de comunitate, o notă de familiară intimitate cu cele prezentate de artist, și, plăcerii artistice... i se adăuga plăcerea de a fi întâlnit în acele gravuri numai personaje cunoscute și apropiate ».

Desigur că datorită acestor calități, gravurile, monotipurile și desenele lui Olariu — cu care ne-am

întîlnit la expozițiile de stat începînd din 1954, la expozițiile personale din 1957, 1959, 1964 și, adeseori, în pagini de ziare și reviste — au devenit cunoscute.

Copiii lui Olariu — din Humuleștii lui Creangă — pescarii lipoveni, secerătoarele și grădinăresele, oțelarii — gravi sau vioi, pitorești sau eroici, deschiși întotdeauna, cuceritori prin naturalețea lor, populează compozițiile artistului, în care suflul epic încorporează accente de lirism. În mod obișnuit, imaginea spune mai mult decît înregistrează, în prima clipă, retina privitorului. Laconismul ei nu e schematic. Conține un subtext subtil, semnificații adînci, simboluri.

— Simbolul m-a preocupat totdeauna.

— Știu: « Grivița 1933 », « Africa », « Hiroșima », sau, mai ales, « Republica ». Deci nu te interesează simbolul numai în măsura în care el împlinște decorativismul unei imagini artistice.

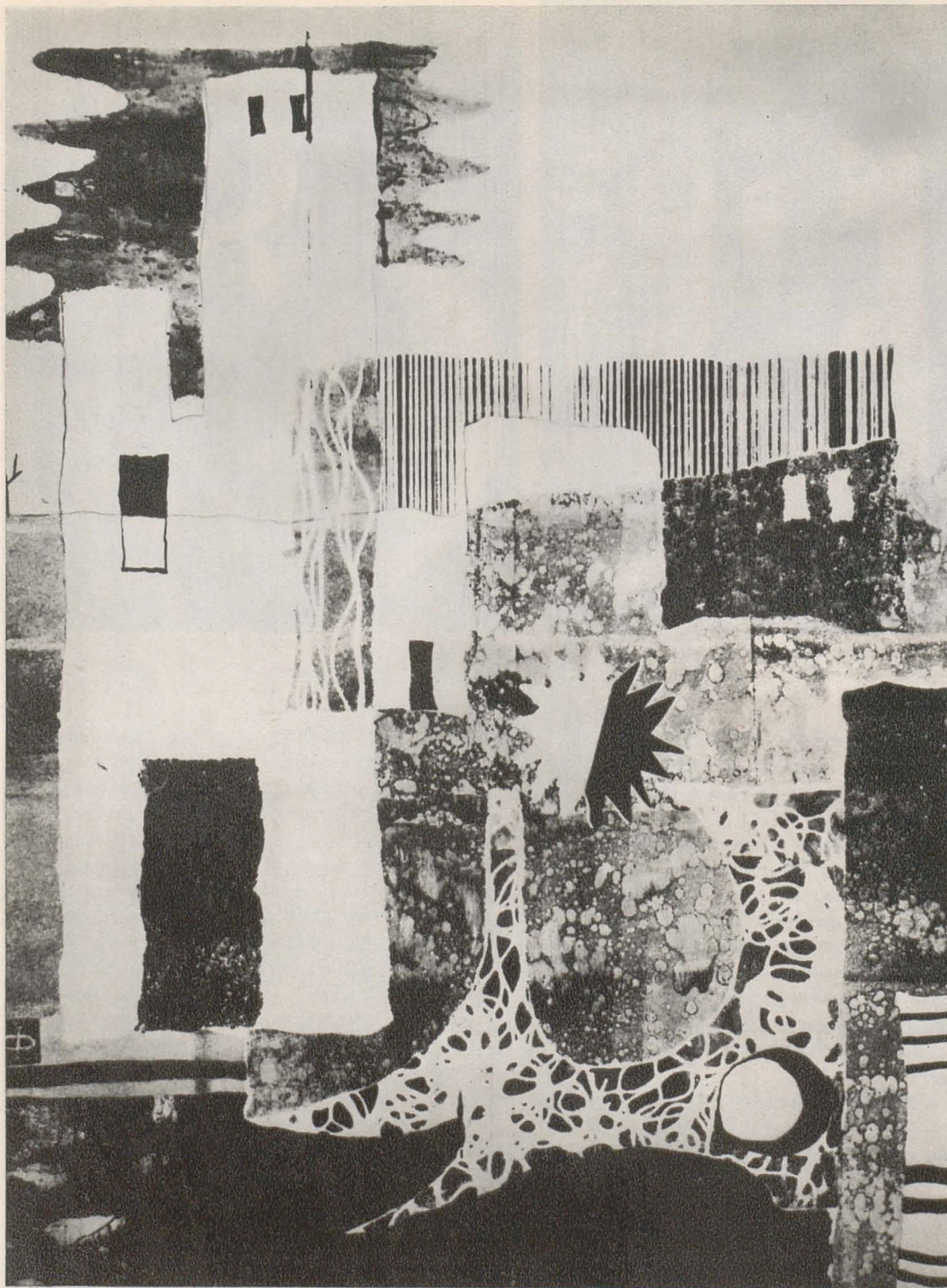
— Firește. Mă interesează pentru că e caracteristic, în general, limbajului plastic.

— Nu în exclusivitate.

— Desigur. Îl întîlnești și în muzică și în literatură, de pildă. Dar romanul sau simfonia dispun de o amplă desfășurare în timp. Opera plastică, chiar dacă perceperea ei solicită vreme îndelungată, e simultană, și se oferă dintr-o dată în întregime. Artistul trebuie să spună într-o singură imagine tot ceea ce are de spus. Și atunci va folosi cît mai puține date, și, tocmai de aceea, cît mai evocatoare. Dacă nu se mulțumește să reproducă exterior, fără comentariu intelectual, fapte de viață sau dacă, pe de altă parte, nu se mulțumește cu simple virtuozități formale, cred că, practic, e imposibil să nu ajungă la simboluri mai mult sau mai puțin evidente. Capacitatea omului de a stabili rapoorturi între obiecte, între noțiuni, capacitatea de a face asociații — pentru că tot ai vorbit de legăturile dialectice dintre fenomene — stă la baza creării simbolurilor.

— Există adevărate alfabetice de simboluri, deja stabilite.

— Originalitatea artistului, în această direcție, constă în a folosi într-un mod personal simbolurile existente, sau în a crea el însuși simboluri noi, încorporate organic operei sale. Cînd spun asta, nu mă refer la ceea ce am



IULIAN OLARIU: Motiv italian — desen

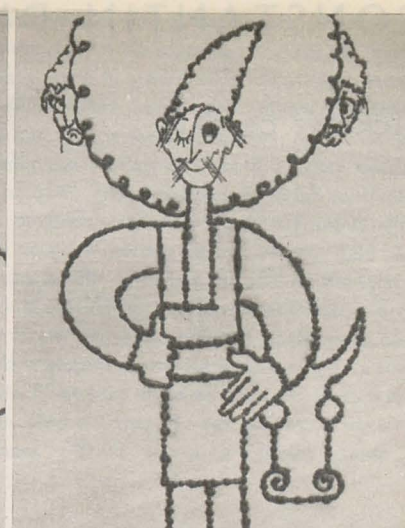
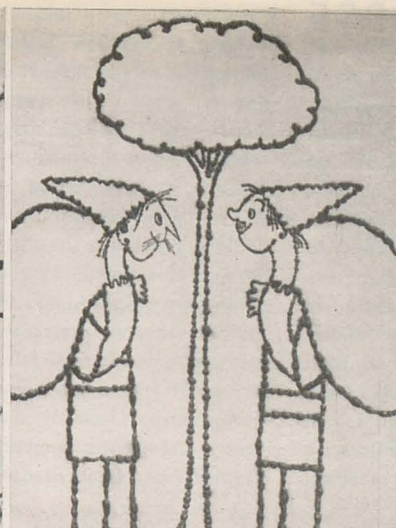
IULIAN OLARIU: Ilustrații la «Isprăvile lui Păcală» de Petre Dulfu — pirogravuri

realizat eu în acest domeniu. Mă gândesc în primul rând la arta populară, unde alternanța, ritmul, simetria, simbolul — despre care vorbești — sînt frecvente. Și nu spun o noutate cînd afirm că ea este cel mai uitor exemplu și izvor de inspirație pentru artiștii meleagurilor noastre care năzuiesc să exprime în creația lor viața poporului.

Consecvența cu care Olariu și-a slujit crezul artistic a asigurat operei sale o continuitate meritorie, fapt care nu m-a împiedicat să-i spun că, totuși, ceea ce intenționează să prezinte la viitoarea expoziție personală se deosebește mult de ceea ce cunoaște publicul — de la gravuri și monotipuri, pînă la desene și ilustrații (printre acestea din urmă sînt bine cunoscute publicului cele pentru « Concert de muzică de Bach » de Hortensia Papadat-Bengescu și « Cordovanii » de Ion Lăncrăjan).

— Ilustrația de carte, oricît de îmbietoare ar fi, prezintă un inconvenient — spune artistul. Textul circumscrie un anumit univers, cu oameni care își consumă viața, sublim sau meschin, pe coordonatele societății lor. Nu e un gen care nu mă interesează. Dovadă — pirogravurile pe care le lucrez în ultima vreme pentru « Isprăvile lui Păcală ». Dar, în general, am preferat





să « ilustrez » nu cărți sau povestiri, ci oameni pe care i-am cunoscut și fapte pe care le-am surprins nemijlocit. Acum vreau să « ilustrez » stări sufletești. Năzuința aceasta, poate, determină o cotitură, mai mult sau mai puțin evidentă, în activitatea mea. În fond, procesul este același. Pornesc de la un fapt real pe care îl supun unei firești abstractizări. Rezultatul îl constituie apoi imaginea sintetică a acestei realități esențializate. Cred că imaginea, astfel concepută, poate să fie mai sugestivă, mai evocatoare, mai bogată în semnificații. Și, la drept vorbind, cred că, în felul acesta, se poate reedita și continua, pe alt plan, procesul de creație al artistului anonim care a știut să dea atâtea opere nepieritoare.

Lucrările actuale, din atelier — grafică, pictură, sculptură — ilustrează acest stadiu al creației artistului. Desenele în alb-negru, îmbinare savantă de tehnici diferite, care asigură suprafețelor de griuri transparențe și nuanțări subtile organizate într-un echilibru evident, recrează sugestiv complexitatea sentimentelor trăite. O compoziție cu instrumente muzicale e tot atât de evocatoare ca peisajul de noapte al unei rezervații pescărești din China sau, pe alt plan, ca peisajul dezolant al unui colț de oraș ceh după un bombardament din timpul războiului.

Pictura, tangentă într-o oarecare măsură cu monotipurile sale colorate, e necunoscută publicului. Exceptând prezența, în vitrinele librăriilor timișorene, a unor lucrări în ulei din vremea anilor de liceu, Olariu n-a expus niciodată pictură, deși și-a însușit meșteșugul, învățând la institut cu Dărăscu, Stoenescu, Steriadi, Ciucurencu, Maxy. Retrospectiv, se poate reconstitui și aici un drum evolutiv. Important e faptul că la capătul acestuia, rezultatele sînt aceleași ca și în grafică: realitatea este evocată de elemente figurative ordonate logic, în contextul de simboluri al compoziției.

Curiozitatea m-a îndemnat să formulez întrebarea:

— Ce te-a determinat să sculptezi?

— Nu m-au mulțumit întotdeauna cele două dimensiuni. Simțeam nevoia imperioasă de a construi concret în spațiu. Și atunci am început să sculpez, îndeplinindu-mi o dorință mai veche, care la vârsta de 18 ani s-a materializat prin alcătuirea unui album Michelangelo. Nu l-am publicat, firește, dar îl păstrez ca o plăcută amintire. Sculpez de șase ani.

— Sculptura îmi pare o continuare logică a graficii dimitale. Nu numai în sensul obținerii celei de a treia dimensiuni. Formele se înscriu decorativ în spațiu

sugerînd, prin liniile care se alungesc sau se împlinesc rotund, un echilibru riguros. În « Fata cu păpușa » formele se închid ca pentru reculegere, în « Gîndul eliberat » se deschid ca sborul unei păsări spre înălțimi, în portretul lui Călinescu, spre deosebire de calmul ce caracterizează portretul de muncitor ori capul de țărăncă, formele ascund un zbucium interior.

— Fiecare formă vrea să corespundă unei idei, unui sentiment și năzuiesc spre echilibru, conștient fiind că totdeauna compoziția e determinată de ideea lucrării, iar ideea sau sentimentul acesteia e subliniat de compoziție.

Marmura, piatra, bronzul sînt materialele definitive cu care lucrează. Material definitiv îți pare uneori și gipsul pentru că, tratîndu-l printr-un procedeu inedit, artistul îi conferă calitățile materiale și expresive ale pietrei.

Inovațiile tehnice te fac să te gîndești la atelierul unui alchimist. Importante sînt însă rezultatele pe planul propriu-zis al creației.

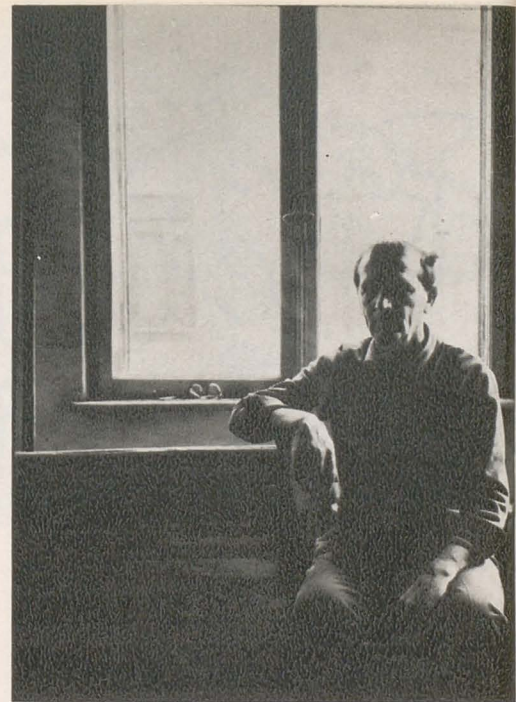
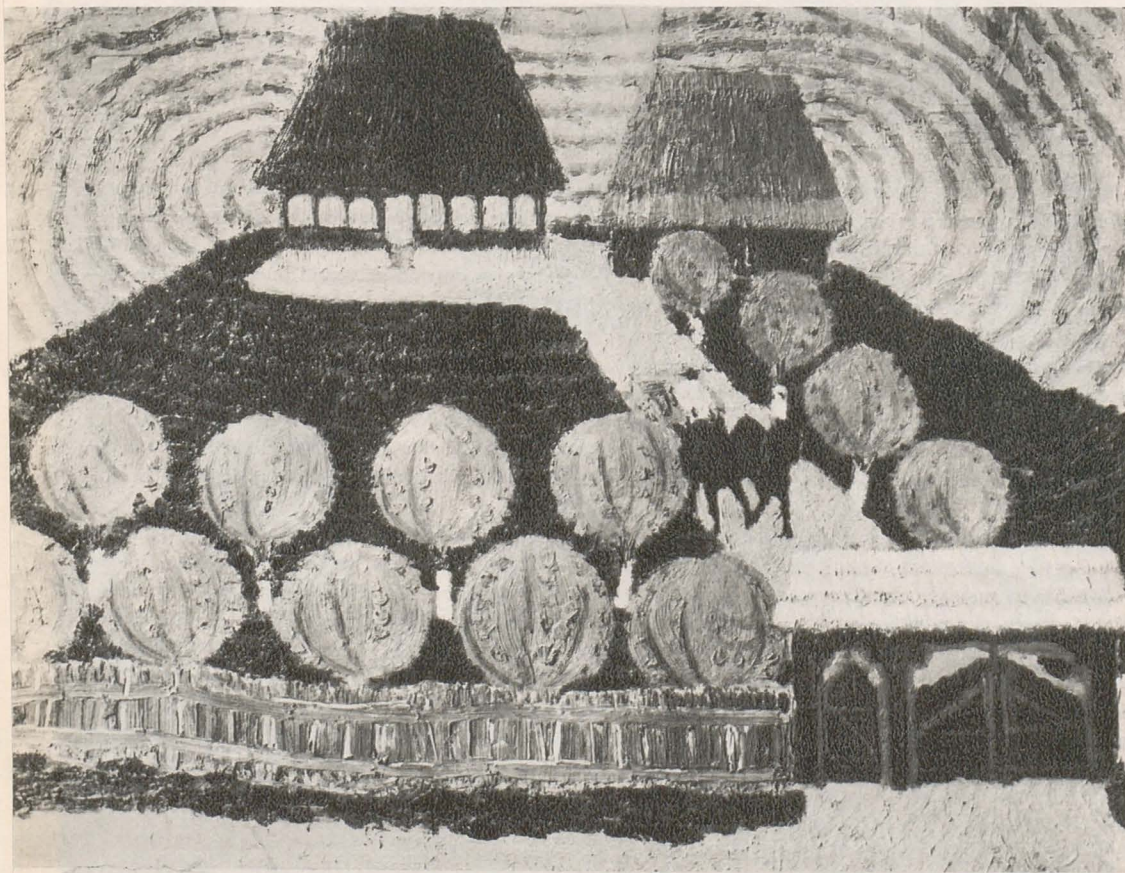
Mulțimea schițelor așteaptă metamorfozarea lor în gravuri, desene, picturi, sculpturi. Dacă îl întrebi pe Iulian Olariu, ce proiecte are, îți răspunde simplu:

— Nu știu. Muncesc.

# CONSTANTIN DIPȘE

NICOLAE CRIȘAN

CONSTANTIN DIPȘE: Casa — ulei



L-am căutat la atelier pentru un interviu pe care mi l-a refuzat net.

— Aspectul teoretic al activității pictoricești este un apanaj al criticii — îmi spune — și eu nu sînt critic, ci pictor.

— Atunci cum mă descurc eu cu interviul?

— Cum știi. Eu îți arăt ce am lucrat.

Iată de ce, în locul obișnuitului dialog al rubricii, mă văd constrîns să fac o prezentare a pictorului Constantin Dipșe, deși în urma celor trei expoziții personale e cunoscut și apreciat de colegi și public.

Cele peste 70 de picturi ce mi le-a arătat sînt pregătite pentru cea de-a patra expoziție a sa.

Fiu de țaran maramureșean, Constantin Dipșe este organic legat de sat. Coloritul picturii lui, nespectaculos și sobru, își are originea în obiectele, podoabele, icoanele pe sticlă și peisajul maramureșean. Tot asta explică robustețea desenului său — și Dipșe cunoaște foarte bine desenul — ca și repulsia — mărturisită — pentru inovații și modernism de dragul modei. Evoluția sa sub acest raport a fost liniară și ascendentă. Întotdeauna s-a apropiat de om și natură cu dragoste și sîială. A căutat în lucruri și peisaj frumusețea, în om și în viață expresia. Gama lui coloristică : roșu

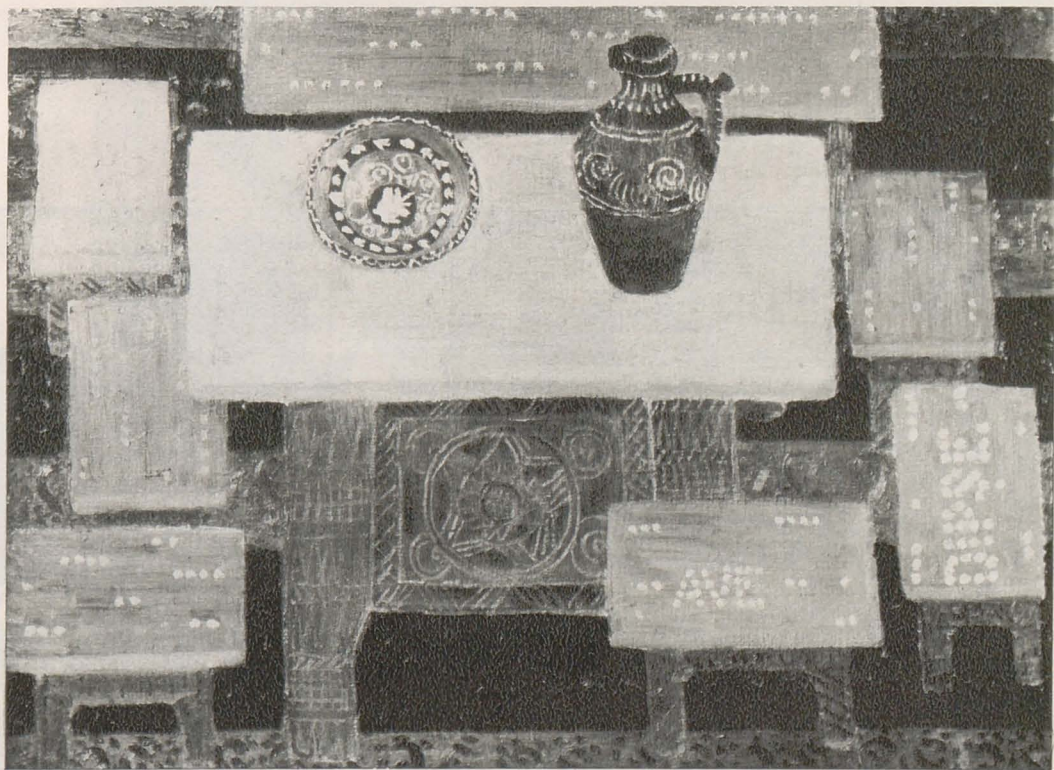
stins, violaceu, verde, albastru, cu izbucniri tari de roșu smeuriu, galben, alb, mi-a dat senzația pe care mi-o dau sunetele oboiului sau sunetele unui instrument familiar și fermecător, fluierul. Acest colorit i-a fost reproșat adesea de cei ce considerau că pictorul modern trebuie neapărat să « orchestreze ». Indiferent la sugestii formale, Constantin Dipșe și-a continuat cu încăpăținare drumul, îmbogățindu-și culoarea și simplificându-și desenul.

Dat fiind apropiata sa expoziție, mă mărginesc să prezint doar câteva picturi din atelier, care vor demonstra totodată că poți foarte bine să fii realist și modern, după cum pentru a fi colorist n-ai neapărată nevoie să folosești întreaga gamă a curcubeului. Tabloul său « Casa » ne prezintă casa omului de la sat. Un cuib curat, alb, pe un vîrf de deal înconjurat de pomi, ale căror coroane fac, în stilizarea lor, trimitere

la sensul nefigurat al cuvîntului — totul văzut într-o perspectivă aeriană. Pămîntul, dominat de omul ce iese, în car, la muncă, sau la întîlnirea cu semenii lui, a prins sub penelul lui Dipșe o viață proprie, rar întîlnită la alți pictori din generația sa. Fragmentat în linii de forță, pare a sublinia adevărul străvechi, banal, că el, pămîntul, « pe toți ne hrănește » și totodată se prelungește prin același linii de forță, care își schimbă culoarea și devin cer, subliniind sublimul muncii, al muncii omului, a căruia casă e înconjurată de toate aceste elemente: pomi, pămînt, cer, simplu găsite, simplu și clar desenate și frumos colorate. Că aceste preocupări nu sînt întîmplătoare în creația lui Dipșe, ne demonstrează și alte lucrări dintre care amintesc doar « Bărăgan », frumosul covor galben-negru, care prin paralelismul desfășurării (lanuri alternînd cu arături proaspete de tractor) reușește

să sugereze pregnant munca încununată de rezultatul ei — recolta. Puterea de sugestie a compoziției rezidă în simplitate, care la rîndul ei e rodul unei mature cugetări și al unei îndelungate munci creatoare. Alături de alte zeci de tablouri cu flori, naturi statice, sau de portrete, « Paznicii nopții », trei bufnițe albastre cu ochii roșii, stilizate în felul motivelor de covor românesc — toate mă îndreptătesc să afirm că Dipșe a reușit în actuala fază a evoluției sale să-și afle un drum pe cît de rodnic, pe atît de modern și mai presus de toate propriu. Pictura lui Dipșe — orice calificative i s-ar da — nu poate fi confundată cu a nimănui. Este pictura sa, modul lui propriu de a simți și de a reda. Mi se pare demn de subliniat acest lucru, fiindcă unii dintre artiștii de real talent își sărăcesc personalitatea plătind tribut diferitelor mode și maniere.

CONSTANTIN DIPȘE: Peisaj — ulei

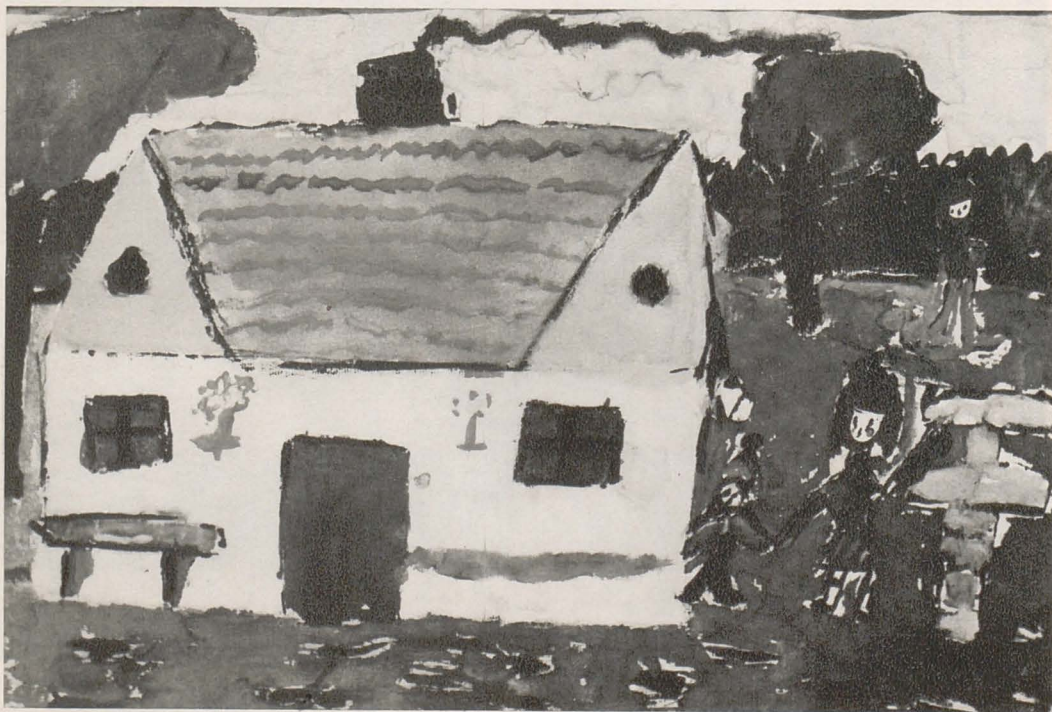


CONSTANTIN DIPȘE: Masă bătrînească — ulei

EXPOZIȚIA  
 INTERNAȚIONALĂ  
 DE DESENE ALE COPIILOR  
 ȘI TINERETULUI ȘCOLAR

EMILIA FELNECAN, 8 ani (România): Casa bunicii

MARION WAGNER, 10 ani (R.D.G.): Motanul încălțat



Ca un mesaj al copiilor și tineretului școlar, din câteva continente, s-a deschis la București Expoziția internațională de desene, organizată de Ministerul Învățământului din Republica Socialistă România, cu sprijinul Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și al Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea.

Expoziția, cu tema «Aspecte din viața copiilor și tineretului școlar din patria mea» — are ca scop, după cum se spune în prefața catalogului, să stimuleze activitatea artistică, să dezvolte la copii și la elevi încrederea în aptitudinile lor creatoare, să-i ajute să-și verifice pregătirea în domeniul expresiei artistice.

Bogăția lucrărilor expuse ar îndreptăți ample studii de estetică, de psihologie, sau privitoare la educația artistică a elevilor.

În limitele acestui articol vom privi însă numai câteva aspecte puse în lumină de această manifestare.

Strălucitoare sînt desenele celor mici, desenele preșcolariilor. Zăbovim mai mult în fața acestor creații,



emoționante prin sinceritatea lor și scilpitoare prin spontaneitatea expresiei, creații care, cu ajutorul creionului, cărbunelui și culorilor ne vorbesc limpede, fără ochuri și fără artificii meșteșugite, comunicându-ne o simțire caldă, nealterată de convenții și nemascată de inhibiții.

Desenele celor mici — din orice parte a globului ar fi venit ele — ne arată cum văd copiii lumea, ce-i impresionează mai mult din tot ce-i înconjoară; ne arată perspicacitatea cu care înregistrează faptele, ca și atracția ce-o exercită asupra lor lumea de vrajă a poveștilor.

Imaginea omului este nelipsită din aceste desene. Copiii desenează o singură persoană mai cu seamă când aceasta este foarte importantă sau deosebit de dragă, cum este chipul mamei; altfel întâlnim două, trei, sau mai multe figuri. Personajele desenelor se află în acțiune; între ele sînt anumite relații: copiii se joacă, pompierii sting focul, mai mulți oameni muncesc împreună sau sărbătoresc un eveniment. Copiii povestesc în desenele lor tot ceea ce

văd că se întâmplă în viață. Unele fapte îi afectează mai puternic, altele mai puțin; lucrul acesta ni-l arată limpede frecvența în desenele expuse a unora sau altora dintre scenele de viață.

Foarte multe dintre desenele celor mici se caracterizează printr-un vădit *realism intelectual* (copiii reprezintă lucrurile așa cum știu ei că sînt, neînteresîndu-i cum se văd în momentul cînd le desenează).

Pînă la o anumită vîrstă — lucru foarte vizibil în expoziția de care vorbim — copiii folosesc *imagini generale*, ce corespund unor idei generale, adică folosesc unul și același *model intern* pentru o întreagă categorie de lucruri de același fel: toate personajele se aseamănă; la fel casele. Monotonia este înlăturată însă prin relațiile dintre persoane, dintre persoane și obiecte și prin aplicarea *perspectivei afective*, care

constă în a da proporții mai mari acelor persoane sau lucruri care solicită în mai mare măsură interesul copiilor. Astfel, într-un desen intitulat « Pungața cu doi bani », cocoșul năzdrăvan este mult mai mare decît trăsura cu persoanele din ea.

Perspectiva afectivă este aplicată și corpului omenesc. Capul atrage puternic atenția: ochii care ne privesc și gura care ne vorbește. Pentru acest motiv, în cele mai multe dintre desenele copiilor de 3—5 și chiar 7 ani, prezente în această expoziție, cum de altfel în desenul celor mici în general, capul este înfățișat în proporții foarte mari față de restul corpului.

Desenele expuse ne arată felul în care sezisează copiii tot ce se află și se petrece în jurul lor. Obiectele, animalele și plantele sînt prezente în egală măsură. Atenția micilor desenatori este totuși selectivă. Se



observă o anumită ordine și prioritate în apariția diferitelor lucruri. Oscilația actualității unor lucruri cuprinse în inventarul grafic al acestor desene, ca și a unor întâmplări, ne este mărturisită — în expoziție — prin frecvența lor. Progresul tehnic nu este scăpat din vedere. Alături de automobil, tren și tramvai, apar mașinile care ușurează munca în construcții, în agricultură sau în transporturi (nu lipsesc nici vehiculele cosmice).

Atenția copiilor este atrasă în mod fascinant de ceea ce este în mișcare, de lucrurile vii, strălucitoare, colorate, cum sînt florile, hainele împodobite, baloanele colorate, focurile de artificii. Prezența soarelui este extrem de frecventă în desene venite din țări mai apropiate, ca și în cele venite de pe cele mai îndepărtate meridiane.

Nu lipsesc nici mărturiile despre ecourile trezite în sufletul copiilor de evenimentele sociale și politice.

Noul, neobișnuitul, ceea ce înveselește ochiul sau încălzește inima, ca și ceea ce uimește sau înpăimîntă apar deopotrivă în narațiunile grafice ale micilor artiști. Alături de scene de caldă intimitate, în familie, în societatea copiilor, în școală, apar imagini care mărturisesc întâmplări neobișnuite ce-au afectat puternic sufletul copiilor: leul furios privește de după gratii; urșii se plimbă morocănoși dincolo de gardul de fier. În regiunile ecuatoriale, elefantul îi impresionează pe copii prin mărimea lui. Întâmplări cu totul neobișnuite, ca incendiul sau sosirea circului, sînt reținute puternic de memorie și apoi comunicate în desen. Fenomenele meteorologice sînt de asemenea

înregistrate: ploaia, prima zăpadă; pe cerul senin, în timpul nopții, apar luna și stelele.

Aproape că nu există aspect al vieții care să nu fie prezent în aceste desene. Chiar de la primele mîzgălituri, copiii folosesc culoarea — dacă o au la îndemînă — cu o plăcere frenetică. Acuarela sau creioanele colorate fac minuni în mîna lor. La început, folosesc culoarea de dragul culorii, de plăcerea de a colora; n-are importanță care culoare unde este pusă; desenul trebuie să fie cît mai frumos; lucrul acesta îl doresc ei din toată inima. Alătură culorile și le privesc triumfători.

Lucru uimitor, în desenele acestor pui de om, culorile se împrietenesc — de la început — unele cu altele și cîntă împreună, cîntă frumos. Stridențele nu iau naștere decît atunci cînd intervin inoportun cei

ASTRID PAULSEN, 7 ani (Norvegia): Ne jucăm cu zăpadă

A. PATMAN, 12 ani (Anglia): Portret





mari. Cu timpul, copiii înțeleg că fiecărui lucru desenat trebuie să i se dea o culoare, cam așa cum sînt colorate lucrurile din jur: iarba este verde, focul este roșu, cerul este albastru. De la o vreme, preocuparea pentru culoare este mai accentuată la fetei decît la băieți. La o anumită vîrstă se vede diferențierea intereselor, pe un plan mai larg: pe cînd băieții manifestă interes pentru tehnică, pentru mașini, fetele sînt atrase de lucruri de podoabă, flori, haine împodobite; ele desenează de preferință figuri feminine, insistînd asupra coafurilor.

Imaginea generală nu este statornică, ci — paralel cu dezvoltarea intelectuală a copiilor — se dezvoltă și ea, se îmbogățește cu noi mijloace de expresie. În jurul vîrstei de 7 ani, realismul vizual ia tot mai mult locul realismului intelectual. Desenele arată sugestiv dezvoltarea psihică a autorilor.

După intrarea în școală, copiii realizează desene care mărturisesc o tot mai accentuată confruntare cu realitatea. Afirmarea tot mai rapidă a realismului vizual se mai datorește, atît dezvoltării intelectuale, cît și îndrumărilor ce le primesc în școală de-a observa cu atenție lucrurile și fenomenele din natură.

Se va obiecta poate că desenele cuprinse în această expoziție reprezintă realizări ale unor copii cu o accentuată dezvoltare intelectuală și cu o superioară sensibilitate pentru frumos și că aceste desene nu ar oglindi posibilitățile tuturor copiilor de aceeași vîrstă.

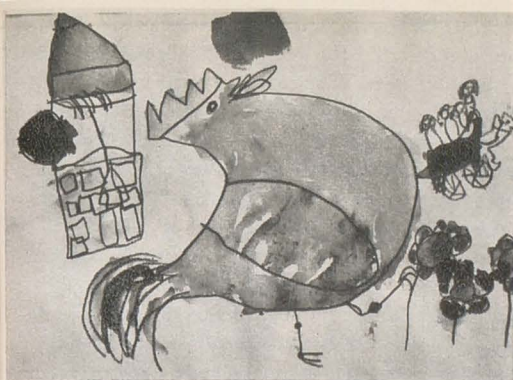
Cînd este vorba de o manifestare artistică este firesc să se aleagă lucrările cele mai bine realizate, care să fie pildă și îndemn. Chiar în legătură cu cunoașterea psihologiei copiilor, însă, lucrările expuse (în special cele care aparțin preșcolărilor) sînt foarte elocvente.

Realizate cu o mai mare siguranță și cu mai bogate mijloace de expresie, aceste desene oglindesc mentalitatea majorității covârșitoare a copiilor de aceeași vîrstă<sup>1</sup>.

La desenele școlărilor, se face observată puternica influență a școlii și a creației artiștilor maturi asupra

<sup>1</sup> La sfîrșitul veacului trecut, în 1887, Corrado Ricci atrăgea - primul - atenția, în cartea *L'Arte dei Bambini*, asupra desenelor spontane ale copiilor și asupra forței lor de expresie. Ecoul acestei lucrări a fost extraordinar. Au urmat numeroase studii asupra desenelor copiilor de pe aproape întregul glob. Cînd încep copiii să deseneze? Ce desenează? Cum desenează? Care este evoluția limbajului grafic infantil? Ce legătură există între dezvoltarea desenului, ca modalitate de manifestare naturală și dezvoltarea intelectuală a copiilor? Erau întrebări care își așteptau răspunsul. Cercetările efectuate au constatat că desenul copiilor, ca manifestare naturală, parcurge anumite etape de dezvoltare și că în general el oglindește însăși dezvoltarea psihică a autorilor, fiind cea mai elocventă și mai convingătoare mărturie a acestei dezvoltări. Expoziția internațională confirmă și ea concluziile științifice, în această direcție.





PRIMĂVARA CRISTINA HILOHI, 4 ani (România): Punguța cu doi bani

JORGE NUDELMAN, 8 ani (Uruguay): Joc de artificii



acestora. Multe din aceste desene au o înfățișare prestigioasă; gama bogată de mijloace tehnice, prețiozitatea limbajului și dexteritatea cu care sînt soluționate variate probleme legate de compoziție, de stil, de grafism și cromatică sînt adesea surprinzătoare. Uneori întîlnim un cult exagerat al formei, escaladarea spre performanțe de virtuozitate, retorismul mijloacelor tehnice descumpănind unitatea artistică a lucrărilor, forma înlocuind ecurile vieții și prospețimea sentimentelor.

Sînt și lucrări în care se învederează intervenția prea directă a profesorilor. Pe de altă parte, în alte lucrări, experiența stilistică — legată de anumite puternice tradiții culturale — amplifică rezonanțe emotive și oferă teren ferm pentru împlinirea viziunilor decorative, în special. Cele mai valoroase — din această categorie de lucrări — arată capacitatea de

asimilare a materialului prețios, care devine ferment sublimator în procesul de creație.

Dacă în desenele celor mici se remarcă asemănări extraordinare în ceea ce privește limbajul lor și atitudinea de mirare și încîntare în fața vieții, este suficient să privim dezvoltarea lor într-un scurt răstimp ca să vedem cum își afirmă influența mediul social și cel cultural și cum se diferențiază modalitățile lor de expresie, îmbrăcînd haine stilistice specifice diferitelor regiuni de pe glob. Astfel, desenele venite din Japonia se impun printr-un remarcabil rafinament artistic. Desenele venite din Ceylon, pentru a lua un exemplu tot de pe meleaguri îndepărtate, se caracterizează printr-o puternică tendință spre decorativ, iar culorile grave ale acestora se armonizează în game stinse, amintind notele joase ale violoncelului.

(urmare în pag. 649)



THEODOR ROSENHAUER ȘI WALTER ARNOLD

WALTER ARNOLD: Portret de studentă — bronz

THEODOR ROSENHAUER: Băiat cu fluier — ulei

WALTER ARNOLD: Clara Zetkin — bronz

Expoziția celor doi artiști din R. D. Germană, Theodor Rosenhauer și Walter Arnold (deschisă în holul Institutului de arhitectură), a adus publicului nostru imaginea unei arte realiste, de bună calitate. Pictura lui Rosenhauer — înrudită temperamental cu pictura românească — cred că face notă aparte față de căutările severe ca expresie ale unora dintre contemporanii săi germani, a căror operă am avut prilejul să o cunosc. Față de un Otto Dix sau Walter Womacka, lucrările lui Theodor Rosenhauer sînt calde, apropiate de tonalitățile cromatice meridionale, amintind în aceeași măsură paleta olandezilor și flamanzilor și folosind clasică tematică a picturii de gen — portrete în interior, naturi moarte, peisaje, compoziții de mici dimensiuni.

Măsura în care pictura sa este expresionistă (în unele portrete sau compoziții) îl apropie firește de Munch sau de Nolde și reconstituie ambianța specific nordică. Dar expresionismul nu atinge decît marginal arta sa, mai ales în ceea ce privește fizionomia umană, mai puțin în peisaje. Caracteristică pictorului rămîne poezia clară a obiectelor observate atent și minuțios, dar cenzurate de un ochi cultivat care îl prețuiește pe Bruegel sau pe Van Eyck, pe Daumier sau pe Rembrandt și are aerul să fi cunoscut — este doar o simplă presupunere — chiar și pînzele unui Andreescu sau Ghiață, cu care coincide de multe ori în intenții. Unele naturi moarte mai vechi, din perioada 1936—1948, sînt învăluite în atmosfera griurilor colorate, a tușelor împăstăte, pline de acea căldură a materiei descoperită la noi de Andreescu. Portretele de copii au o gravă și serioasă interiorizare, o privire încărcată de gînduri răsfrînte în exterior printr-o concentrare caracteristică oamenilor mari și, de aceea, mai neobișnuită. Compunerea în pagină, de o simetrie clasică, amintește uneori copiii lui Velasquez și, în general, portretele lui Rosenhauer impresionează prin acea pioasă apropiere de model a vechilor maeștri, a căror lecție grevează asupra întregii sale picturi. « Portretul de femeie în profil » este remarcabil ca fizionomie, acordul de roșu și albastru pe un fond gri aduce un plus sentimentului clasic, o aureolă primitivă, un amestec ciudat de rezolvare modernă — cu tușe hotărîte și largi — și de minuție narativă.

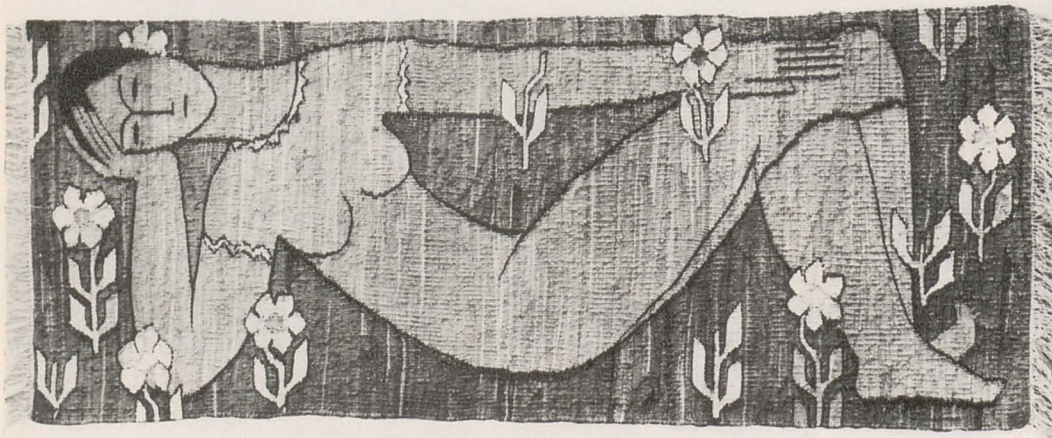
Rosenhauer nu pretinde că descoperă nimic nou, ci că descoperă în jurul său teme și subiecte ce pot fi interpretate într-o manieră elevată, de un realism sobru, fără pasișă, cu bun simț. « Vedere spre Friedhofshalle » amintește cu emoție de peisajele de iarnă ale maestrului Ghiață, copacii verticali și negri, zăpada albă, clădirea roșie din fundal respiră atmosfera cristalină a iernii, vorbind despre frumusețea naturii. Maestrea naturii, la care pictorul este receptiv, transpare și în pînza « Elba la Rathen iarna » ca de altfel în toate peisajele sale, fie în cel de la Altenkirchen — cu o compoziție ca în pînzele lui Utrillo, fie în cel de la Weinhola — cu copaci, case și copii ca în compozițiile lui Bruegel, sau în cel de la Nesebar (Bulgaria), susținut într-o frumoasă tonalitate de brunuri și ocruuri. Compozițiile mai acuzat expresioniste, ca cea intitulată « Horă cu copii la Carnaval », vădesc o apropiere de grotesc și un oarecare dinamism al mișcărilor absent în celelalte picturi. « Femei întinzînd rufe la uscat », mai echilibrată, compune figurile în funcție de suprafețele mari și geometrice de alb, « Femeie la mansardă în fața oglinzii » — compoziție de interior — apelează la verticala unicului personaj dublat de imaginea sa reflectată, vorbind parcă cu tristețe despre o lume umilă și modestă.

Diversitatea rezolvărilor plastice este, în ultimă instanță, relativ aparentă, nu strică unitatea ansamblului și se poate vorbi despre un stil personal în continuă evoluție.



Sculptura colegului său Arnold, mai puțin diversă în intenție și mai modestă ca întindere, dovedește o bună stăpînire a modelajului formelor, o concepere spațială simplă a figurilor — în cea mai mare parte mici statuete în bronz sau teracotă — de o factură clasică. În cîteva teracote mai decorative, mai austere și mai simplificate ca suprafață, sculptorul încearcă vagi deviații de la anatomia cu forme rotunde ale nudului feminin. Portretele, de un realism exact, sînt mai cu seamă modelaje fine ale detaliilor figurii: statuetele respectă legi ale rondbosului mic al secolului XIX, cu excepția lucrării « Clara Zetkin » — concepută mai monumental, a « Spălătoresei » — cu o curbură a corpului mai exagerată, sau a adolescentei — cu forme elansate și prelungi — intitulată « În vînt ». Cîteva reliefuri compuse pe rotund au o grafică cursivă de structură decorativă.

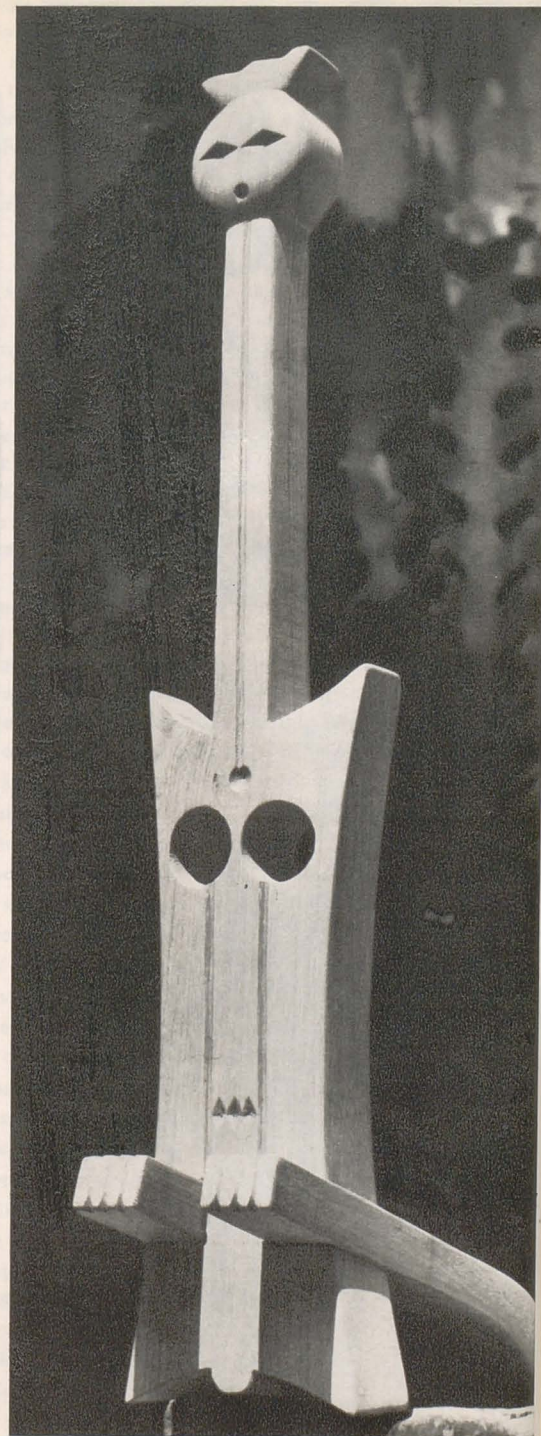
Atît sculptura lui Arnold cît și pictura lui Rosenhauer sînt mărturii ale unei strădăanii artistice de merit și sînt primite cu interes de publicul nostru, care recunoaște în lucrările celor doi artiști germani filiere tradiționale și rezolvări realiste ale unor teme general umane, interesante și viabile.



Nu voi spune o noutate afirmând că o expoziție personală constituie un examen, fiindcă aici, mai mult decît în participările la expozițiile colective, artistul își evidențiază atît aria preocupărilor, cît și nivelul realizărilor sale. Sub acest aspect, cel de al treilea « examen » al lui Petre Balogh mi se pare strălucit. Nefurat de voluptățile formei sau de magia modelajului, opera lui reflectă o serioasă și, pe alocuri, matură problematică. Petre Balogh își trăiește epoca lucid și se străduiește să-i închine opera.

În recenta sa expoziție am putut distinge trei grupe de lucrări. Mai întîi sculptura concepută ca obiect decorativ, aptă de a împodobi interioarele moderne. Majoritatea sculpturilor din această categorie, « Perla », « Crenguță », « Rod », « Nud » etc., sînt din lemn, material obișnuit, familiar și, prin virtuțile lui, cald și intim. Petre Balogh nu renunță la realism, înțelegînd prin acest termen redarea subiectului prin plas-

tica trupului omenesc. Cu specificarea că ambiția artistului fiind aceea de a « face » un obiect de artă « frumos », el stilizează trupul pînă la elementele sale esențiale, păstrînd reale doar proporțiile ; subiectul astfel conceput, artistul îl înscrie în spațiu, dîndu-i un aspect de vigneta sau de desen geometrizat, înobilat de materialul pe care, ca un foarte bun meșteșugar — fie că este vorba de lemn, de metal sau piatră—îl cunoaște perfect și știe să-i păstreze intact și sugestiv virtuțile. Sculptura de acest gen din expoziție (care depășește rareori 100 cm înălțime) reușește să fie ceea ce vrea artistul ; un obiect plăcut, frumos, cu care omul să-și împodobească interiorul. Firește că, renunțînd la ceea ce Rodin numea o caracteristică a vieții: spirala (« orice viață izvorăște dintr-un centru și se desfășoară în spațiu ca o spirală »), și folosind în compozițiile sale doar desfășurarea pe verticală și orizontală, Balogh își îngustează posibili-



tățile de expresie. Lucru pe care artistul îl simte sau îl știe. El abordează rar portretul și de cele mai multe ori, tocmai pentru un plus de expresie, apelează la procedee folosite de școala expresionistă germană sau maghiară: mâini înălțate sau încrucișate — pentru a reda elansarea sau frământarea — ori prin tăieturi acute obține umbre — la ochi sau gură — pentru a ne reține privirea.

Cu aceste limite, statuara propriu-zisă din expoziția lui Petre Balogh atestă un real talent, multă dragoste față de om și constituie pași mari și siguri în evoluția sa de sculptor.

O a doua categorie de lucrări ni-l arată pe artist preocupat de a găsi noi valorificări ale folclorului. Deși reduse ca număr, aceste lucrări merită toată atenția, întrucât pe lângă faptul că se înscriu pe linia încercărilor de acest gen întreprinse de majoritatea sculptorilor din generația lui, ni-l arată pe Petre Balogh constant în preocuparea sa de a nu părăsi nici în acest caz redarea subiectului prin trupul sau chipul omului. Evident, stilizarea e împinsă aci mult mai departe. Formele inițiale, coloane cioplite, picioare de mese, spătare de scaune, care constituiau punctul de pornire, sînt reconceptuate, tăiate și asamblate oarecum totemic, ca în cazul « Motivului folcloric IV »: un cap de bărbat sugerat de forma alungită a scîndurii în care două găuri închipuie ochii, continuat printr-o coloană pe care tronează un cap de femeie cu o coroană în creștet. Înțelesurile sînt aici tulburi, totemice, dar cum obiectul în întregime își păstrează frumusețea (forma plăcut stilizată și materialul atent finisat), încercarea mi se pare demnă de a fi continuată de artist.

A treia categorie de lucrări din expoziție ni-l arată pe Petre Balogh preocupat de arta monumental-decorativă, preocupare pe cît de modernă pe atît de comună sculptorilor contemporani. Decorarea spațiilor sau clădirilor publice, ele însele cu un specific arhitectural ne mai întîlnit, reclamă din partea sculptorului găsirea unor forme noi, sintetice, care să transmită de la prima vedere ceea ce a avut de spus. Și aici Petre Balogh păstrează uneori trupul omului ca schemă a subiectului, ca în « Știința și arta », prefigurate în două trupuri, de bărbat și femeie, contopite stilizat și elansate în spațiu; dar cel mai adesea el renunță la elemente umane, pentru a folosi fie clasică, așa zice, coloană brăncușiană — evident într-o interpretare proprie — ca în cazul « Proiectului de monument pentru Galați », fie forme de sinteză ca în cazul monumentului închinat energiei nucleare: un enorm semn de exclamare realizat din

metal șlefuit, element bine găsit ce sugerează atît suplețea cît și forța teribilă a acestei noi energii. În toate aceste lucrări, Petre Balogh are predecesorii. Originalitatea sa nu constă în modul de a pune problema, ci în felul de a o rezolva; unde mi se pare deocamdată unic la noi e în ceea ce aș numi arhitectură plastică. Pînă azi nu cunosc vreun sculptor care să fi expus lucrări de acest gen, așa cum face Petre Balogh. Clădirea radioteleviziunii care, în mare, ar reprezenta două trupuri extrem de stilizate, înlănțuindu-se în spațiu, mi se pare demnă de semnalat, fie ca o realizare posibilă, fie ca un punct de pornire pentru noi încercări de plastică spațială, capitol cu totul nou în preocupările lui.

★

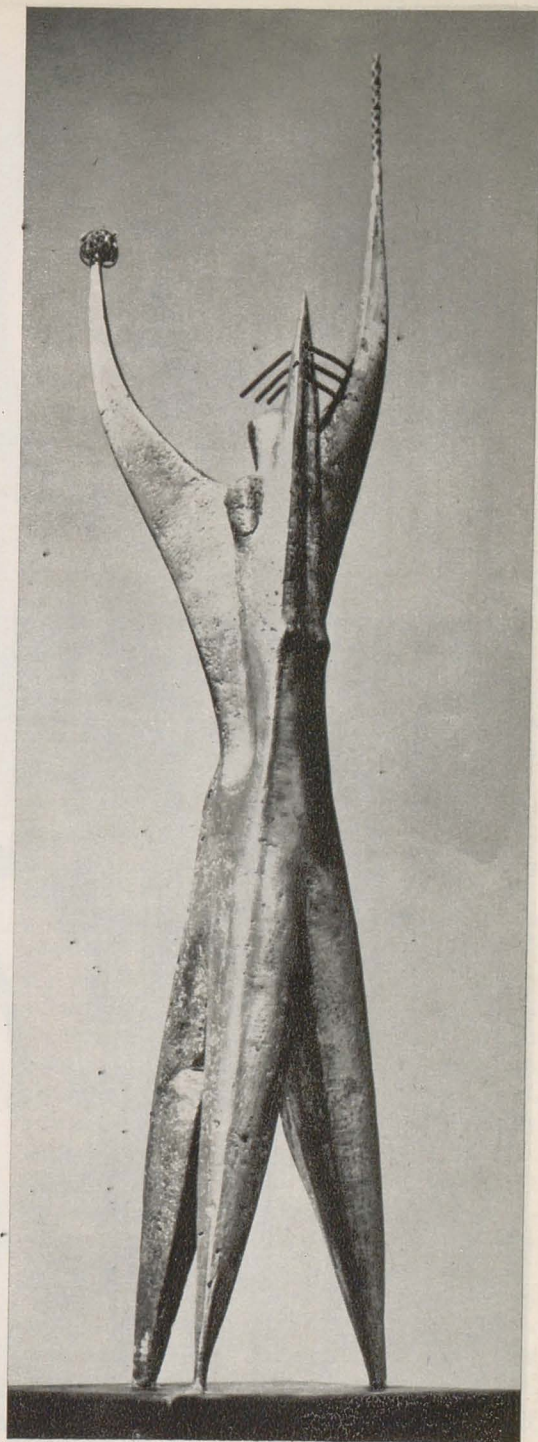
Angela Balogh e o artistă sensibilă, destul de cunoscută ca grafician și ilustrator de carte. Editura Tineretului a scos 16 cărți ilustrate de dînsa, dintre care amintim, ca realizări deosebite: « Brădița din pădure », « Casa cu comori », « Vreau să trăiesc ». De asemenea, Angela Balogh a fost prezentă cu regularitate în expoziții colective cu lucrări de grafică de șevalet, mai ales monotipuri. Surpriza acestei prime expoziții personale o constituie noua ei preocupare: țesăturile de rafie. Cele 15 covoare expuse (dintre care doar 3 erau din lînă) constituie o adevărată surpriză nu atît prin materialul pe care l-a folosit, cît mai ales prin realizarea lor artistică. Rar mi-a fost dat să văd atîta gingășie și farmec coloristic asociat cu un desen fin și limpede. Covoarele Angelei Balogh sînt o veritabilă lecție de felul cum pot fi folosite la maximum calitățile rafiei: fir nesuplu, sticlos, dar care absoarbe și redă cu strălucire colorantul. O învățătură a lucrărilor sale, de ordin tehnic, pare a fi aceea că un covor de rafie se cuvine a avea dimensiuni mici;

(urmare în pag. 649)

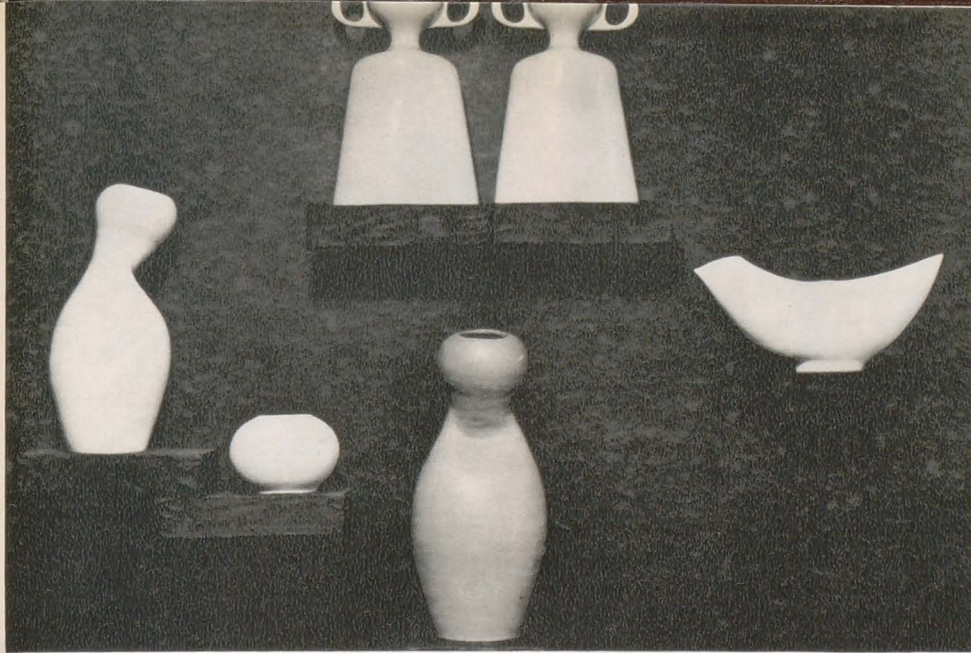
ANGELA BALOGH: Vara — țesătură

PETRE BALOGH: Motiv folcloric — lemn de stejar

PETRE BALOGH: Știința și arta — plumb







Cred că nu ar fi tocmai potrivit a vorbi despre ceramica lui Perahim judecînd-o ca opera unui ceramist, ci mai curînd despre o nouă expresie a sa, concretizată în ceramică.

Vorbînd de mari personalități, nu știu în ce măsură principiile fundamentale ale unei discipline (respectiv ceramica), pot constitui criterii unice de apreciere în ceea ce privește operele lor. În ce măsură porumbelul transpus pe un tablou ceramic sau aceiași saltimbanci grafici reproduși pe o tapiserie la Lausanne devin nule din punct de vedere artistic datorită neînțelegerii materialului cînd este vorba de Picasso? ! Cred că numai timpul poate hotărî. Aceste lucruri, fie exprimate cu ajutorul ceramicii, fie cu cel al tapiseriei, nu pot fi contestate ca realizări de bună calitate din mai multe motive: mai întîi, pentru că ele reprezintă niște viziuni ce transmit emoții pline de poezie; apoi, pentru că noutatea conținutului exprimat prin mijloacele ceramicii, deși industrial desuete, devine o calitate ce atestă un mare rafinament tocmai din această pricină. Decorația peste glazură nu este ceva nou în ceramică, după cum nici chiar procedeul muierii bucățelelor de sticlă ce dau acele prețiozități de podoabă; dar folosind aceste mijloace cunoscute ce definesc faianța sau porțelanul în gîndirea obișnuită, Perahim face altceva, ceva care vădit emo-

ționează. Perahim, împotriva impresiei specialiștilor moderni, că decorația peste glazură nu mai poate spune nimic, de la chinezi încoace, dovedește că ea poate exprima, cu succes, idei noi. Împotriva concepției că decalcomania este un procedeu industrial fără valoare, el demonstrează contrariul, obținînd efecte nebănuite. Luster-ul sau glanțul de aur, atît de vulgare pe ceștile industriale, capătă adîncimi magice atunci cînd artistul crează cu ele atmosfera personajelor sale himerice.

Farfuriile sau platourile patrate, așa cum le-a găsit în fabrică, devin suportul ideal pentru ideile lui, deoarece ele ne sînt cunoscute și nu ne atrag atenția, fiind astfel alese încît decorația să trăiască exclusiv.

Perahim nu face confuzii. Fie că este vorba de a comunica un conținut exprimat în felul lui, fie că este vorba de a inventa anumite forme, el se exprimă clar. Formele albe de porțelan montate pe fond negru mat nu trezesc nici o îndoială. El nu vrea să atragă atenția asupra unei materii noi sau să facă vreo altfel de apropiere între suport și suprafață pentru că nici nu îl interesează acest lucru. Ceea ce îl interesează, este expresia unor forme pure ce nu au nevoie de nici o decorație, simple, elegante, prezentate, ca și platourile de faianță, într-un material cunoscut, porțelanul alb cu glazură strălucitoare.

El dovedește, printr-o astfel de poziție, utilitatea unei forme expresive și a unor obiecte de decor, fie că e vorba de platouri, farfuriile sau plăci de perete cu caracter grafic definitiv.

Expoziția lui Perahim este importantă și prin faptul că aceste lucrări au fost executate nu acasă, ci în fabrică, unde artistul a sesizat erorile flagrante ce se comit în privința decorației manuale industriale. Lucrînd în fabrică, el a produs o eferescență în rîndul creatorilor de aci, a demonstrat că frunzele de viță, strugurii, macii, portretele nu mai au ce căuta pe serviciile faianței de la Sighișoara. Fără a-l imita, creatorii din industrie sau alții trebuie să se gîndească că o farfurie, fie că e vorba de a mîncea în ea, fie de a o expune în vitrină sau pe perete, poate exprima ceva, prin formă și decor, care să reprezinte personalitatea artistică și să merite subtitlul « făcut de mîna ». Căci lucrările de ceramică ale lui Perahim merită într-adevăr acest subtitlu, ele sînt realizări de valoare, îl reprezintă, iar industria ar putea chiar reproduce unele exemplare.

Apropierea de spiritul artei noastre populare, realizată, bine înțeles, conform viziunii sale artistice, ar fi conferit, fără îndoială, caracterului grafical operelor sale și o legătură mai proprie cu specificul ceramicii.

PATRICIU MATEESCU

# AL V-LEA SALON INTERNAȚIONAL DE ARTĂ FOTOGRAFICĂ

Ing. SYLVIU COMĂNESCU

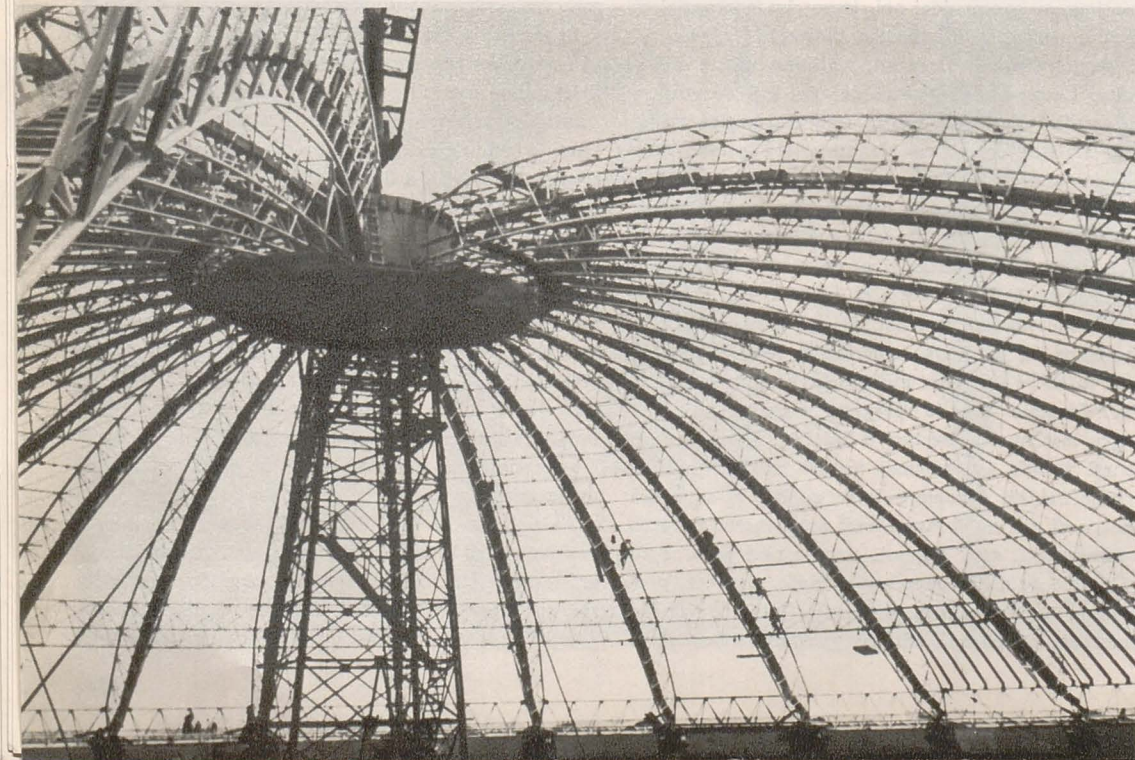
La al V-lea Salon de Artă Fotografică al României, mai mult decît la celelalte, se putea remarca diversitatea limbajului fotografic — acest limbaj de circulație internațională pentru înțelegerea căruia nu este necesar dicționarul.

Expoziția, deschisă tuturor ideilor, a prezentat publicului deopotrivă stadiul dezvoltării artei fotografice pe măsura mijloacelor sale, ca și elementele estetice caracteristice artei țărilor participante. S-au putut, de asemeni, compara principalele funcții ale fotografiei ca artă, ca și diferitele concepții artistice ale fotografilor amatori și profesioniști din întreaga lume.

Lucrările juriului s-au efectuat, în mod evident, în funcție de aceste obiective, și a trebuit să se selec-

ționeze astfel lucrările, încît prin ele privitorul să își poată răspunde la: ce reprezintă fotografia; ce încercări se fac în fotografie; ce intenții pentru viitor are fotografia?

De la început trebuie remarcat faptul că este relativ ușor să deosebești fotografiile excelente de cele slabe sau mediocre — și practica selecționării lucrărilor constituie o dovadă în acest sens — dar greutatea apare atunci cînd, din cele mediocre, trebuie alese totuși acelea care pot să reflecte cît mai bine problemele amintite. Situația devine și mai dificilă, cînd trebuie să distingi între lucrările excelente, pe cele care merită titlul de « primele », și să stabilești în continuare o ierarhizare suficient de precisă pentru restul operelor. Cînd fiecare fapt sau fiecare eveni-



ment din lumea largă este discutat, apreciat și comentat de foarte mulți și deseori în contradictoriu, este firesc ca și fotografiile din salon, oglindă artistică a evenimentelor și a faptelor cotidiene, să trezească nenumărate opinii. Dincolo de rigorile obiectivității, nu e cu puțință să nu ții seamă de factorul subiectiv care intervine în aprecierea juriului și, cu atît mai mult, în aprecierea criticilor de artă. Dacă subiectivismul unui juriu este mult atenuat de faptul că e puțin probabil ca toți membrii lui să aibă aceeași înclinare către un anumit factor al fotografiei, subiectivismul criticului se manifestă în toată amploarea. Cum pentru comentarea și analizarea unei fotografii artistice nu există — și nici nu trebuie să existe — o rețetă precisă, este firesc ca aprecierea critică — indiferent cine o formulează — să nu reprezinte valoare de etalon. În această situație, diversitatea criticii ar dispărea, iar arta fotografică, în ansamblu, ar fi prejudiciată, fiindcă ea există și se manifestă tocmai prin varietatea ei.

Fotografia propriu-zisă nu este evenimentul pe care îl reprezintă. Ea constituie o abstracție de al doilea grad, subiectul « văzut » direct implicînd tocmai abstracția de gradul întîi. Examinarea fotografiiei



CONSTANTIN HACA (România): Dantelă de oțel

HANS LECHNER (Austria): Cine cîntă fals aici?

BOJOVIC STANOJE (Jugoslavia): Tărani



propriu-zise — interpretarea personală, individuală — este al treilea grad de abstracție. Un întreg proces de abstractizări distanțează, astfel, opera de sursa ei de inspirație, cu toate că fotografia este, în sensul reflectării, al redării fidele, cea mai realistă dintre arte.

Cînd în jurul unei fotografii apar opinii divergente, aceasta constituie un fapt pozitiv: artistul fotograf are posibilitatea să selecteze opiniile care îi servesc și care se potrivesc viziunii sale.

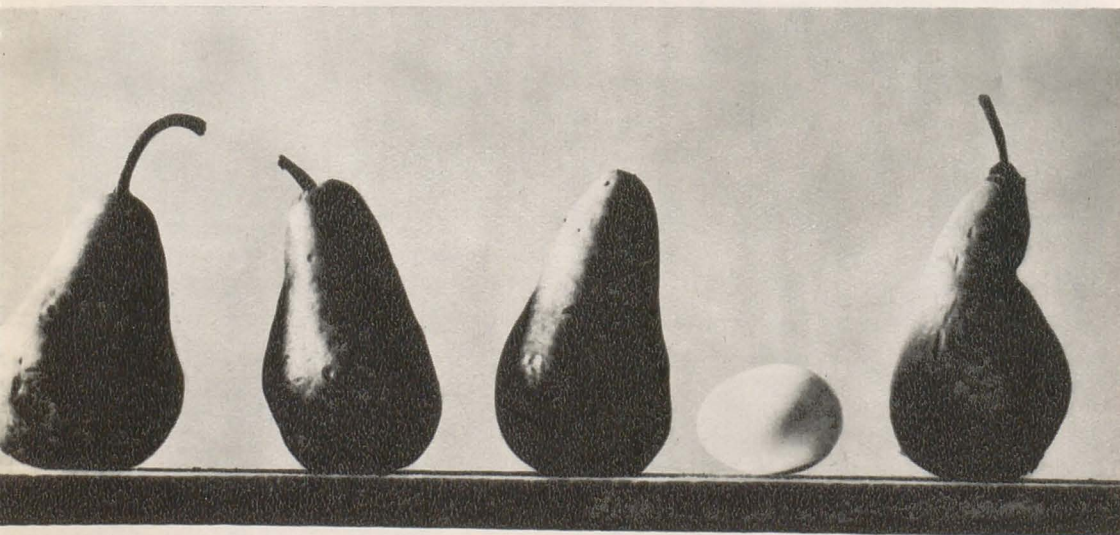
Fotografia, înainte de toate este o artă populară, datorită răspîndirii ei printre milioane de oameni care o practică, dar o bună fotografie artistică rămîne totuși greu de realizat.

Remarca lui Boileau, « Mais l'art est difficile ! », rămîne valabilă și în fotografie, în ciuda perfecționării și simplificării tehnicii fotografice, fiindcă în spatele aparatului se află omul, el fiind creatorul imaginii artistice și nu aparatul care o înregistrează.

Viziunea artistului fotograf trebuie să fie instantanee ca și luarea imaginii propriu-zise; trebuie să sesizeze momentul și simultan, am putea spune, să fixeze aspectul mobil al celei de a patra dimensiuni, transferînd-o în a cincea. Aceasta este una din principalele

JEAN DIEUZAIDE (Franța): Duna

GIANNI RANATI (Italia): Forme



diferențieri dintre un fotograf obișnuit și un artist fotograf. O ilustrare în acest sens o oferă reușita imagine « Cine cîntă fals aici? » a austriacului Hans Lechner. În adevăr, calitatea acestui moment de fotografiere depinde strict de intensitatea percepțiilor și reacțiilor fotografului. Analizînd procesul, acesta se poate descompune astfel: apariția evenimentului; șocul vizual; elaborarea imaginii mintale; reacția semantică; reacția fotografică.

Cînd toate acestea sînt ignorate, fotografia artistică poate apare numai datorită întîmplării, or, în fotografie, artistul trebuie să fie conștient de anumite legi. Uneori intervenția fotografului poate fi efectuată înaintea luării imaginii și atunci este de ordin mintal, vizual (punere în cadru, regie, etc.), sau după aceea, în acest caz fiind mai ales de natură tehnică (în timpul dezvoltării sau procesului pozitiv), slujind, însă, tot scopul artistic (de a scoate din clișeu chintesenta subiectului fotografiat). Imaginea italianului Gianni Ranati, cu titlul « Forme », este, din punct de vedere al intervenției « înainte », una din cele mai reușite. Regia compozițională remarcabilă pune în evidență formele spațiale, structura și plasticitatea unui banal subiect fotografic surprins într-o lumină obișnuită.

Fotografia artistică din salonul de la București a fost prezentă sub toate formele de exprimare, începînd chiar de la fotografia de epocă și pînă la fotografia abstractă. Între aceste două limite se înscriu toate celelalte. În unele din imagini, abstractul apare numai ca un pretext, lucrarea fiind totuși deosebit de reală. Din această categorie se remarcă imaginea intitulată « Arhitectură 65 », în care « casa », locuința omului modern pare abstractizată. Autorul — fotograful vest german Frank Lothar Höhle — mînuind cu o deosebită îndemînare suprafețele de alb, cenușiu și negru, reușește însă prin geometrizarea în linii simple, să o scoată din domeniul abstractului. Compoziția riguroasă, pe coordonate carteziene, se înscrie parcă în sistematizarea logicii matematice a tehnicii vremurilor noastre.

Este de observat că în marea majoritate a fotografiilor, autorii lor, pentru a transmite mesajul artistic, s-au folosit de mijloacele specifice de exprimare ale fotografiei, și mai puțini sînt cei care au împrumutat cîte ceva de la pictură sau grafică. Faptul acesta constituie o trăsătură pozitivă a salonului.

Tehnicile de laborator, de altfel bine reprezentate în salon (ca solarizări, separații de tonuri, relief, rastere și altele), au un valoros exponent, poate cel

## BISSIÈRE: JOURNAL EN IMAGES,

Introducere de François Mathey  
Paris, Herman, 1964, 146 pag.

Colecția « Temps et culture » debutează, în noua sa formă, cu o carte interesantă care a constituit un remarcabil succes editorial în Franța: Jurnalul în imagini al lui Bissière.

Marele premiu onorific al Bienalei din Veneția (1964) a adus în actualitate opera lui Bissière, străină noțiunilor de curent sau școală. François Mathey, cu multă discreție, ne prezintă viața și activitatea acestui om curios, care după 1939 a trăit retras, undeva, în provincie. Albumul ne oferă « un buchet din ultima sa recoltă artistică »; nu sînt tablouri « în sensul pompos al cuvîntului, ci numai imagini colorate, în care fiecare ne putem agăța visele ».

Prețioase sînt de asemenea textele originale ale pictorului, în versuri sau proză.

Dintre articolele de prezentare a muzeelor pariziene, publicate de revista « L'OEIL », nr. 127—128, semnalăm pe cel consacrat de Pierre Quoniam Muzeului de antichități naționale din Saint-Germain-en-Laye.

În cadrul muzeului, s-a deschis, anul acesta, o expoziție a colecțiilor galo-romane și merovingiene. Printre exponatele cele mai interesante, se remarcă statuile divinităților clasice galo-romane și, mai ales, *mozaicul* descoperit la Saint-Romain-en-Gal, unde figurează sub formă de calendar principalele activități rurale.

Ceea ce atrage în mod deosebit este felul original de prezentare a obiectelor de artă. Arhitectul André Hermant a obținut, prin asocierea unor tuburi fluorescente, o lumină difuză, dirijată prin reflectoare reglabile. Pentru vitrine s-a realizat un fond translucid ancastrat în panouri de sticlă care dublează ferestrele.

Expoziția crează pentru fiecare sală și fiecare tematică o luminozitate specifică și o atmosferă caracteristică, factori ce pun mai mult în valoare plastică operele de artă.

EEMANS (M) — BRUEGHEL  
DE VELOURS — PARIS-BRUXELLES,  
Medens, 1964, 88 pag., 56 reproduceri, 11 planșe  
în culori

Așa cum se exprimă în concluzie autorul cărții, lectorii care parcurg aceste pagini au marea delectare de a-și arunca ochii pe tablourile (în alb-negru și în culori) ale « unui artist capabil să picteze paradisul terestru cu aceeași ușurință cu care pictează o uliță de sat sau un vas cu flori ».

Jan Brueghel, zis Brueghel al Catifelelor, al doilea fiu al lui Pieter Bruegel Bătrînul, fără să atingă celebritatea tatălui său, a fost totuși un nume de seamă în arta flamandă, la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de al XVII-lea.

M. Eemans, după ce trece în revistă principalele etape ale vieții artistului, relevă în mod special raporturile sale de prietenie și de colaborare cu Rubens, prezentate sub diferite aspecte.

Cartea are însă o încheiere echivocă: autorul ezită să clasifice pe artist într-un curent sau într-o școală.

CORESPONDANCE  
MALLARMÉ-WHISLER

(Corespondență Mallarmé-Whisler, depistată, clasată și adnotată de Carl Paul Barbier).

Paris, Nizet, 1964, 307 pag. + 7 planșe

Carl Barbier este cunoscut prin lucrările sale despre Mallarmé; în ultima sa carte a adunat una din cele mai pasionante corespondențe, aceea dintre Mallarmé și Whisler, subliniind prin comentarii marea lor prietenie.

Corespondența reproduce cu cea mai mare fidelitate originalul; luăm astfel contact, chiar prin facsimile bine executate, cu ortografia curioasă a lui Whisler. Numeroase planșe în afara textului din creația lui

Whisler îmbogățesc valoarea artistică a volumului: portretul în acvaforte al lui Mallarmé, al soției lui Whisler și al Genevievei Mallarmé. Volumul se încheie cu un index de nume proprii.

E. M.

DUPĂ ABSTRACTIONISM LIRIC,  
INFORMAL, NOUL REALISM ȘI  
POP-ART, DIN NOU PASIUNEA  
PENTRU OM

Revista « ARTS », nr. 1014/1965, publică părerile unor artiști din generația tînăra despre probleme actuale ale plasticii contemporane. PIERRE CABANNE observă în articolul preliminar al anchetei că experiențele, căutările divergente, explorările în toate direcțiile, prezente în plastica ultimilor 20 de ani, dezvăluie cu certitudine slăbirea interesului pictorilor tineri pentru arta abstractă. Abstracționismul a reprezentat o etapă; i-a făcut să reflecteze și i-a ajutat să meargă mai departe de oglindă, scrie Pierre Cabanne.

PIERRE RESTANY constată că arta de « revoltă » a dispărut, că vîrsta de aur a picturii informale s-a sfîrșit. Acest sfîrșit nu înseamnă nici uitarea maestrilor, nici aceea a valorilor permanente. Realismul actual, optimismul actual al artei este fondat pe noile descoperiri ale științei și pe viitorul unei ere industriale inedite. De aceea, arta de actuală avangardă — pretinde Restany — nu mai este o artă de « revoltă », ci de « participare ».

OTTO HAHN, critic consecvent al pop-art-ului, își pune întrebarea: « de ce se pictează »? Ajunge la această întrebare observînd că unul din neajunsurile picturii actuale occidentale constă tocmai în faptul că mulți pictori nu știu de ce pictează. Din această cauză, ei încearcă să mascheze vidul de conținut al imaginii înlocuind anecdota — în mod greșit socotită element de substanță al picturii realiste — cu sensul unui expresionism morbid, sau îl integrează spiritului arhitecturii. Dar arta, remarcă Otto Hahn, nu povestește nimic; ceea ce este important la Rubens nu este ceea ce povestește artistul despre Maria de

Medicis, ci ceea ce « este » Rubens însuși : concepția sa despre lume, personalitatea sa, emoțiile, sensibilitatea, bucuria sa care se traduce prin forme și prin culori.

Criticul J. CLARENCE LAMBERT se ocupă îndeaproape de tinerii pictori francezi în ansamblu, pe care îi apreciază. « Arta este în continuă schimbare, spune el. Arta nu este altceva decât suma operelor de artă. Când apare o capodoperă, suma se modifică. Este o simplă schimbare, sau o reînnoire? Raportată la trecut sau la prezent? Schimbare estetică sau socială ? Din partea mea — conclud criticul — pun înainte de toate un singur criteriu : *invenția*. Eu cer artei să-mi arate cum se inventează și să inventeze fără încetare lumea ».

De formație literară, tânărul pictor GILLES ALLAUD își expune crezul : Tabloul trebuie să fie un discurs. Sîntem în situația în care arta a pierdut relația sa esențială cu realitatea. Cucerindu-și autonomia, ea s-a închis, nu mai este deschisă spre nimic și încetează să mai fie un limbaj care vorbește. Dar arta trebuie să aibă influență asupra societății, asupra spiritului, trebuie să fie un limbaj eficace. Pictînd, eu încerc să spun ceva și tot discursul meu vizează să transforme lumea.

AGAM, tânăr pictor premiat la Sao Paulo în 1963 pentru « încercări artistice » : Arta nu este numai un apel la frumusețe. Este expresia realității pe care fiecare artist o simte. Dacă artistul nu o exprimă, arta rămîne o simplă reprezentare decorativă.

BELLGARDE, tânăr pictor abstract, pasionat de culori, deținînd premiul Franței la Bienala de la San Marino 1965 : Încerc să utilizez culoarea în ajutorul omului. Prin « typogramele » mele, mă apropiu de viața intimă a omului « enervat » de societate. Ele îi întind o oglindă.

I. B.

La « Muzeul de artă modernă » din Paris s-a deschis o amplă retrospectivă « Bazaine », cuprinzînd 100 de picturi, 80 de desene, trei mozaicuri și o suită de vitralii. Concomitent, Galeria Bongers i-a prezentat acuarele din perioada 1947—1952.

Revista « ARTS » publică, într-unul din ultimele sale numere, un interviu cu Bazaine, realizat de Pierre Cabanne. Reproducem cîteva din declarațiile lui Bazaine, semnificative pentru crezul său artistic :

« Cu cît înainte, cu atît mai mult caut să ajung la o construcție care să fie viața însăși, dar care să nu fie vizibilă ; în fond la Rubens există această viață extraordinară a tușei — fiecare tușă are viața ei proprie, este inventată, iar totalitatea crează realitatea. Tocmai aceasta mă pasionează la el ».

« . . . Sînt profund solidar cu tot ceea ce mă înconjoară și sînt cu totul împotriva unei abstracțiuni care ar întoarce spatele naturii . . . Când abstracționistii vă spun : « S-a terminat cu natura », asta mă face să rîd, pentru că, cu cît o privești mai mult, cu atît natura îți apare mai imensă și mai insesizabilă ».

« Bine înțeles evoluezi, și marele pericol care te pîndește este un fel de uscăciune. În expoziția mea există momente în care mă apropiu oarecum de o abstracțiune descărnată, sistematică, un impuls, cred, al inconștientului ; cred însă, că viața în natură îți ajută să-ți revii și să scapi de sistematizări . . . Cunoașteți vorba lui Braque : « Trebuie ca pictura să conțină o idee ». În fiecare zi îmi dau seama de acest adevăr ».

C. P.

## GUILLAUME APOLLINAIRE : MÉDITATIONS ESTHÉTIQUES. LES PEINTRES CUBISTES

(Meditații estetice. Pictorii cubiști. Text prezentat și adnotat de L. C. Breunig și Y. Cl. Chevalier).

Paris, Hermann, 1965, 192 pag. + ilustrații

Este un lucru cunoscut că în 1913 Apollinaire a tipărit o carte de meditații estetice asupra pictorilor cubiști în fruntea cărora trecea pe Pablo Picasso și Georges Braque. Cartea, deși a stîrnit vîlvă, nu e cunoscută îndeaproape și nici înțeleasă în mod just. Cei doi universitari francezi împlinesc astfel prin ediția de față un vechi deziderat. Această ediție critică, întocmită cu exigență și gust, debutează printr-un studiu documentat în care se evidențiază rolul poetului în istoria cubismului și în mișcarea artistică din epoca sa. Studiul cuprinde multe date asupra vieții poetului și dă o bibliografie completă a temei. Cartea se prezintă bogat ilustrată (un desen în creion de Juan Gris, două portrete ale lui Apollinaire — unul

de Modigliani și altul de Marie Laurencin — două desene de Picasso — un autoportret inedit din 1905 și altul, la masă cu Apollinaire, din 1918).

E. M.

## MOZAICARII DIN RAVENNA

Sub titlul « La Ravenna se învață arta mozaicului », academicianul francez Daniel Rops, într-un articol publicat în revista « JARDIN DES ARTS », după ce parcurge bazilicele acestui vechi și renumit centru artistic, prezintă școala de mozaicuri bizantine de pe lîngă muzeul orașului, condusă de artistul erudit M. Sialetti.

Interesant de relevat este felul cum se lucrează și se reproduce acolo mozaicul « à l'antique ». În Franța și, în general, în Europa modernă se folosesc plăcuțele smălțuite fabricate în serie, aranjate invers, peste care se toarnă mortarul de cimentare, ceea ce poate să ducă, adesea, la un efect de platitudine. La școala de mozaicari din Ravenna, elevul este deprins, ca și în antichitate, să detașeze el însuși, cu lovituri de ciocan cu muchie, din blocuri de piatră sau de sticlă, plăcuțele numite *tessere*. Aceste elemente sînt plasate direct în masa de mortar, aranjîndu-se pe față, nu pe dosul lucrării. În felul acesta se evită uniformitatea plăcuțelor de fabrică, mult prea egale, și monotonia ansamblului. Aparența de mozaic vechi provine tocmai din relativa inegalitate a tesserelor, reproducînd efectul fascinant al mozaicurilor primitive.

Ceea ce îl frapează și îl încîntă pe Daniel Rops cînd vizionează mozaicurile din secolele V și VI ale erei noastre din bazilica San Vitale sau din mausoleul Gallei Placidia de pildă, este tocmai modernitatea acestei tehnici quasi pointiliste ; efortul către simplificarea formelor, decantarea culorilor, simțul stilizării revin, bineînțeles în alt stil, în arta unui Rouault sau a unui Lurçat.

Concluzia : a lucra după metodele și cu materialele folosite la Ravenna înseamnă a continua vechi și tradiționale tradiții, revitalizînd arta actuală a mozaicului.

LAZĂR ZAREA

(urmare din pag. 596)

## VASILE CELMARE

(urmare din pag. 596)

vine dinafara țării noastre trebuie considerat « dinafară ». Printr-o concepție plastică de mai mare amploare, clădită pe aspirațiile noastre sociale și politice, trebuie să discernem și să alegem din frământările epocii, acele elemente care se ridică deasupra unor curente mărunte, avînd o valabilitate artistică universală.

Frământările artiștilor pentru realizarea unui limbaj plastic corespunzător epocii moderne trebuie să se împletească cu dorința lor cea mai intimă de a exprima — așa cum se arată în Documentele Congresului al IX-lea al P.C.R. — *viața și năzuințele poporului nostru*.

Arta românească poate să ocupe un rol de frunte în contextul artei contemporane, numai dacă exprimă idei și sentimente specifice nouă, care să continue frământările înaintașilor noștri și care să poată avea o circulație universală.

## C. LUCACI

(urmare din pag. 596)

folclorul, deși n-am ajuns încă în faza în care să putem spune că elementele folclorice se pot asambla cu acest cadru dat. Arhitectura devine românească numai atunci cînd se încadrează în peisajul românesc, în spațiul geografic specific. Pericolul stă în vulgarizarea elementelor folclorice, dar prelucrarea lor într-un sens elevat, cult și modern — chiar dacă nu s-a ajuns, pînă în prezent, la soluții pilduitoare — îi preocupă astăzi intens pe oamenii de cultură și artă.

În creația sa, artistul năzuiește să se ridice de la redarea aspirațiilor semenilor săi pînă la reprezentarea sensurilor profund umane ale vieții spirituale a omului contemporan, pentru că, așa cum se subliniază în Documentele Congresului al IX-lea al P.C.R., artistul contemporan trebuie să exprime în opera sa conținutul vieții noastre socialiste.

de spiritul, sentimentele și ideile omului nou, însăși esența este *alta*. Iar dacă forma poate aminti reprezentarea arhaică, concepția neîndoios trebuie să fie una nouă, cu totul alta.

Există de asemeni orientări spre forme de expresie plastică copilărească. Este vorba de o întoarcere la esență tot în spirit retrograd, căci și copiii astăzi gîndesc altfel.

Pe o linie a căutărilor fără efecte suficiente, consider că este și naturalismul abstract. Limitîndu-se la reluarea sau reprezentarea unor elemente din natură — roci minerale, insecte, plante, pe scurt diverse structuri — artistul se rezumă la efecte superficiale și nu cred că astfel spune îndeajuns. Desigur că abstractul există odată cu natura, și predilecția pentru abstract de cînd e lumea, dar el nu-ți transmite căldură poetică dacă artistul nu i-o însuflă. Cactusul nu ține loc de floare dacă nu-l plantează omul.

Dar ca să treci peste tentațiile ușoare și aparentele înșelătoare ale artei trebuie să te pricepi. Și, înaintea publicului, artistul trebuie să știe bine acest lucru. A transmite poezia artei ține de meserie, o asemenea meserie nu exclude spontaneitatea și sinceritatea, ci dimpotrivă.

De cîțiva ani am început descifrarea unui alfabet nou și mă căznesc să leg cîteva fraze noi. Fac întotdeauna ceea ce vreau, atîta pot și atîta fac. Știu ce am de făcut, sper ca ceea ce voi spune să fie util, clar și să mă reprezinte cu toată măsura posibilităților mele. Arta decorativă nu mai este doar artă decorativă, ceramica de care mă ocup nu trebuie să fie numai ceramică, publicul nu mai este același, iar îndatoririle sînt foarte mari: a cunoaște cît mai mult pentru a putea transmite cît mai mult.

## MIMI PODEANU

(urmare din pag. 597)

cate în mod mecanic între personajele puse acolo să ilustreze o baladă. Ea se situează înafara specificului artei noastre, cu toate că soarele și luna poartă în lucrarea respectivă cămăși cu motive naționale românești. Gratuitatea și confuzia sînt străine artei noastre populare; apariția lor în încercările de a face o artă legată de tradiție, denaturează, dimpotrivă, sensul acestor încercări.

În ce privește problema prototipurilor, a rezolvării reproducerii pe scară industrială a obiectului de artă, este bine că s-au trimis în fabrici un număr de artiști în vederea creării unor piese care să poată fi apoi multiplicare în serie, dar se pot lua și alte măsuri pentru rezolvarea unei probleme atît de complexe ca aceea a creării unei ambianțe estetice și a educării gustului public.

Pătrunderea prototipurilor de artă în marea masă a consumatorilor va reprezenta realizarea unui deziderat constant al artiștilor, acesta fiind cel mai direct mod în care artistul își poate manifesta caldul său sentiment față de omul muncii, față de viața de azi. Unicele de artă își așteaptă în schimb adăpostul unei săli de artă decorativă modernă, într-una din sălile muzeelor noastre, și de asemeni integrarea lor în opera de decorație monumentală în care ar fi trebuit cuprinse.

## MARCEL BREAZU

(urmare din pag. 597)

Astăzi știm că valori valabile în eternitate nu există, că gradul mai mare sau mai mic de perenitate a unei opere, este în funcție de consonanța ei cu anumite condiții sociale, că gusturile evoluează și că « gloria eternă » este o iluzie.

Sînt alți artiști care vizează adeziunea unui cerc îngust de specialiști, oameni de aceeași « meserie », și care pretind că restul opiniilor este nevaloros pentru ei. Dar nu cumva în cazul acesta, aprobarea pe care o așteaptă ei, este aprobarea pentru rezolvarea unor probleme de meșteșug? Nu cumva, pe drumul acesta, se pierde interesul pentru ceea ce este mai prețios în creația artistică, interesul pentru emoția și ideea incluse în operă, interesul pentru ceea ce, tocmai, artistul a simțit nevoia imperioasă să exprime, folosind pentru asta iscusința lui de meșter? În cazurile acestea, mi se pare că, încet, încet, artistul alunecă pe panta unor « căutări » (și ce prestigiu nemeritat capătă aceste « căutări » care îl determină să tragă cu ochiul la ceea ce au făcut alții, cu succes). Asistăm atunci la făurirea unor lucrări în care impresia izbitoare, este de lucru văzut în altă parte, la cineva la care procedul mimat a țîșnit spontan, pornit din

necesități interioare. Nu am avut oare și la noi, în ultima vreme, expoziții « personale », care au lăsat sentimentul că pe simeze atîrnau copii de pe reproducerile din colecția *Skira*, că vedeam acolo *pastișe* și după Mondrian, și după Klee; și după Pollock și după Manessier — fiecare dintre aceștia fiind moderni, fie acum cîteva decenii, fie în condițiile lor sociale și naționale, altele decît ale noastre.

Dacă așa stau lucrurile, artistul care simte că are de spus ceva ce îi este propriu, ceva care răspunde unor așteptări ale vremii noastre,  *aici, la noi* — nu este firesc oare să înțeleagă că a fi modern, înseamnă a te adresa unor oameni, care simt nevoia unei bucurii artistice autentice, consonante cu întreaga lor structură spirituală?

Aș vrea să fiu bine înțeles. Artistul, în epoca noastră mai cu seamă, nu creează pe loc gol. El vine—și e foarte bine că e așa — în contact cu ceea ce au adus, pentru îmbogățirea culturii umane, milenii precedente și operele artei universale contemporane. Artistul modern este un om cult, cu ample informații, bine asimilate, mai ales în domeniul în care își aduce contribuția lui. Poate că tocmai incultura, sau cunoștințele căpătate în grabă, superficial, poartă, în bună măsură, vina *pastișărilor* modernității. În opera celor mai mari artiști s-au vărsat aluviuni din tot ceea ce s-a creat valoros înaintea lor.

Cine l-ar concepe, să zicem, pe Picasso, fără cunoașterea celui « muzeu imaginar », în care mijloacele moderne de informare au adunat și arta greacă și pe cea neagră, și Renașterea și post-impresionismul, și operele de factură clasică și pe cele baroce? Dar una este să cunoști cît mai mult, pentru a învăța ceea ce ai de preluat și alta este să *pastișezi*, pentru a fi, cu orice preț, « modern ».

Modernitatea presupune, fără îndoială, inovație; dar inovație pe linia ascendentă a unei tradiții naționale, care a constituit de-a lungul istoriei exprimarea specifică a evenimentelor epocale, a năzuințelor aprinse, a luptei poporului respectiv pentru o viață mai umană, pentru făurirea condițiilor propice desalienării omului, a regăsirii propriei lui esențe. Iar această *esență*

*umană* s-a amplificat mereu prin desfășurarea obiectivă a dezvoltării societății omenești, în condițiile specifice fiecărui popor. Astăzi, această esență umană suferă transformări adînci, într-un veac în care progresele științei și revoluționarea relațiilor sociale cunosc o amploare încă neîntîlnită în istorie. Oamenii epocii noastre așteaptă de la arta contemporană, de la *modernitatea* ei, tocmai expresia, în modalitate estetică, a acestor transformări adînci ale esenței lor umane, în care se înfăptuiește o sinteză deplină între universal și național.

Mi se pare că artistului autentic nu-i poate fi indiferentă — dimpotrivă! — rezonanța pe care o au operele lui în sensibilitatea estetică a aceluia care, în primul rînd, au contactul cu aceste opere. El creează pentru un public de iubitori de artă și nu de profesioniști, de oameni « du métier ». Firește că acești iubitori de artă sînt presupuși a avea o educație estetică, că sînt oameni a căror sensibilitate a fost dezvoltată, printr-o cunoaștere și înțelegere corespunzătoare a *limbajului artistic* al fiecărei arte, printr-o cultură artistică de nivel. A fi modern ar însemna, atunci, dacă ne gîndim bine, a răspunde așteptărilor și exigențelor iubitorilor de artă contemporani cu artistul. A fi modern presupune și pentru artist obligația de a ține pasul cu această sensibilitate a epocii, în condiții istorice determinate. A fi modern — nu poate însemna în nici un caz a mima ceea ce, în alte părți și în alte condiții, a însemnat revoltă împotriva academismului, pentru a aduce prospețime, sfărîmare de norme anchilozate. De aceea a fi modern, în țara noastră, în acești ani ai desăvîrșirii construcției socialiste, înseamnă a ține seama de specificul sensibilității poporului nostru, într-o etapă în care el înfăptuiește o revoluție fără precedent în istoria lui. Sigur că noi nu trăim pe o insulă izolată. Întreaga epocă contemporană, — în condițiile uriașei revoluții tehnico-științifice, în condițiile înnoirii perpetue a limbajului artistic — își pune amprenta și pe sensibilitatea noastră. Nu se poate să nu ținem seama de cuceririle acestui limbaj artistic, de noile procedee de meșteșug. Mai ales, nu se poate să nu ținem seama

de exigențele stilistice generale ale unei epoci, în care viața trepidantă impune laconism expresiei artistice, concentrare densă, eliminarea prolixității; ale unei epoci în care arte noi (fotografia, cinematograful) și mijloace noi de difuzare (radio, televiziune) — impun artelor de mai veche tradiție, revizuirea vechilor mijloace compoziționale, accentuarea specificului lor. Aici se ivesc, fără discuție, probleme complexe care nu pot fi analizate în spațiul existent la dispoziție.

Dar toate acestea nu schimbă sensul răspunsului la întrebarea noastră centrală: *pentru cine crează astăzi și aici, artistul?* Partidul a precizat fără putință de echivoc, că « este necesar să se creeze în diferite forme și stiluri » — dar că: « 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 ». Artiștii autentici nu pot să nu se identifice cu aspirațiile acestui popor, care urcă azi pe o treaptă mai înaltă a creației istorice.

În țara noastră se înfăptuiește, în epoca pe care o străbatem, educația estetică la scara întregului popor, educația estetică înțeală ca problemă de partid și de stat. A fi modern astăzi, la noi, înseamnă a răspunde acelor cerințe pe care iubitorii de artă, educați, al căror număr crește azi la proporțiile milioanei, le au față de creația artistică. Problema modernității trebuie deci abordată astăzi în lumina unor *răspunderi* mereu sporite care-i revin artistului, în orînduirea socialistă. Dacă această problemă este extrem de complexă (și ea presupune încă ample dezbateri), dacă răspunsurile, pentru a fi convingătoare și eficiente, trebuie să fie ferite de simplism și vulgarizare — nu e mai puțin adevărat că ea nu poate fi pusă decît în termenii raportului « artist-societate ». Tocmai modernitatea autentică nu poate eluda realitatea acestui raport, dacă nu vrea să rămînă o vorbă goală, pretențioasă, dacă nu este o simplă ostentație a unor oameni dornici de a se manifesta ca « îndrăzneți », cînd în realitate nu sînt decît niște epigoni.

(urmare din pag. 603)

Monet e reprezentată de « Portretul lui Camille », operă din prima perioadă de creație a artistului, și peisajul « Bărci la Honfleurs ». « Biserica din Moret » de Sisley, care face parte din bine cunoscuta serie a variantelor pictate în diverse anotimpuri, « Primăvara » lui Pissarro și micul « Peisaj cu figuri » de Renoir reușesc să sugereze în bună parte luminozitatea picturii impresioniste. Și peisajele lui Lebourg și J. Fr. Raffaelli susțin prin lumină și culoare nota generală a sălii în care găsim integrat și pe neo-impresionistul Paul Signac cu « Poartă la St. Tropez ».

De-a lungul coridorului de la etajul al III-lea, plafonat cu luminoare ce permit difuzarea luminii de zi și a celei artificiale, e orînduit un valoros ansamblu de arte decorative și sculptură franceză. Pe lângă unele lucrări de mici dimensiuni, teracote și bronzuri, medalioane și basoreliefuri, predomină statuara de dimensiuni mari. Sistemul de expunere a folosit în modul cel mai judicios, multe din elementele existente ale vechii arhitecturii interioare: nișe, console, coloane, pentru a obține o prezentare sistematică și în același timp de calitate estetică. Regăsim aici sculpturi de Clodion, Houdon, Carpeaux și Dalou; medalioanele lui Prévault, chipul « Marsiliezei » de Rude, și câteva grațioase portrete de femei ale lui Carrier-Belleuse și Boucher. Dar ceea ce dă nota majoră acestei galerii de sculpturi sînt operele lui Rodin și Bourdelle. « Vîrsta de bronz », « Primăvara » și « Sărutul » sînt printre cele mai cunoscute opere ale lui Rodin. Provenit direct din atelierul artistului, studiul pentru statuia Evei, turnat în ghips, în perfecte condiții de păstrare, este expus într-o vitrină cu pereții de sticlă. Bourdelle e reprezentat printr-un încheagat ansamblu: bustul în marmură al lui Anastase Simu și al soției colecționarului, cele două compoziții, « Heracles încordîndu-și arcul » și « Centaur murind », și dramaticul cap al lui Beethoven. De pe fundalul neutru al peretelui ce încheie acest lung coridor, se detașează statuia de mari dimensiuni « Pomona », înscrisă în spațiu în conture unduioase și ferme.

Între sălile de artă franceză și cele destinate artei orientale și extrem orientale, se găsește sala de

artă rusă. Cîteva frumoase icoane din secolele XV—XVIII sînt expuse în vitrine și pe pereții nișei în care se află plasat în centru epitaful lucrat în anii 1600—1601, în fir de aur și mătase, pentru Boris Gudunov. Dintre portreții ruși din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, lui Borovikovski îi este atribuit portretul de gală al Ecaterinei a II-a. Cele două portrete executate de Tropinin se înscriu în stilul epocii de maturitate a acestuia. Cunoscutul pictor de peisaje și marine Aivazovski este reprezentat cu trei lucrări printre care marea pînză « Naufragiul ». Tabloul lui Repin « În pașiște », cele două peisaje de Levitan, un frumos « Portret de femeie » de Serov și dinamica compoziție « Dans rusec » de Maleavin, alături de alte lucrări de diverși artiști, compun colecția de pictură rusă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și pînă la Marea Revoluție din Octombrie. Din opera sculptorului Antokolski sînt expuse două reduții în bronz ale cunoscutelor sale lucrări « Cronicarul Nestor » și « Mefisto ».

Pentru a încheia cronologic colecția de artă universală, un număr de opere de pictură și sculptură sînt expuse pe palierul de la etajul II și pe palierul de la mezanin, pe unde vizitatorii se întorc și coboară scările spre ieșire. Se află tablouri ce aparțin picturii germane și maghiare din secolele XIX—XX — printre care Wintterhalter, Liebermann, Lenbach, Benczur și Munkacsy. Din arta sovietică, lucrări de sculptură de mari dimensiuni sînt plasate la etajul II: replica în bronz a sculpturii lui I. D. Șadr « Bolovanul, arma proletariatului », monumentalul chip al lui Lenin de V. Pinciuk, bustul lui Kirov de Tolski și portretul compozițional al aviatorului erou Gastello de Bembel.

Sala XX cuprinde, într-o concentrată expunere, lucrări de artă contemporană din Uniunea Sovietică, Franța, Italia, Belgia, Polonia, Cuba, cu care se încheie circuitul galeriei universale.

Urmînd itinerarul obișnuit al galeriei universale, ne-am străduit să facem o prezentare succintă, oferind vizitatorului perspectiva largă a valorosului tezaur de artă universală al muzeului nostru.

(urmare din pag. 613)

vag și general. A-l socoti pe pictor printre post-impresionisti este just, dar iarăși fără diferențiere specifică. Între post-impresionisti, mai ales între cei trei mari pictori uneori denumiți astfel: Van Gogh, Gauguin și Cézanne, există deosebiri categoriale și chiar opoziții. Van Gogh este părintele expresionismului modern, Gauguin un clasic cu tendințe neo-primitiviste, iar Cézanne un neo-clasic cu preocupări constructiviste. Toți trei, după experiențe impresioniste, au ajuns la expresii atît de complexe și originale încît este anevoios a-i cuprinde sub o denumire deplin caracteristică. De altfel, marii creatori depășesc adesea stilurile, curente, școlile în care s-au manifestat, ei înșiși fiind o lume, un stil, un curent. Nici Luchian și nici Brîncuși, cum nici Pallady și Petrașcu nu pot fi lesne cuprinși într-un curent.

Că Luchian are în opera sa — în genere, de ținută clasică și de un puternic realism — elemente expresioniste ne-am dat seama cercetînd mai ales auto-portretul « Un zugrav » și unele tablouri cu flori. Că Pallady și Petrașcu au și ei elemente expresioniste, de asemenea, ne-am convins, precum că Ressu și Iser nu pot fi explicați fără înfrîngirile constructivismului cézannian, precum Dărăscu fără impresionism și fovism.

Cum curente, acestea — în special expresionismul și constructivismul — au avut un rol în formarea și exprimarea unora dintre marii noștri creatori, ele trebuie deliniate, mai ales că posedă multe diferențieri în funcție de culturile și personalitățile ce le-au folosit, după ce și-au făcut apariția în anumite locuri, la anumite popoare, în anumite condiții social-istorice. De aceea, sînt necesare unele explicații și considerații asupra cézannismului și expresionismului, pentru a putea vedea mai limpede rolul acestor tendințe și curente în sinteza unora dintre marii noștri artiști.

## CONSTRUCTIVISMUL CÉZANNIAN ȘI EXPRESIONISMUL

Prin soluțiile plastice la care a ajuns, după o îndelungată și patetică luptă cu sine și cu lipsa de înțelegere a unei mari părți din lumea artistică, Paul Cézanne a înlăturat neajunsurile impresionismului și a deschis căi noi de expresie, ce au devenit apoi importante curente în arta secolului nostru. Felul său de a vedea realitatea și de a o picta a constituit o viziune, un stil, o metodă poate mai importantă chiar decât cele ale impresionismului, pentru că, păstrînd ceea ce era valoros în impresionism, a continuat astfel spiritul de înnoire și, totodată, a inventat un limbaj plastic încă mai complex și mai rodnic.

După fazele de contact cu romantismul și cu impresionismul, Paul Cézanne (1839—1906) a renunțat la formele convulsive, baroce, ca și la multe din procedeele impresioniste (tușe mici, divizarea tonurilor, jocul nuanțat al luminii, prezentarea aparențelor sau înfățișării lumii, prin învelișul de lumină și culoare), pentru a reda realitatea în consistența ei structurală, readucînd deci în pictură ceea ce nesocotise impresionismul. După cum se știe, impresionistii valorificaseră aspectele de lumină și culoare ale naturii, neglijînd configurația fizică, materială, structurală a lumii. Fără a înlătura sau sărăci cumva vibrația coloristică a lumii, — Cézanne este și un mare colorist — el a promovat o pictură realizată prin mase colorate, prin volume accentuate, printr-o meditată compoziție unitară și solidă. În sensul acesta, s-a învederat ca o caracteristică a artei sale tendința spre construcția solidă și riguroasă a aspectelor realității și artistul a fost considerat un clasic.

Într-adevăr, clasicismul său, bazat pe un puternic lirism, pe unele înclinații temperamentale de tip baroc, se caracterizează prin tratarea formelor umane și a acelora din natură sub aspectul lor geometric, dar conferindu-le prin culoare o viață profundă. Modelarea a fost înlocuită prin tonuri, ducîndu-se în această privință mai departe impresionismul, iar clarobscurul a fost înlocuit prin raporturile dintre culori. În locul divizării impresioniste a tonurilor, Cézanne a alăturat tonuri opuse, tonuri calde și reci, forma închegîndu-se din culoare. El a dus mai departe modelarea formelor prin culori de diferite tonuri și densități, reinterpreteînd în sens pictural volumele și desenul. Acestea — volumul și desenul — se identifică cu culoarea, artistul realizînd o arhitectură de

tonuri și forme, de mase și ritmuri, care vădește spiritul de sinteză solidă și vie, geometrică și lirică, ce-i definește opera specifică.

Din variatele înfățișări ale unei opere solide, viguroase, strălucitoare — nu lipsită uneori de stîngăcii, rigidității, deformări și nici de un fond de neliniște barocă — și-au găsit rădăcinile curente artistice ca fovismul, cubismul, expresionismul. Sinteza cézanniană a fost preluată în diferite măsuri și moduri de către unii pictori realiști și de alții suprarealiști, de neo-clasici și de oponenții clasicismului.

Vom vedea că tocmai tendința spre obiectivitate a clasicismului cézannian, procedeele de construcție solidă, viguroasă, clară, ca și îndrumarea spre monumentalitate în compozițiile sociale și în peisaje a priit firii și preferințelor multor pictori și graficieni români, care aveau în comun cu maestrul francez un lirism intens și luminos. Opera picturală a lui Ressu, Iser, Șirato nu poate fi înțeleasă, în unele elemente stilistice, fără constructivismul cézannian, cum nici compozițiile lor monumentale sau acelea ale lui Ion Theodorescu-Sion. De asemenea, constructivismul geometrizat al lui M.H. Maxy și al celor de la revistele «Contemporanul» și «Integral» își are, ca și cubismul, unele puncte de plecare tocmai de la Cézanne.

Înainte de a cerceta elementele cézanniene din opera acestora, sînt necesare și unele considerații asupra expresionismului, care, uneori separat, alteori în corelație cu cézannismul, a avut o influență în arta noastră, începînd poate chiar cu Luchian.

Expresionismul este mai greu de caracterizat, deoarece nu este numai un curent artistic, cu diferite faze și cu diferite și uneori opuse modalități de manifestare în cuprinsul unor culturi naționale. Așa cum barocul este unul dintre marile stiluri cu caracter general într-o anumită epocă, dar constituie și un fenomen ce apare după perioadele de clasicism încă din cultura Greciei antice și altor culturi, fiind deci, pe lîngă stil, și o tendință permanentă în artă, la fel este și expresionismul. S-a vorbit de expresionismul unor reprezentanți ai stilului gotic și ai stilului baroc. Sînt istorici și critici care înglobează abuziv în expresionism aproape toate manifestările înnoitoare din arta secolului nostru, ba încă de la arta de după Van Gogh la cubism și la expresionismul abstract. În formă modernă, expresionismul apare mai ales la unii pictori nordici, devine curent și școală în țările scandinave și în Germania, dar există și la pictori francezi ca Toulouse-Lautrec sau Rouault și, de asemenea,

la unii pictori ruși ca Marc Chagall, care sînt considerați, măcar în parte, expresioniști. În Statele Unite și mai ales în țările Americii latine, expresionismul a căpătat o mare dezvoltare, iar școala de pictură mexicană, cu caracterul ei revoluționar, cu năzuința de a lega arta populară și folclorul de o monumentalitate contemporană — școală reprezentată de Rivera, Orozco, Siqueiros și alții — este considerată expresionistă.

Tocmai pentru că expresionismul favorizează diferențierile individuale și constituirea de școli naționale, cu trăsături specifice, numeroase sînt varietățile lui și dificilă urmărirea trăsăturilor comune. Jean Leymarie în «Noul Dicționar al Picturii Moderne» definește expresionismul ca «o tendință permanentă a artei, caracteristică țărilor nordice, care se accentuează în perioadele de criză socială și dezorientare spirituală... Expressionismul constituie faza actuală a romantismului, bazată pe un mod tragic, legat de angoasa timpului nostru...»

Definiția aceasta este valabilă în contextul lumii capitaliste și mai ales pentru Germania de după primul război mondial, unde a apărut un al doilea și puternic val, după cel care a început prin 1905 cu mișcarea *Puntea* (Die Brücke) și a continuat la München cu mișcarea denumită *Cavalerul Albastru* (*Der Blaue Reiter*). Dar este ea valabilă pentru arta revoluționară mexicană sau pentru sculptura expresionistă a lui Fritz Cremer? Aici nu se mai poate vorbi de dezordine și confuzie spirituală, cum poate nici cînd e vorba de umanismul lui Van Gogh, «fondatorul și eroul expresionismului modern», sau de umanismul lui Picasso din perioada albastră, considerată de asemenea expresionistă, ca și perioada sa de sub influența artei africane, considerată ea însăși prin excelență expresionistă.

Credem că expresionismul trebuie definit prin opoziție cu clasicismul și prin el să înțelegem predominarea forței psihice, izbucnirea temperamentală, prezența neliniștii și întrebărilor răscolitoare în opoziție cu simțămîntul de echilibru și măsură clasic, cu grija pentru o corespondență armonioasă între formă și conținut, cu acea contopire dintre subiectivitate și obiectivitate, caracteristică atît clasicilor cît și celor care au făurit arta noastră populară. Dacă unele arte populare păstrează un mai accentuat caracter primitivist-arhaic, arta noastră populară posedă îndeobște, în simplitatea ei esențială, în lirismul ei disciplinat de rațiune (stilizarea este un superior procedeu intelectual) virtuțile clasice. Aceasta a



înțeles genialul Brâncuși, când s-a inspirat din arta populară. Dimpotrivă, pictorul Ion Țuculescu, expresionist în toate fazele creației sale, a pus accentul în inspirațiile sale folclorice pe elementele cele mai arhaic-primitive, constituind o strălucită excepție, dar care rămîne excepție.

Clasicii și artiștii noștri din popor se simt parte integrantă a lumii și, în genere, ei nu trăiesc conflictul dintre realitate și eu, dintre subiectivitate și obiectivitate, caracteristic multor romantici și mai ales expresioniștilor. La expresioniști, interpretarea subiectivă, cu frământările vieții interioare, cu luciditatea conștiinței (expresionismul nu este neapărat irațional și biologic), dar și cu răbufnirile inconștientului, cu dramatismul și fantasticul imaginației, cu coloritul înțeles ca expresie a sentimentului sau ca stare sufletească, predomină asupra ogîndirii obiective.

## ELEMENTE EXPRESIONISTE ÎN CREAȚIA LUI LUCHIAN

La Ștefan Luchian — care stilistic aparține post-impresionismului — există o seamă de trăsături printr-o expresioniste. La el, expresionismul se manifestă printr-o intensificare a lirismului, dar păstrînd ponderea și armonia. Îl găsim în autoportretele sale cu expresii dramatice (cel de la Muzeul de artă din Cluj, 1908) sau tragice (Un Zugrav, 1906), dar și în coloritul întens dramatic al Anemonei (1908). Îl găsim în picturile făcute la Moinești, realizate prin pensulații pline de nerv și cu o fervoare mai dramatică decît liricele și calmele imagini de la Brebu.

În genere, Luchian, folosind din țară învățămintele lui Grigorescu, iar din arta franceză unele procedee impresioniste și mai ales post-impresioniste, aparține unui stil modern cu orientare clasică, unui ethos umanist care continuă și adîncește legătura cu viața și cu natura, supunîndu-se adevărurilor lumii obiective, contopindu-se cu sentimentele celor mulți, aducînd în expresiile sale revolta și duoșia, iar nu angoasa existențialistă ori stridențele expresioniștilor nordici. Prin temperamentul și afinitățile sale, el — fire lucidă și mare liric — s-a adresat, pe de o parte, artei populare și lui Grigorescu (în ceea ce acesta avea specific culturii noastre), iar, pe de alta, lui Manet, Degas, chiar și lui Corot, precum și post-impresioniștilor Van Gogh, Gauguin și Cézanne, ale căror lucrări le-a cunoscut în parte. În colorit este

însă intens și direct ca Van Gogh, acesta mai violent, mai exploziv, iar în compunerea formelor folosește simplificarea și unele procedee decorative cu ecouri din Gauguin (*Safta Florăreasa*, 1895, pură și înobilată ca o tahitiană, și *Lăutul*, 1912), poate chiar din Cézanne (*Un Zugrav*, cu străluciri de pastă ca la Cézanne și cu o simplificare a volumului, modelat însă prin clarobscur).

În sinteza marii lui creații, au intrat numeroase inspirații, influențe, învățăminte. A avut și unele încercări (panouri decorative, pictura de pe frontispiciul Palatului funcționarilor publici) unde se vădea influența aceluși stil de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru numit *Modern Style*, *Art Nouveau* sau *Jugendstil* după țările în care a luat ființă, îmbinare de prerafaeliți, Chavannes și Gauguin, mai puțin concludente în creația sa. Dar nu și unele desene și guașe, unde întîlnim afinități cu Degas și Toulouse-Lautrec, acesta considerat de unii critici expresionist. (Lumea de la curse, desene cu jochei, unde găsim și reminiscențe din desenele mai puțin cunoscute ale lui Manet, precum în pastelurile de la Brebu apare influența lui Corot).

În peisaje, Luchian continuă și uneori depășește pe Grigorescu, dar cît de expresionist este el în *Sălciiile de la Chiajna*, unde creșterea vegetației și mai ales salcia din stînga tabloului apar cu o forță ce amintește de Van Gogh și de fovi, considerați uneori ca echivalentul francez al expresionismului german. Iar în unele tablouri cu flori aproape că nu mai distingem ce flori sînt și nici individualitatea lor, deoarece artistul pictează florile, petelele lor, ca semne ale stărilor lui sufletești, anticipînd aici expresionismul abstract.

Accente și forță psihică în sens expresionist găsim mai ales în menționatele autoportrete. Prin felul cum își potențează viața interioară, zbuciumul launtric, prin forța psihică pe care o ogîndește infinit mai răscolitor decît Grigorescu și Andreescu (în autoportretele lor), Luchian este un expresionist.

Am interpretat autoportretul *Un Zugrav* — care exprimă drama umană într-un mod cu nimic mai prejos de acela al lui Van Gogh — ca un dialog între conștiința artistului și mîna care ține strîns penelul. Ca un dialog între năzuințele sufletului lui Luchian de a crea mai departe, în pofida bolii ce îi înțepenea trupul și a morții ce-l amenința, și mîna simbolizînd îndeletnicirea de pictor; mîna — voit mărită și accentuată, procedeu expresionist — are aici o valoare simbolic-expresivă la fel de importantă ca și chipul,

răvășit de suferință. Dialogul are pînă la urmă un sens eroic, exprimînd hotărîrea artistului de a înfrunta boala și moartea, cu scopul de a crea opere care să aducă bucurie semenilor.

Cînd Tudor Arghezi l-a denumit pe Luchian « muce-nicul picturii românești » (în prefața la catalogul expoziției « Arta română » din 1920), el s-a gîndit la viața chinuită a artistului, dar poate și la expresia autoportretului *Un Zugrav*, unde este ceva de mucenic în sensul iconografiei bizantine, dusă la accente expresioniste în stilul lui El Greco. Fără coloratură mistică, autoportretul *Un Zugrav* este cea mai tragică imagine din pictura noastră, cu un adînc sens filozofic și social.

De-o mare forță psihică, prin care lirismul trece în dramatism, este și capodopera *Anemone* (1908). Aici florile devin un fel de ființe care exprimă puternic sentimentele lui Luchian, lupta dintre iubirea de viață și teama de moarte. Cu ce tușe puternice și simple a creat el petelele florilor, realizînd poate cel mai pictural și mai zguduitor tablou cu flori din arta mondială! Că gama de roșu-violet-alb sau smalțul verde-negricios al ulcicai au certe legături cu arta populară — aceasta nu face decît să arate complexitatea sintezei artistice a celui mai liric dintre colorisții noștri.

Nu este locul aici de a semnala varietatea procedeelelor sale tehnice, inovațiile sale, din care am menționat modul de pictare a florilor, și acum amintim etajarea planurilor în peisaje, sugerînd astfel, ca și bizantinii, perspectiva, totodată accentuînd discret și aspectul monumental-decorativ, fără a renunța la sugerarea contactului cu natura. Prin asemenea procedee, Luchian se diferențiază de Grigorescu și se apropie de tratarea decorativă a fivilor și de constructivism, chiar dacă el lucrează încă cu bogăție de tușe și nuanțe de tonuri.

În această uimitoare varietate de procedee, Luchian aduce amprenta geniului său. Dincolo de toate influențele și învățămintele căpătate, el a rămas profund original, profund român în lirismul coloritului său, în viziunea sa asupra lumii. Au observat-o încă de pe la 1898 unii critici, iar mai tîrziu, în 1912, Iser a scris « pictura lui Luchian este simplă și mare prin simplitatea ei. La Luchian, și desenul, și culoarea sînt caracteristice și pot afirma că Luchian este cel mai român dintre pictorii noștri ».

Într-adevăr, simplitate în sens de sinteză, dar pe temeiul unor multiple experiențe și a unei complexități de mijloace!

Mărturiile de înțelegere față de opera lui Luchian sporesc mereu. În monografia ce i-a dedicat-o (1947), Jacques Lassaigne va consemna: « în fidelitatea-i scrupuloasă față de modelul său, în supunerea lui voită, Luchian va găsi de altfel esențialul problemei pe care o urmărește: să exprime însăși esența peisajului românesc » (p. 31). Iar romancierul Jean Blot și pictorița Nadia Blokh vor considera, în 1964, autoportretul *Un Zugrav* și *Anemonele* din 1908 drept unele din marile tablouri ale lumii. (Interviul publicat de « Tribuna », Cluj, nr. 11 din 1 octombrie 1964).

Pentru unii artiști, ca Tonitza, Luchian a însemnat cât o întreagă școală și dacă graficianul Tonitza s-a format în contact mai ales cu opera lui Daumier, Steinlen, Toulouse-Lautrec, pictorul Tonitza, marele colorist, a ajuns la un stil propriu numai după un contact adâncit cu opera lui Luchian. Este foarte semnificativ că deși, după studiile din țară, Tonitza a studiat la München în anii 1906—1908, iar la Paris în anii 1909—1911, el a rămas în afara influenței puternicelor curente artistice, promovate în anii aceia în aceste două mari centre artistice. La München activa Vasili Kandinsky și se forma în anii aceia grupul care, ceva mai târziu, va constitui mișcarea numită *Cavalerul albastru*. Iar la Paris, în anii șederii sale, fovismul și cubismul se și afirmaseră puternic, iar futuriștii italieni își făceau cunoscute teoriile, înainte de a deschide în februarie 1912 o mare expoziție acolo.

În 1910 — anul în care se organizează la Paris o mare expoziție retrospectivă Cézanne — Tonitza pictează la Pontoise, unde cu decenii înainte Pissarro crease opere reprezentative pentru viziunea impresionistă. Reface în mic și fără strălucire aspecte din experiența impresionistă, iar în compoziția *Jucătorii de șah*, tot din 1910, încearcă o tratare expresionistă, pe care o ridică la o semnificație filozofică. În totul, el rămâne în afara unei accentuate influențe a curentelor și marilor personalități ce predominau viața artistică din Germania și Franța și abia sub înfrurirea lui Luchian se va afirma ca pictor al omului și ca mare colorist, aceasta începând de prin 1922. (Formația lui Tonitza sub înfrurirea lui Luchian și experiențele sale de peste hotare au fost cercetate în monografia noastră N. N. Tonitza, 1962).

Tonitza nu a ignorat noile curente, a scris mai târziu despre unele din ele, dar pictorului Tonitza, Luchian

și tradiția artistică a țării i-au spus infinit mai mult. Dacă a fost influențat sau nu de Modigliani în felul de a trata formele și expresia femeilor nude rămîne o problemă deschisă. În 1909, Modigliani încerca sculptura în atelierul prietenului său Brâncuși, învățînd tăiatul direct al pietrei și, ceva mai târziu, se va manifesta ca pictor înnoitor.

Un alt pictor și grafician român, prieten cu Tonitza și pe care acesta l-a frecventat în anii șederii la München, a fost influențat de noile curente, ba, mai mult decît atîta, a fost unul dintre promotorii expresionismului. Ne referim la Lascăr Vorel. Stabilit la München pe la începutul secolului nostru, Vorel a fost în strîns contact cu unii dintre înnoitori, printre care și acel mare pictor și prieten al lui Kandinsky, Franz Marc, care a trecut de la fovism și cubism la abstracționism, în numele unei căutări a « formei esențiale ». Marc a murit pe front în 1916, iar Vorel se va stinge în 1918 la München în urma unei boli, agravată de mizeriile războiului.

Vorel a păstrat mereu contactul cu patria, trimițînd desene la periodicele noastre și expunînd regulat la « Tinerimea artistică ». Prima pictură expresionistă, făcută de un român — dacă lăsăm la o parte elementele expresioniste din operele lui Luchian și compoziția *Jucătorii de șah* a lui Tonitza — este *Gara* (1910) de Lascăr Vorel. Aici predomină nu descrierea obiectivă a locului, cît atmosfera sufletească, trăită de pictor. În coloritu-i galben-verzui, puțin încețoșat, orînduit în mase mari, tabloul *Gara* (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România), sugerează atmosfera neobișnuită și chiar paradoxală a gărilor în zori, cînd încă nu duduie de activitate și totul pare pustiu. În priveriștile de pe Bistrița (Vorel picta în orașul Piatra-Neamț și în împrejurimile lui, cînd venea în patrie) încercase o tratare decorativă a peisajului și a oamenilor din cuprinsul lui.

Încă din desenele și caricaturile publicate în 1912 în revista mîuncheneză « Der Komet », Vorel trata formele în spiritul constructivismului cézannian, ceea ce făcuse încă de mai înainte Iser, dar la Vorel trăsăturile sînt mai accentuat expresioniste. Prin guașele cenușii (grisaille) din 1916—1918, Lascăr Vorel își dovedește prin excelență forța creatoare și inovațiile tehnice.

În aceste guașe cu iscusite întrepătrunderi de cenușiu și alb, cu forme umane puternic construite și avînd expresii răscolitoare, Vorel satirizează o întreagă

lume de profitori, înfățișată la contoarele unde se strîngeau avuții uriașe, în saloane scilpitoare, la masa de cărți, la curse ori în intimitatea culiselor financiare și mondene. Unele personaje par descinse din « pose-dații » lui Dostoievski. Lumea din timpul kaizerului Wilhelm al II-lea este stăruitor satirizată și demascată, Vorel anticipînd satira, mai puternică încă, întreprinsă de Georg Grosz în perioada dintre cele două războaie mondiale și continuată pînă la moartea sa în 1959. În *Acrobații* — guașă de Vorel, probabil din 1916 — nu este vorba de o simplă imagine a unui teatru de varietăți, ci de militariștii lui Wilhelm al II-lea, care se credeau imbatabili, defilînd goi pe scenă, în timp ce unii dintre orchestranți, cu chipuri de hîrci, le cîntau din diferite instrumente — marșul spre crimă și prăpăd.

Ca forță expresivă și măiestrie tehnică, Lascăr Vorel merită a fi așezat alături de marele grafician expresionist Georg Grosz și alături de graficienii noștri de frunte, Ressu, Iser, Șirato, Tonitza. De altfel, în grafica noastră, expresionismul își va spune și mai târziu cuvîntul prin operele regretatului Ion Sava și prin acelea ale Ligiei Macovei, Jules Perahim și Vasile Kazar.

Vorel a fost un artist de o mare cultură, cu temeinice lecturi și vaste cunoștințe muzicale, a fost un gînditor capabil să se ridice la înalte idei și simboluri, pe care le învederează unele din operele sale.

Pictorul și criticul de artă N. N. Tonitza a scris în 1931 un elogios articol asupra lui Vorel, amintind de « inteligența înainte văzătoare » și de « ineditele calități cromatice și de invenția stilistică ale acestui român, care, încă de acum douăzeci-treizeci de ani, făcea școală într-un mediu de neofiți, ce mai târziu (cum bună oară între alții un Pascin sau un Iser, pentru a nu cita decît doi artiști cu faimă europeană . . .) au pășit în arena artelor plastice, afișînd cununa inovatorilor ». (Despre relațiile dintre Vorel și Tonitza, în monografia noastră *N. N. Tonitza*, pag. 87 și urm. A se vedea și catalogul retrospectivei Vorel, București, 1958, și articolul din revista « Arta Plastică », din același an).

În mare, prin pilda lui Luchian, în mai mic, prin pilda lui Vorel, surprindem cum artiștii autentici dau infinit mai mult decît primesc și cum din confluentele cu diferite curente mondiale arta lor devine mai puternică, mai originală, mai reprezentativă atît pe plan național cît și universal.

(urmare din pag. 617)

garea tuturor realizărilor precedente. Pascu s-a auto-exilat mai întâi la Deva și la București, apoi la Baia-Mare. Încetînd să mai sculpteze vreodată, nu a putut, totuși, renunța la tovărășia, unica posibilă pentru el, cu arta: cît timp nu l-au părăsit sănătatea și voința de a afirma viața, s-a consolată cu ritmurile și poezia pură a liniei. Crezînd că în acest chip se desleagă de rigurile unor împrejurări concrete, pe care le-a simțit mereu ostile, s-a cufundat într-o viziune aparent anistorică. De fapt și în cazul lui Eugen Pascu se face remarcat conflictul adeseori disimulat, atît de frecvent în societatea capitalistă, dintre artist și o rînduială apăsătoare, insensibilă față de frămîntările profunde ale unei conștiințe oneste.

În cele aproape 200 de lucrări de grafică și gravură, cît și în cele 15—20 de picturi ce au urmat, cu o frecvență din ce în ce mai mică, pînă în 1935 cînd boala — o encefalită virotică ivită prin 1930—1932 — nu i-a mai permis să lucreze, artistul s-a lăsat condus de fluxul sentimentelor, arareori de natură. Dădea o expresie spiritualizată, aproape muzicală, iluziei de a se fi desfăcut din strînsimea legăturilor sociale. Schimbarea de optică a descătușat o impresionantă cantitate de resurse interioare latente. O efuziune lirică a inundat opera lui grafică, în ansamblul ei una din cele mai importante și valoroase afirmări plastice ale artei noastre dintre cele două războaie mondiale. Starea aceasta, plămădită din nuanțe și vibrații — de fapt o ipostază de micșorare a conștiinței artistice active — divulga, deopotrivă, regretul după înțelesul unui program părăsit și renunțarea la latura electivă a practicii creatoare.

Metamorfoza turburătoare nu a diminuat însă potențialul estetic al gestului grafic, adeseori atît de spontan și atît de automat ca al unei caligrafii îndelung și minuțios exersată. De aceea, nici o șovăială sau clocot, din zonele neliniștite ale ființei lui, nu vor putea irumpe în imagine ca să-i întunece claritatea.

Pînă la ultimele tentative de a-și folosi mîinile degradate de un continuu tremur convulsiv, închipuirile grafice ale lui Pascu se roteau în jurul figurii umane (*Pribeagul*, *La scîldat*, *Disperare*, *Miner* etc.), evocată cu o mișcare modernă și de mare prestigiu profesional.

Dacă extensiunea universului grafic al lui Pascu se înscrie printre cele mai interesante încercări în acest gen ale timpului, pictura lui — ne referim la lucrările în ulei — este mai puțin spontană, deși cu nimic mai prejos decît picturile izbutite din vremea lui. Majoritatea acestor opere rețin o experiență nedevoltată pînă la epuizare, precum și infiltrații evidente de ordin tematic și formal, din viziunea postimpresionismului. În pictură, artistul nu a mai avut răgazul să se regăsească și să se adapteze în întregime condițiilor specifice ale preocupărilor, impulsurilor și sensibilității lui. În schimb, acuarelele se modulează adesea spre o îmbinare neașteptată și proaspătă a invenției grafice și a desfătării cromatice, într-o descărcare luminoasă, adecvată momentelor de liniște ale artistului, ce asociază sentimentul naturii cu intuiții metafizice. Aceste lucrări — dintre care Muzeul de artă din Cluj păstrează una — găsesc cu greu analogii în realizările artiștilor noștri dinainte de Eugen Pascu.

În primul rînd sculptor, reprezentînd în arta transilvană, după tragica neîmplinire a lui Alexandru Liuba — decedat atît de tînăr, în 1906 — măsura majoratului, Eugen Pascu nu poate fi totuși introdus nemijlocit în istoria sculpturii noastre, știind că lucrările lui de sculptură nu mai există decît în amintirea celor puțini care le-au văzut pînă prin 1928, cînd artistul, stăpînit de sentimente greu descifrabile, le-a distrus sau doar le-a părăsit. Întîmplarea a făcut ca la zece ani după moartea lui, semnatarul acestor rînduri să fi găsit cîteva fotografii — executate între 1921 și 1928 într-un laborator din Baia-Mare — pe care Pascu, din lipsă de bani, nu le-a ridicat. Accentele de autenticitate și legăturile cu rădăcinile cele mai viabile ale sculpturii străine și naționale se pot ușor descifra chiar și numai din imaginea fotografică a acestor schițe, îngăduindu-ne a-l considera pe autorul lor drept un adept al progreselor românești în plastică. Într-adevăr, căutarea armoniilor noi, exprimarea spontană a gîndirii și sentimentului, confesiunea pasională, forma firească și modelul unei atitudini au putut contribui la crearea acelei sintaxe noi de care aveau să se folosească, dezvoltînd-o și ramificînd-o cu identice preocupări de a-și apropia viziunea de cea a poporului, sculptorii transilvani din generația următoare în frunte cu Romulus Ladea, Ion Vlasiu și Eugen Szervatiusz.

Opera și viața lui Eugen Pascu nu au fost încă cercetate și studiate în lumina schimbării vremurilor

noastre. Dar astăzi, cînd se încearcă o reconstituire a trecutului artistic, dintre cei care trebuie introduși în conștiința timpului de față, Eugen Pascu nu poate lipsi.

## EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE DESENE ALE COPIILOR ȘI TINERETULUI ȘCOLAR

(urmare din pag. 631)

Note specifice se întîlnesc în desenele din toate părțile globului, acestea accentuîndu-se pe măsură ce autorii lor înaintează în vîrstă.

Expoziția internațională de desene este un eveniment de seamă în viața culturală a tineretului, în viața școlii și pentru toți cei care sînt preocupați de educația artistică a tineretului. Avem convingerea că ecoul ei va stărua ca puternic îndemn pentru activitatea artistică ce se desfășoară în școli. Pe marginea ei se pot trage multe concluzii utile privitoare la organizarea viitoarelor expoziții de desene și în legătură cu îmbunătățirea învățămîntului artistic, precum și a unei mai bune orientări a cadrelor didactice pe latura activității lor de îndrumători ai activității artistice în școală.

Această expoziție arată, pe de altă parte, necesitatea unei mai largi și unei mai directe participări a artiștilor plastici la educarea artistică a tineretului nostru școlar.

ALEXANDRU TOHĂNEANU

## PETRE BALOGH ȘI ANGELA BALOGH

(urmare din pag. 635)

după cum una de ordin artistic este aceea că orice covor trebuie să aibă nu numai o formă și un colorit decorativ, dar să exprime și un sentiment.

Concepute ca un fundal al lucrărilor de sculptură din expoziție și în același timp ca un obiect lesne de

procurat pentru interiorul omului de azi, covoarele Angelei Balogh au încântat prin simplitate și frumusețe. În micile sale compoziții (dimensiunea medie: 100 × 50 cm), Angela Balogh a plecat de la motivele abundente în bogata noastră artă populară de țesături: păsări, flori, frunze, dar a știut să subordoneze aceste elemente subiectului său, reușind să-și păstreze originalitatea. Toate lucrările expuse ar merita să fie analizate, dar ne vom mărgini la un singur exemplu caracteristic ca procedeu și rezultat: covorul intitulat «Vara» — un dreptunghi luminos, roșu, de un roșu portocaliu, cald, ca grîul copt sau ca apusurile fierbinți de vară. Un nud de femeie, admirabil conturat, stă culcat printre motive florale oltenesti. Ușoare tente de alb-verde, pe spicele sau florile ce înconjoară «Vara», dau, prin mijloace simple, o rar întâlnită putere de sugestie acestei compoziții pe care privind-o mi-au venit în minte versurile lui Nicolae Labiș: «Calmă . . . respiră de parcă ar dormi».

Există în lucrările Angelei Balogh multă poezie, sensibilitate, talent.

N. CRIȘAN

## AL V-LEA SALON INTERNAȚIONAL DE ARTĂ FOTOGRAFICĂ

(urmare din pag. 640)

mai valoros, în solarizarea multiplă inversată, cu extragerea contururilor, a cunoscutului artist fotograf austriac Leopold Fischer, prezentate în lucrarea «Strada principală». În același sens, interesantă mi se pare și lucrarea cehului Josef Tichy.

La multe din fotografiile prezentate în expoziție se desprinde acel simț al actualității, al omului zilelor

noastre, așa cum se remarcă în lucrarea «Dantelă de oțel» (Constantin Haca — România), ca și în lucrarea germanului din Halle, fotografatul Kraemer, («Montarea conductei noaptea»).

Vizitînd salonul internațional, rămii cu impresia certă a prezenței «omului» în expoziție. Mai adesea omul este reprezentat direct în fotografie, iar uneori prezența lui este numai bănuită. Majoritatea acestor imagini profund emoționante, în special prin conținutul lor uman, ilustrează vitalitatea, forța, gingășia, durerea, voința, bucuria oamenilor de pretutindeni, purtînd nota distinctă a unor elemente naționale. În imaginea jugoslavului Bojovic Stanoje, cu titlul «Țărani», autorul realizează și o autentică fotografie de reportaj. Atitudinea personajelor și ritmul dat de portul național sînt elemente viguroase ale lucrării, care suplinesc în mare măsură cerințele compoziționale.

În expoziție, peisajul conține o gamă variată de imagini, începînd cu peisajele de atmosferă ale îndepărtatei Asii, în care școala fotografică de la Hong-Kong își pune din plin amprenta, și pînă la peisajele corecte, clasice, puțin romantice ale munților austrieci, care, în ciuda răcelii zăpezii, degajă un sentiment intim, cald, al autorului. În peisajul franțuzesc al fotografului Jean Dieuzaide ni se oferă o rezolvare mai puțin obișnuită, în care, cu toate că lipsește scara umană, prin folosirea unui motiv banal, cum sînt ducele, datorită unei remarcabile cunoașteri a jocului de lumini și umbre, se obțin valori artistice cu totul nebănuite. Este unul din puținele peisaje în care cerul nu apare ca element necesar.

Nu am trecut în revistă toate genurile de fotografii din salon, dar trebuie să spun că mai sînt încă numeroase lucrări «bune sau rele» care își au locul lor bine definit și care răspund celor trei întrebări formulate la începutul cronicii noastre.

În concluzie, fotografia reprezintă, astăzi, viața sub cele mai diverse aspecte, încearcă să răspundă aspirațiilor spre frumos ale omului modern și, folosind procedee specifice de exprimare, punînd accentul pe expresivitatea umană, se dezvoltă pe un drum realist.

## SOMMAIRE

*L'année plastique 1965*

CORINA-BEIU-ANGHELUȚA, P. BORTNOVSKI, VASILE CELMARE, C. LUCACI, PATRICIU MATEESCO, MIMI PODEANO, MARCEL BREAZO.....	595
CARMEN RACHIȚEANU: La Galerie Universelle du Musée d'Art de la République Socialiste Roumanie	598
D. DANCO: Notes sur la création d'Al. Phoebus....	604
PETRU COMARNESCO: Courants dans l'art roumain moderne du XX <sup>e</sup> siècle (II).....	610
RAUL ȘORBAN: Eugen Pasco.....	614
N. ARGINESCO-AMZA: Lucian Grigoresco.....	618

*Atelier*

H. HORȘIA: Julian Olariu.....	620
N. CRIȘAN: C. Dipșe.....	624

*Expositions*

AL. TOHANEANO: L'Exposition Internationale des dessins d'enfants.....	626
ILEANA BRATO: T. Rosenhauer et W. Arnold.....	632
N. CRIȘAN: Petre Baloch et Angela Balogh.....	634
PATRICE MATEESCO: Jules Perahim.....	636
Ing. SYLVIU COMANESCO: Le V <sup>e</sup> salon international d'art photographique.....	638
Livres et revues d'art.....	641

## EXPLICATION DES IMAGES

LIVIU FLOREAN, ION MITREA: Vers l'avenir — mosaïque (détail).....	594
REMBRANDT: Haman implorant le pardon d'Ester (détail) — huile.....	598
EL GRECO: Les fiançailles de la Vierge — huile.....	599
VAN EYCK: L'homme à la calotte bleue — huile....	600
ANTONELLO DA MESSINA: Le crucifiement — huile	600
PIETER BRUEGHEL jeune: Le meurtre des nourrissons (copie d'après Pieter Bruegel vieux) — huile..	602
JACOB JORDAENS: L'été — huile.....	603
BOURDELLE: Le centaure mourant — bronze.....	603
AL. PHOEBUS: Vue de Sîmbăta de Sus — gouache..	604
AL. PHOEBUS: Intérieur à Sîmbăta de Sus — huile..	605
AL. PHOEBUS: Autoportrait — huile.....	605
AL. PHOEBUS: Portraits de Făgăraș — huile.....	606
AL. PHOEBUS: Jeune fille de Drăguș — gouache et aquarelle.....	607

AL. PHOEBUS: Le vieux Pătru — gouache .....	607	JULES PERAHIM: Plaque décorative — céramique.....	636	РЕМБРАНД. Аман, умоляющий Эсфирь о про-	
AL. PHOEBUS: Autoportrait double — huile .....	608	JULES PERAHIM: Vases — porcelaine, terre cuite....	637	цении (деталь). Масло .....	598
AL. PHOEBUS: Hiver à Bucarest — huile .....	608	JULES PERAHIM: Paon — céramique .....	637	ЭЛЬ-ГРЕКО. Обручение Девы. Масло .....	599
NICOLAE GRICORESCO: Char à bœufs — huile.....	610	CONSTANTIN HACA (Roumanie): Dentelle d'acier ..	638	ВАН ЭЙК. Мужчина в синем головном уборе.	
ȘTEFAN LUCHIAN: Les saules de Chiajna — huile....	611	HANS LECHNER (Autriche): Qui chante faux ici?..	638	Масло .....	600
ȘTEFAN LUCHIAN: Le vieux Nicolas — huile .....	612	STANOJE VOJOVIC (Yougoslavie): Paysans .....	639	АНТОНЕЛЛУ ДА МЕССИНА. Распятие. Масло ..	600
LASCĂR VOREL: Les cancaniers — gouache .....	613	JEAN DIEUZAIDE: (France): La dune .....	640	ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ МЛАДШИЙ. Избиение мла-	
N. N. TONITZA: Les joueurs d'échecs — huile .....	613	GIANNI RANATI (Italie): Formes .....	640	денцев (копия с картины ПИТЕРА БРЕЙ-	
EUGEN PASCO: A cheval (1926—28) — aquarelle ....	614			ГЕЛЯ СТАРШЕГО). Масло .....	602
EUGEN PASCO: Maternité (1923) — terre glaise ....	615	COUVERTURE I: MIRCEA SPĂTARU: Portrait		ЯКОБ ИОРДАЕНС. Лето. Масло .....	603
EUGEN PASCO: Relief (1922) .....	616	COUVERTURE IV: THOMAS WĂCHTLER, 10 ans (R.D.A.):		БУРДЕЛЛЬ. Умиравший центавр. Бронза.....	603
EUGEN PASCO: Nue (1928—29) — aquarelle .....	616	Les musiciens de Brême.		АЛ. ФЕБУС. Вид из Сымбѣта де Сус. Гуашь.....	604
EUGEN PASCO: Dans la cuisine (1930—32) — huile..	617			АЛ. ФЕБУС. Интерьер в Сымбѣта де Сус. Масло ..	605
LUCIAN GRIGORESCO: Valentineano dans la role				АЛ. ФЕБУС. Автопортрет. Масло .....	605
d'Hamlet .....	619			АЛ. ФЕБУС. Портреты из Фэгэраша. Масло .....	606
JULIAN OLARIU: Paysage avec sous-sol — dessin....	620			АЛ. ФЕБУС. Девушка из Дрэгуша. Гуашь и аква-	
IULIAN OLARIU: Dimanche — huile .....	621			рель .....	607
JULIAN OLARIU: Petite fille avec poupée — marbre..	621			АЛ. ФЕБУС. Дед Пэтру. Гуашь .....	607
JULIAN OLARIU: Motif italien — dessin .....	622			АЛ. ФЕБУС. Двойной автопортрет. Масло .....	608
JULIAN OLARIU: Illustrations aux « Aventures de				АЛ. ФЕБУС. Зима в Бухаресте. Масло .....	608
Păcală» par Petre Dulfu — pyrogravures .....	623			НИКОЛАЕ ГРИГОРЕСКУ. Воз с волами. Масло ..	610
CONSTANTIN DIPȘE: La maison — huile .....	624			ШТЕФАН ЛУКИАН. Ветлы. Масло .....	611
CONSTANTIN DIPȘE: Paysage — huile .....	625			ШТЕФАН ЛУКИАН, Дед Николае, Масло .....	612
CONSTANTIN DIPȘE: Table — huile .....	625			ЛАСКЭР ВОРЕЛ. Канкан. Гуашь.....	613
EMILIA FELNECAN, 8 ans (Roumanie): La maison de				Н. Н. ТОНИЦА. Шахматисты. Масло.....	613
la grand-mère .....	626			ЭУДЖЕН ПАСКУ. На лошади (1926—1928). Аква-	
MARION WAGNER, 10 ans (R.D.A.): Le matou chaussé	626			рель .....	614
NASHWAN KANEM ASHAR: 7 ans (Iraque): Portrait	627			ЭУДЖЕН ПАСКУ. Материнство. (1923). Глина... ..	615
IRA IAKONCIUK, 6 ans (U.R.S.S.): Le mieux, c'est				ЭУДЖЕН ПАСКУ. Рельефа (1922).....	616
d'être professeur .....	628			ЭУДЖЕН ПАСКУ. Нью. (1928—1929). Акварель..	616
ASTRID PAULSEN, 7 ans (Norvège): Nous jouons avec				ЭУДЖЕН ПАСКУ. В кухне. (1930—1932). Масло.	617
la neige .....	629			ЛУЧАН ГРИГОРЕСКУ: Валентинеану в роль	
A. PATMAN, 12 ans (Angleterre): Portrait .....	629			Гамлета .....	619
ANDREI MIHALACHE, 8 ans (Roumanie): Coq .....	630			ЮЛИАН ОЛАРИУ. Пейзаж с подвалом. Рисунок..	620
PRIMĂVARA CRISTINA HILOHI, 4 ans (Roumanie):				ЮЛИАН ОЛАРИУ. Воскресенье. Масло .....	621
La petite bourse avec deux bani .....	631			ЮЛИАН ОЛАРИУ. Девочка с куклой. Мрамор....	621
JORGE NUDELMAN, 8 ans (Uruguay): Jeu d'artifices ..	631			ЮЛИАН ОЛАРИУ. Итальянский мотив. Рисунок..	622
HANNA, 13 ans (Israel): Ruelle à Jérusalem .....	631			ЮЛИАН ОЛАРИУ. Иллюстрация к «Проделки	
WALTER ARNOLD: Portrait d'étudiante — bronze ..	632			Пэкалэ» Петре Дульфю. Пирографюры ....	623
THEODOR ROSENHAUER: Garçon avec sifflet — huile	633			КОНСТАНТИН ДИПШЕ. Дом. Масло .....	624
WALTER ARNOLD: Clara Zetkin — bronze.....	633			КОНСТАНТИН ДИПШЕ. Пейзаж. Масло .....	625
THEODOR ROSENHAUER: Rathen, vue sur les ruines				КОНСТАНТИН ДИПШЕ. Стариковский стол.	
— huile.....	633			Масло .....	625
ANGELA BALOGH: Eté — tissu en raphia .....	634			ЕМИЛИА ФЕЛЬНЕКАН, 8 лет (Румыния). Дом	
PETRE BALOGH: Motif folklorique — bois en chêne	635			бабушки .....	626
PETRE BALOGH: La science et l'art — plomb .....	635			МАРИОН ВАГНЕР, 10 лет (ГДР). Кот в сапогах..	626

## СОДЕРЖАНИЕ

### *Изобразительное искусство в 1965 году*

КОРИНА БЕЙУ-АНГЕЛУЦА, П. БОРТНОВСКИ,	
ВАСИЛЕ ЧЕЛМАРЕ, К. ЛУКАЧ, ПАТРИЦИУ	
МАТЕЕСКУ, МИМИ ПОДЯНУ, МАРЧЕЛВРЯЗУ.	595
КАРМЕН РЭКИЦЯНУ. Международная галерея	
Музея искусств Социалистической Республики	
Румынии .....	598
Д. ДАНКУ. Заметки о творчестве Ал. Фебуса....	604
ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ. Современные течения в	
румынском искусстве XX века (II).....	610
РАУЛЬ ШОРБАН. Эуджен Паску.....	614
Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА. Лучан Григореску ..	618

### *Ателье*

Х. ХОРШИА. Юлиан Олариу.....	620
Н. КРИШАН. К. Дипше.....	624

### *Выставки*

АЛ. ТОХЭНЯНУ. Международная детская выставка	626
ИЛЯНА БРАТУ. Т. Розенхауер и В. Арнольд....	632
Н. КРИШАН. Петре Балог и Анджепа Балог ....	634
ПАТРИЦИУ МАТЕЕСКУ. Жюль Перахим.....	636
Инж. СИЛБЮ КОМЭНЕСКУ. Салон черно-белой	
фотографии .....	638
<i>Книги и журналы по искусству</i> .....	641

### ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

ЛИВИО ФЛОРЕАН, ИОН МИТРЕА. Мозаика —	
фрагмент .....	594

НАШВАН КАНеМ АЩАР, 7 лет (Ирак). Портрет	627	ХАННА, 13 лет (Израиль). Уличка в Иерусалиме..	631	ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ. Сосуды. Фарфор, терракота..	637
ИРА ЯКОНЧУК, 6 лет (СССР). Лучше всего быть		ВАЛЬТЕР АРНОЛЬД. Портрет студентки. Бронза	632	ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ. Павлин. Керамика.....	637
учительницей .....	623	ТЕОДОР РОЗЕНХАУЕР. Мальчик со свирелью.		КОНСТАНТИН ХАКА (Румыния). Стальное кру-	
АСТРИД ПАУЛЬСЕН, 7 лет (Норвегия). Играем		Масло.....	633	жево.....	638
на снегу .....	629	ВАЛЬТЕР АРНОЛЬД. Клара Цеткина. Бронза....	633	ГАНС ЛЕХНЕР (Австрия). Кто здесь поет фальшиво?	638
А. ПЭТМЭН, 12 лет (Англия). Портрет.....	629	ТЕОДОР РОЗЕНХАУЕР. Ратан, вид на руины.		СТАНОЙЕ БОЙОВИЧ (Югославия). Крестьяны..	639
АНДРЕЙ МИХАЛАКЕ, 8 лет (Румыния). Петух..	630	Масло .....	633	ЖАН ДЬЕЗЕДЕ (Франция). Дюна.....	640
ПРИМЭВАРА КРИСТИНА ХИЛОХИ, 4 года		АНДЖЕЛА БАЛОГ. Лето. Ткань из рафии.....	634	ДЖИАННИ РАНАТИ (Италия). Формы.....	640
(Румыния). Кошелек с двумя грошами.....	631	ПЕТРЕ БАЛОГ. Фольклорный мотив. Дуб.....	635	На первой странице обложки. МИРЧА СПЭТАРУ. Портрет	
ХОРДЖЕ НУДЕЛЬМАН, 8 лет (Уругвай). Фейер-		ПЕТРЕ БАЛОГ. Наука и искусство. Свинец.....	635	На четвертой странице обложки. ТОМАС ВЕХТЛЕР.	
верк .....	631	ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ. Декоративная плита. Керамика	636	10 лет (ГДР). Бременские музыканты.	

## GALERIILE DE ARTĂ ALE FONDULUI PLASTIC

pun la dispoziția publicului lucrări de artă  
decorativă realizate de artiștii plastici

Pentru lucrări destinate decorării institu-  
țiilor și localurilor publice, vă puteți adresa  
FONDULUI PLASTIC — BUCUREȘTI,  
str. C. A. ROSETTI nr. 39 — sau filialelor  
Fondului Plastic — GALERIILE DE ARTĂ din :

**BRAȘOV** — str. Maxim Gorki nr. 4

**CLUJ** — piața Libertății nr. 14

**CONSTANȚA** — str. George Enescu nr. 2

**CRAIOVA** — str. Mihail Kogălniceanu nr. 26

**IAȘI** — str. Republicii nr. 31

**BAIA-MARE** — bd. George Coșbuc nr. 8

**GALAȚI** — str. Alexandru Ioan Cuza nr. 32

**ORADEA** — bd. Republicii nr. 8

**SIBIU** — str. Băii nr. 8

**TÎRGU-MUREȘ** — str. George Enescu nr. 1

**TIMIȘOARA** — bd. Republicii nr. 5—7

Lucrările de artă decorativă pot fi comandate  
prin Fondul Plastic sau achiziționate direct  
de la Galeriile de artă ale Fondului Plastic,  
cu plata prin virament sau cu numerar.

40 541

Lei 15

