

ARTA ⁷⁸ PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Anul XIII, Nr. 7-8/1966

Colegiul redacțional:

CORNELIU BABA, MARCEL
CHIRNOAGĂ, BRĂDUȚ COVALIU,
MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUȚ,
ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ,
OVIDIU MAITEC, PATRICIU
MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU
— redactor șef adjunct, MIRCEA
POPESCU, ION SĂLIȘTEANU,
ION VLASIU — redactor șef

CUPRINS:

Paul Gherasim	
Lumina spirituală a culorilor	3
★	
Luchian în conștiința românească	8
Theodor Enescu	
Pictura lui Luchian și semnificația ei în istoria artei românești	14
Petre Oprea	
Ștefan Luchian — Peregrinări bucureștene	22
Radu Petrescu	
Evocare	24
Olga Bușneag și Paul Petrescu	
30 de ani de la înființarea Muzeului Satului	27
★	
Ședința Comitetului Uniunii Artiștilor Plastici	34
★	
Premiile de creație ale Uniunii Artiștilor Plastici pe anul 1965	36
Al. Tohăneanu	
Marius Bunescu la 85 de ani	41
Anatolie Teodosiu	
Două tablouri de Altdorfer în Muzeul de Artă al Republicii	43
Vlad Crivăț	
Grafica timbrelor românești	46
Petru Comarnescu	
Ion Țuculescu la Bienala de la Veneția—Ecouri	49
Expoziții	53
Cartea de artă	67

Coperta I: Ștefan Luchian: Autoportret — ulei (Muzeul Zambaccian)

Coperta IV: Muzeul Satului. Gospodăria Ceauru (1875). Gorj — Oltenia: Detaliu
arhitectonic

Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitive în culori: RADU BRAUN, RADU SORIN
Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

A construi.

Este verbul zilelor noastre : cuvîntul concentrat și energic al epocii socialiste. Cuvînt în care gîndul și fapta stau nedespărțite.

Construim cu brațele și cu mintea noastră, din voința și din sufletul nostru. Construim o civilizație, o nouă umanitate.

În vastul efort înnoitor ce caracterizează fizionomia României moderne, arta își reafirmă convingător menirea ei superioară, aceea de a fi un delicat, dar ireductibil instrument de construcție a umanului.

Purtăm în noi, în fondul inalienabil al conștiinței, în fibra sensibilității, ca o substanță definitivă, ceva din culoarea morală a florilor lui Ștefan Luchian și din gravitatea meditației lui Ion Andreescu, ceva din frumusețea severă a unui tablou de Theodor Pallady și din sculpirile nestematelor lui Gheorghe Petrașcu; ceva din Dimitrie Paciurea — o aspirație eroică, ceva din Constantin Brîncuși — o claritate, o respirație senină, ceva din Gheorghe Anghel — o elevație austeră. Sîntem făcuți din toate acestea, din tot ce a dat geniul românesc mai înalt, mai pur, de-a lungul secolelor, și ne îmbogățim cu ceea ce primim astăzi de la artiști, contemporanii noștri.

Iată de ce fiecare artist trăiește cu sentimentul responsabilității istorice, cu sentimentul răspunderii pentru frumusețea și pentru puterea de iradiere, pentru actualitatea și pentru trăinicia operei sale. El se știe și voiește să fie creatorul unor valori fecunde, active, generatoare de frumos în om, în conștiința și în faptele sale.

Au trecut 22 de ani de cînd, în acel memorabil August 1944, insurecția armată organizată și condusă de Partidul Comunist Român a deschis poporului nostru drumul libertății. Pe acest drum, sub conducerea partidului, am străbătut cu succes o epocă istorică, o epocă de transformări revoluționare încununate de victoria socialismului.

Acum, toate forțele națiunii sînt angajate în îndeplinirea directivelor celui de al IX-lea Congres al P.C.R., care a trasat grandiosul program al desăvîrșirii edificiului socialist. Ce poate fi mai însuflețitor decît un astfel de program îndrăzneț și realist, științific fundamentat, menit să ducă țara pe calea prosperității, a progresului!

Sub acest semn, lupta avîntată și lucidă pentru îndeplinirea idealurilor noastre, continuă. Este o luptă în care artistul are o nobilă chemare: să păstreze nestinsă flacăra spiritualității românești, să înobileze viața contemporanilor, să ducă viitorului mesajul umanist al României de azi.



Ștefan Luchian (1896)

LUMINA SPIRITUALĂ A CULORILOR

PAUL GHERASIM

Transfigurată într-o flacără interioară, suferința pictorului Luchian a imprimat strălucirii exterioare a culorilor cea mai adâncă formă a spiritualității.

Ce altă semnificație putem afla în Anemone — cele din colecția Simu — tablou pictat în ultima perioadă a dramaticei sale vieți?

Enigmaticele flori, prezente de vis în care cele două lumi — cea dinlăuntru și cea dinafara noastră — se contopesc, sînt o simbolizare a purității. Un tainic gest a transfigurat delicatele semne ale realității exterioare în semne ideative ale artei.

Ne aflăm în fața unei lumi născute din sentimentul unor sublimite corespondențe. Culoarea, marele atribut al picturii, are pentru Luchian semnificație de cuvînt. În acordurile ei sînt transpuse sentimente adînci,



ȘTEFAN LUCHIAN: Garoafe în pahar — ulei (Muzeul de Artă al Republicii)

timbrul ei păstrînd nota unui inefabil semn interior. Ce tensiune lăuntrică, ce dramatism elevat conține acest tablou! Ce mister al prospețimii și al fineții totodată! Este în el fiorul unei adieri profund sufletești îmbălsămate de parfumul blîndeții și al iubirii. Simplitatea mijloacelor de concretizare are în acest tablou ceva magic. În forma ei pură, culoarea își pierde materialitatea, spiritualizîndu-se. Este ca roua dimineții însorite. Un fel de duh al materiei. Sentimentul acesta, însoțit de înțeles spiritual, ne transportă din lumea senzațiilor și emoțiilor fizice în planul elevat al poeziei.

Luchian a înțeles sensul acesta al picturii, după cum și Van Gogh l-a înțeles. La amîndoi pictura a fost o confesiune totală. Frumusețea unei astfel de picturi nu mai privește un aspect material ce ține de senzoriu, tot așa cum nimeni nu ar îndrăzni să atribuie unei opere de Cimabue sau Rembrandt o astfel de funcție. Din acest punct de vedere, și nu numai din acesta, Van Gogh și Luchian rămîn foarte apropiați. Diferiți prin temperament, amîndurora suferința le-a fost ca un destin. La unul, aceasta ia forma unui sfîșietor strigăt interior, pe cînd la altul ea este o flacără care se consumă deplin, într-o semnificativă liniște.

Pictura lui Luchian este o mare revelație a culturii românești.

Descoperind elementele unei expresii cu totul noi în însăși dimensiunea românească a existenței, în etosul acestui popor al său, Luchian, prin marea-i personalitate, e însuși începutul picturii moderne românești.

Puterea originalității sale este pătrunsă de lumina spirituală a marilor valori universale. Este lumina spirituală a geniului.



Lucien

ȘTEFAN LUCHIAN: Ghereta din Filantropia — pastel (Colecția Elena și Dr. I. N. Dona)



LUCHIAN ÎN CONȘTIINȚA ROMÂNEASCĂ

Luchian este, mai mult decît mulți pictori, omul artei sale. Pentru tablourile lui el e ceea ce-s fluturii pentru cîmpie, ale căreia culori se reproduc pe pînza aripilor albă. Dacă trupu-i muncit de toate sfintele dureri, nu este de catifea și mătăasă, ochii lui Luchian, iluminați de-o flăcără adîncă, poartă-ntr-însii ștofa strălucită a tuturor tablourilor lui.

Din mijlocul tuturor și la o înălțime neatinsă de mulți din artiștii chiar ai țărilor cu o tradiție picturală, se desprinde și se ridică inspirația lui Ștefan Luchian, de-o frăgezime nouă și suavă.

Luchian e mai mult decît un pictor și în viziunea lui blajină și imaterială sunt accentele și sclipirile de divinație ale unui om care-i mai mult decît omul.

TUDOR ARGHEZI

Au trecut atîția ani, de cînd înaintașul picturii moderne românești a închis, pentru totdeauna, ochii. Cu oblonirea lor definitivă s-a secat, pentru amar de lungă vreme, unul din cele mai limpezi și mai adînci izvoare de lumină și culoare, din cîte au fost hărăzite neamului nostru să cunoască.

NICOLAE TONITZA

El nu era un continuator, era un inițiator, un deschizător de drumuri încă neștiute. Luchian nu mergea la pas sau în mijlocul curentului de artă al vremii, mergea pe un drum izolat, spre alt țel. . . Spiritul său atacă probleme care nici în Apus nu se înfipseseră în conștiința publicului și în orice caz erau departe de rezolvare. În Franța, tot unii izolați ca Cézanne, și mai ales Van Gogh și Gauguin urmăreau cu alte mijloace aceeași țintă, o artă de sinteză plastică. La noi problemele urmărite de Luchian nu tulburaseră nici o conștiință de artist. Iar el personal nu făcuse nimic ca înțelegerea artei lui să vie cu un ceas mai curînd.

Cîndva ochiul nostru profesional năvălit izbutise să deslușească misterul tehnic și toată mecnica meseriei lui Luchian fără ca rezultatul acestei strădanii mintale să ne dea dezlegarea enigmei torturante: de ce îl prețuim pe Luchian? Zadarnică ne-a fost strădania ca să pătrundem pe cale rațională acest mister de intuiție artistică.

Au trebuit să treacă anii și experiența vieții să ne aducă dezlegarea enigmei. Azi, toți cîți îl prețuim pe Luchian, cunoaștem taina. Cunoaștem elixirul ce însuflețește opera lui: este iubirea. A iubit tot ce a văzut și de aceea a înțeles totul, realizînd nu numai prin intenții chemarea-i divină. A iubit cu înflăcărare, cu pasiune și la urmă cu resemnare. Aceasta este taina artei lui, taina ce-o purta în suflet, nu pe paletă.



ȘTEFAN LUCHIAN: Cap de copil — ulei (Muzeul Zambaccian)



ȘTEFAN LUCHIAN : Pe dealul Hinganilor — ulei
(Colecția Dr. Maria Țuculescu)

ȘTEFAN LUCHIAN: Peisaj — ulei (Colecție particulară)





ȘTEFAN LUCHIAN: Turnul mănăstirii Brebu — pastel (Colecția A. Apostol)

Istoria artelor nu cunoaște cazul unui artist care să fi izbutit să-și realizeze viziunea proprie, fără ca el să nu-și creeze din nou toată mecanica tehnică potrivită. Din momentul în care mijloacele de expresiune tehnică au fost găsite, creațiunea artistică nu cunoaște, în recrearea sau transfigurarea lumii vizuale ca expresiune a sentimentului personal, obstacol. Arzătoarea întrebare a sufletului său, problema dualității dintre suflet și natură a fost în momentul acela, pentru Luchian, definitiv rezolvată.

FRANCISC ȘIRATO

Pictura lui Luchian este simplă și mare prin simplitatea ei. La Luchian și desenul și culoarea sînt caracteristice și pot afirma fără înconjur că Luchian este cel mai român dintre pictorii noștri.

•

... Nu știu cum, dar casele lui, pomii, figurile lui, numai un român le-ar fi putut fixa. Luchian e marele nostru pictor național!

IOSIF ISER

Mai mult decît oricare alt gen de motiv, florile lui Luchian oglindesc toate schimbările, toate cuceririle în fazele artei lui. Alături de florile lui Manet sau ale lui Grigorescu, alături de naturile moarte de Steriadi, ele par crescute într-o lume ireală, chiar dacă tușa nespuns de vie a culorilor

se impune privirii printr-o prospețime aproape unică. Aci nu poate fi vorba de o consistență reală, ci numai de consistența spiritualizată a culorilor pure, a strălucirilor duse pînă la imaterializare. Luminile dau petalelor aripi. Ele străbat chiar orice greutate, dar n-o dizolvă ca soarele din Venețiile lui Monet.

Luchian nu e niciodată patetic sau declamatoriu, înfăptuiește însă, în florile lui, o sonorizare, o polifonie de străluciri care se sintetizează numai fiindcă își au izvorul în taina unei tensiuni interioare. Realitatea e numai locul de pornire, e un pretext. În funcțiunea creației, însemnătatea ei va fi, într-o măsură tot mai crescîndă, periferică. Motivul din natură e numai scînteia care aprinde focul interior al lui Luchian. Dacă am susține, așadar, că *Anemonele* lui sînt cît se poate de naturale, am spune, totuși, cu mult prea puțin, căci ele depășesc mereu structura și atmosfera realității. Sînt un soi de supra-flori ca florile scoarțelor și ale ceramicii noastre populare. Din armonizarea deplină a unor accente potențate, se îmbină un vegetativ care nu mai e «natural», în înțelesul obișnuit al cuvîntului. Orice realitate e astfel depășită. Culoarea nu reproduce tonurile găsite într-o lume de existență obiectivă, ci devine, în sinteza ei, un fel de simbol vizual. Transparența ei e împinsă pînă la o margine de spiritualizare, chiar dacă aceste flori au, fără îndoială, mireasma lor, chiar dacă par culese adineauri, încă acoperite de rouă. (Dar, hotărît lucru, nu am rămîne prea surprinși, dacă ni s-ar spune: «Prospețimea lor, picăturile de boare de pe petale și frunze nu sînt din lumea noastră de toate zilele». Nici nu vor să fie.)

În toată opera pictorului, nu întîlnești niciodată prozaicul banal al materiei. Inegalitățile în calitatea facturii meșteșugului n-ar putea fi luate drept argumente împotriva acestei constatări. E liniște în lumea lui Luchian, dar nu e calmul senin al lui Grigorescu. Poate că și pentru lămurirea ființei acestor flori s-ar potrivi să amintim vorbele unui poet: «Vezi, lumina și moartea au devenit surori». Deși în chipul *Anemonei* totul e viu, ca în întreaga creație a lui Luchian, lipsește pretutindeni substratul vitalității, temelia prozei exterioare. Orice tulburări pămîntești par îndepărtate. Neasemuită e claritatea culorilor. În ce privește transparența culorilor, luminozitatea lor de vitraliu, *Anemonele* nu au pereche în toată pictura modernă.

...L-am văzut, cîndva, pe meșterul Gheorghe Petrașcu stînd, timp îndelungat, în fața *Anemonei*. ... Le privea cu o încordată și cercetătoare atențiune, spunîndu-mi din cînd în cînd: «Cum le-a făcut?». În minunea acestor flori, realitatea e transpusă pînă la sublim.

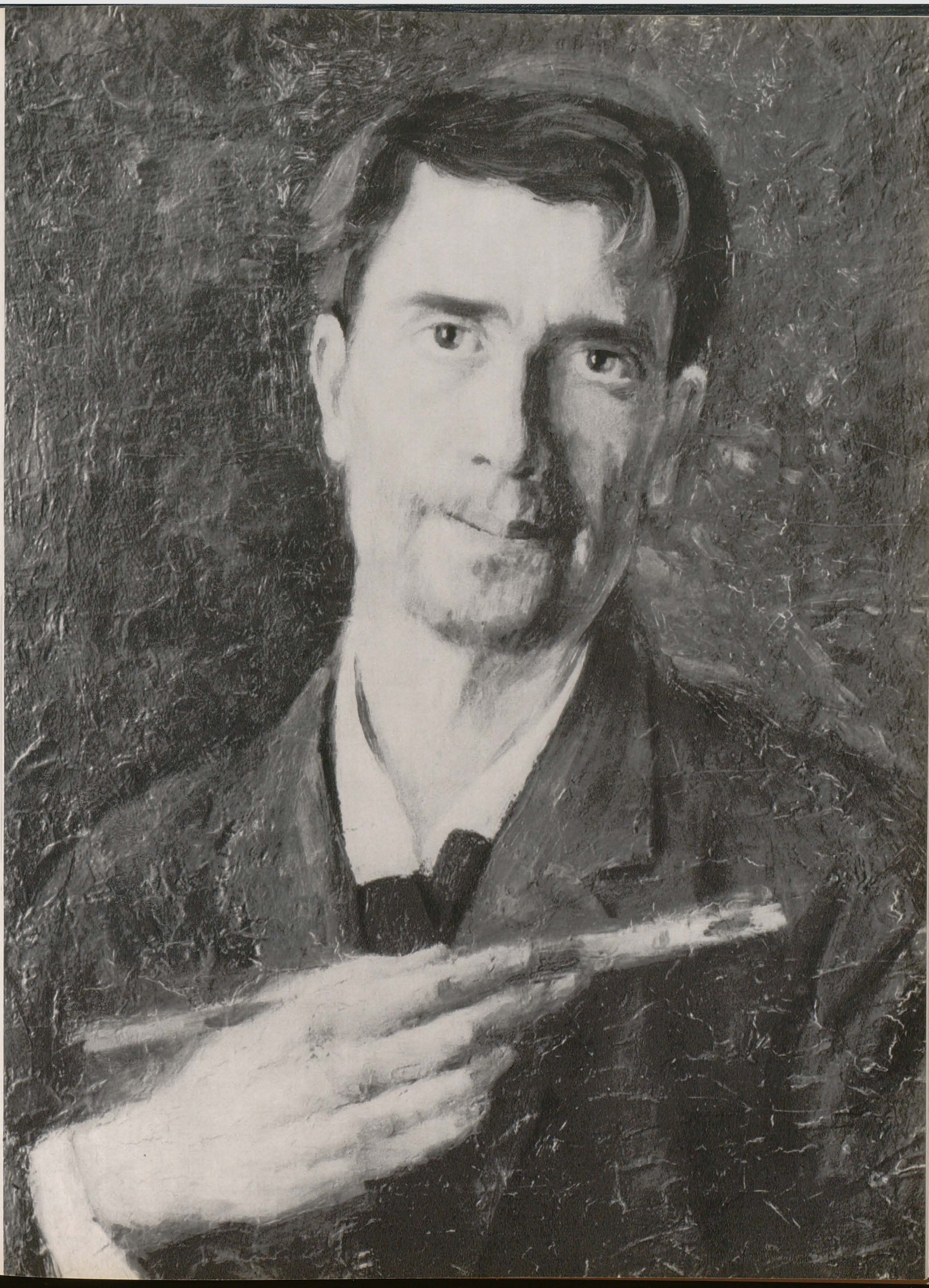
Portretele lui Luchian, dar mai ales cele patru autoportrete ale pictorului, realizează, altminteri, cu prisosință, substanța fundamentală a unei arte care trebuia să se împotrivescă impresionismului: umanul. Cu excepția unui portret al artistului din colecția Zambaccian, care, în cromatica lui și în strîngerea planurilor prin umbrele unei perspective deosebite, înseamnă un moment continuator, o treaptă în întreaga desfășurare a evoluției din ultimii ani de viață ai pictorului, toate celelalte autoportrete ies din făgașul obișnuit al creației. Ele conțin un substrat aparte, un fond psihologic răscolit de căutări fanatice, de cercetări incisive și nemiloase în expresivitatea unui chip omenesc.

...Autoportretul *Un zugrav* (1906) e, firește, numai o etapă, un popas pe drumul spinos spre ultimele consecințe. O factură de meșter ponderat din vremuri trecute se găsește în stilul liniștit al lucrării, în tonurile închise care se luminează numai în gradarea lor spre cele două centre: chipul și mina străvezie, îngustă, care ține penelul. Între portretul «zugravului» și acela din colecția Virgil Cioflec e locul *Capului de băiat*, mica minune care aparține colecției Zambaccian. Întregul model gingaș al feței acestui copil e numai emoție. Din vîlul unui aer umbrat se desprinde senină transparența unor trăsături nespuse de mobile și fluide în care soarta nu și-a apăsător încă degetele nemiloase. Și toate astea într-o cît se poate de suavă și delicată îmbinare de pictural.

O. W. CISEK

Întocmai ca toți marii artiști ai lumii, Luchian este un pictor profund național, înzestrat cu o întinsă știință a tuturor înfățișărilor țării, a oamenilor ei. Vibrația lui în fața realităților locale este adîncă și răscolitoare și focul simțirii lui trezește pe a noastră, pentru a ne face să pricepem mai bine lumea în care am trăit. A evocat, cu o putere rareori atinsă de alții, vechea noastră țară, spațiile orașelor și ale satelor, natura pretutindeni mai puternică decît construcția oamenilor și pe aceștia în simplitatea modestă a destinului lor, de atîtea ori plin de vitregie.

TUDOR VIANU



PICTURA LUI LUCHIAN ȘI SEMNIFICAȚIA EI ÎN ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI

THEODOR ENESCU

Cînd, acum cincizeci de ani, Luchian se stîngea din viață, la 27 iunie 1916, gloria sa, se poate afirma, era unanim recunoscută. De opt ani, cu fiecare nouă expoziție, conștiința critică a contemporanilor îl proclama a doua mare personalitate a picturii noastre după Grigorescu, iar artiștii tinerei generații priveau la el ca la un înnoitor, nu fără a simți totodată, în tăcuta sa revoluție, al cărei singur temei nu era decît străduința autenticității, rezonanțele profunde ale unei tradiții ancestrale. Semnificațiile operei sale depășesc astfel planul individual al creației, ele se resfrîng asupra întregii arte românești. Ca și Grigorescu, Luchian face parte dintre acei puțini artiști care, dincolo de creația lor originală, unică, au puterea de a făuri elemente culturale de o importanță covârșitoare în dezvoltarea artei, deosebit de semnificative pentru tradițiile artistice ale secolului lor și ale celor de mai tîrziu. Și poate nici un alt pictor român n-a răspîndit din opera sa atîtea sugestii deschizătoare de noi orizonturi, n-a cuprins virtual atîtea tendințe înnoitoare, n-a iradiat atîtea elemente care să angajeze esențe profunde, cu implicații vitale, de un ordin superior în evoluția artei. Numai Brîncuși îi poate fi comparat în acest sens, acesta însă, într-un mediu artistic complex și dens, depășind granițele naționale și participînd la întemeierea sculpturii unui secol. Ca și la Brîncuși, la Luchian această deschidere miraculoasă de drumuri noi s-a realizat printr-o tainică legătură cu acel sentiment românesc al formei, cu acea tradiție de forme ce părea adormită și pierdută de secole, căci Luchian e un artist modern într-adevăr, însă un artist modern român, așa cum e, evident, și Brîncuși. Astfel, această osmoză cu tradiția pămîntului se dovedește la noi elementul vital al creației marilor înnoitori, a lui Eminescu, Enescu sau Arghezi, ca și a unui Luchian sau Brîncuși. Și cînd mai tîrziu, un pictor ca Țuculescu avea să caute, cu admirabilă tenacitate, o modalitate picturală românească, el își găsea afinități în primul rînd cu Luchian, și în vehemența de penel a acestuia, în arzătoarea puritate a culorilor lui, ce exprimau direct incendiile interioare, afla îndemnul cel mai înalt, justificarea superioară a cutezanțelor sale.

În condițiile unui mediu artistic limitat, cum i-l putea oferi societatea burgheză românească de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, ca și în cele ale unui temperament de căutător niciodată împăcat, încercînd mereu forme noi de expresie picturală, era firesc ca Luchian să lase în urma sa o operă inegală, în cuprinsul căreia erorile artistice sînt mai totdeauna însă răscumpărate de accentele de sinceritate, de neconfundat, ale unei personalități seducătoare. Găsindu-se și statornicindu-se greu, inegalitățile sale sînt mai evidente în epoca începuturilor, pînă în 1901, începuturi legate, ca și cele ale lui Andreescu și Petrașcu, de pictura lui Grigorescu. Luchian va mărturisii totdeauna o admirație fără reticențe față de Grigorescu. Împrumutînd motive tipic grigoresciene — ciobănași, care cu boi, țărăncuțe, peisaje agreste — Luchian se exprimă totuși dintru început într-un alt limbaj, penelul său dă acestor motive o formă nouă, ce va fi recunoscută ca numai a lui. Simplitatea desenului tinde spre abreviere sintetică, formele sînt așternute plat sau văzute într-o lumină ce simplifică planurile, cu treceri abrupte uneori, loviturile de penel sînt energice și chiar brutale, culoarea încearcă aprinderi îndrăznețe.

După Grigorescu, contactul cu pictura franceză modernă, la Paris, va constitui cea de-a doua experiență fundamentală a formației lui Luchian. Dintre pictorii secolului, interesul său se îndreaptă aici spre Delacroix și Courbet, dar, temperamental, el se simte atras puternic de impresionisti. Tîrziu, în 1906, el nu va evoca anii parizieni decît amintindu-și, în narația unui vis, avîntul ce-l purtase spre pictura acestora: « Mă duceam spre Muzeul Luxemburg, cu o nerăbdare gro-

zavă, să văz noile săli ale impresionistilor ». La 1890, cînd impresionismul abia se definise în conștiința publică drept un curent de sine stătător, cînd reacțiunea academică găsea perfide forme de opoziție într-o tranzacție furtivă cu unele cuceriri ale facturii impresioniste, e meritul personalității lui Luchian de a fi înțeles valoarea noii viziuni, de a se fi apropiat fără prejudecăți de impresionism, de a fi asimilat unele elemente esențiale ale esteticii impresioniste. Luchian a stat prea puțin în Franța, nici doi ani încheiați, dar sporadicele contacte cu aspectele durabile ale picturii vremii — multe din ele mai mult presimțite în atmosfera artistică a Parisului, decît efectiv experimentate — au rămas în conștiința sa ca niște germeni ce aveau să nutrească căutările sale de mai tîrziu, căutări care, fără a prelua nimic din forme extranece, ci parcurgînd itinerarii personale, vor duce la împliniri similare. În cazul său nu se poate de aceea vorbi de « influențe », cit mai curînd de acele « misterioase coincidențe » pe care le semnala între artiști Baudelaire.

Pictorul pe care l-a descoperit Luchian la Paris și cu care și-a simțit cele mai multe afinități, a fost tocmai întemeietorul poeziei impresioniste, Edouard Manet. Se cunosc două copii ale lui Luchian după picturile acestuia, dar numeroase opere ale sale, de-a lungul întregii activități, prezintă reminiscențe neîndoielnice din pictura lui Manet, într-atît încît s-a putut afirma chiar că întreaga pictură a lui Luchian, « atît de unitară, de susținută și de personală », ar fi consecința studiului picturii lui Manet. Ceea ce este excesiv, dar nu e mai puțin adevărat că în arta pictorului francez, Luchian a aflat o autoritară confirmare, ca însuși Manet la Velasquez, sau Baudelaire la Poe, a propriilor înclinări temperamentale, a propriei viziuni și concepții despre formă. Și de aici provin desigur, împreună cu simțul « modernității »: simplificarea formelor mergînd pînă la suprimarea modelajului și la punerea culorii în largi zone unitare, dragostea pentru tonurile pure, în suprapuneri transparente, modelarea figurii prin planuri succesive de tonuri ale aceleiași culori, înlăturarea treptată a valorilor atenuante, libertatea penelului, considerarea liniei ca o tăietură mai curînd decît ca un contur și, în general, a desenului ca o valoare de sugestie, nu de definire a formei. Și dacă ne gîndim că Manet a fost artistul care prin pictura sa a oferit artei moderne unele din principiile fundamentale ale dezvoltării ei, că noul sistem al formei, creat de Manet, a fost recunoscut a sta la originea picturii moderne — remarcînd și împrejurarea semnificativă că, temperamental, Luchian și-a simțit mai mult corespondențe cu prima manieră a lui Manet, cea din jurul lui 1865, care cuprindea premisele orientărilor post-impresioniste — înțelegem mai bine ce importanță hotărîtoare a avut pentru formația lui Luchian și pentru întreg drumul artei sale această întîlnire cu Manet. Și aici s-ar cuveni poate semnalată o coincidență. Ceea ce a însemnat Manet pentru pictură, a însemnat Baudelaire pentru poezie: el e poetul de la care se revendică poezia modernă, creatorul unei noi sensibilități și al poeziei moderne. Semnificativă, ca întîlnirea lui Luchian cu Manet, a fost întîlnirea unui poet român, Tudor Arghezi, cu poezia lui Baudelaire. O fericită consonanță asigurînd la amîndoi asimilarea valorilor esențiale moderne, timbrul cel nou, Luchian și Arghezi aduceau, în aceeași vreme, după epigonismul grigorescian și eminescian, o nouă sensibilitate și un nou limbaj ce aveau să creeze cadrele moderne ale dezvoltării artei și poeziei noastre.

Cuprins de o curiozitate mereu vie, care rareori și, în acea vreme nicidecum, nu caracteriza pe vreun alt artist român, Luchian e atent, în timpul scurtei sale șederi la Paris, și la alte aspecte ale picturii moderne. Și ecouri fragmentare din pictura unor Degas, Van Gogh sau Bonnard, și, mai ales, din formele decorative, la modă atunci, ale curentului



ȘTEFAN LUCHIAN: Peisaj — pastel (Muzeul de Artă al Republicii)

ȘTEFAN LUCHIAN: Fetița cu portocala — ulei (Colecția Dr. Maria Țuculescu)



«art nouveau», vor putea fi descoperite până târziu în numeroase opere ale sale, asumând însă, de fiecare dată, împreună cu un ton nou, o altă semnificație în unitatea unui stil personal. Cîteva portrete de femei de o grație particulară, realizate la Paris în acei ani, pot fi considerate ca opere desăvîrșite, la fel ca și peisajul incomparabil din *Ultima cursă de toamnă*, lucrarea cea mai importantă cu care se întorcea în țară. Acea îmbinare de gingășie și vigoare, de siguranță și sfială, de subtilitate visătoare a nuanței și spontaneitate energică a sintezei, caracteristică personalității artistice a lui Luchian, e prezentă de pe acum, exprimată clar în unele opere.

În țară Luchian nu va întârzia să fie recunoscut ca prototip al artistului «modern», și, deși considerat discipol al lui Grigorescu, nouitatea viziunii sale precum și originalitatea temperamentului său vor fi imediat sesizate de contemporani. În fruntea primei mișcări artistice dizidente, dintre toți pictorii participanți, singur el avea să apară în conștiința contemporanilor, prin expresia sa picturală, ca artistul cu adevărat «independent». Anii de creație pînă în 1901 sînt dominați de căutarea febrilă a certitudinii unei expresii personale, a realizării viziunii picturale pe care o simțea clarificîndu-se în spiritul său, căutare ajungînd deseori la forme eterogene și incongruente, dar și la opere revelînd caracteristici ce vor fi dezvoltate mai târziu. Astfel apare acum o anume tendință constructivă, care, despărțindu-l de viziunea impresionistă, îl apropie de acea «lourdeur» ce a fost recunoscută proprie picturii maestrului său preferat, lui Manet, sau, și mai mult, de structura compozitivă a perioadei postimpresioniste, și care se traduce în prezența constantă a unui plan bine determinat închizînd peisajul (ce nu mai e conceput ca la un Grigorescu, pierzîndu-se în indefinitul zării), sau în gruparea maselor cu sacrificarea detaliilor sau, în sfîrșit, în limitarea imaginilor prin linii care n-au valoarea unui contur propriu-zis ce determină obiecte, ci a unui arabesc. Mai rar, dar poate fi întîlnită încă de pe acum, mai ales după 1898, acea înclinație spre culoarea pură, spre violența exultantă a nuanțelor aprinse, citeodată puse direct din tuburi pe pînă, conglomerate în străluciri incandescente, cu o vădită bucurie, aproape exclusivă, biruind chiar intențiile reprezentării, pentru intensitatea lor intrinsecă. Nu lipsește însă nici acea gingășie extraordinară, fie în discreția accentelor unei forme, fie în evocarea unor aspecte trecătoare ale naturii, învăluite ades într-o pulbere de lumină, într-o irizație a culorilor sau în transparența lor pîlpîitoare, amintind, în unele pasteluri, fina lumină a poințiștilor. Astfel că, în acești ani de început, într-o producție eterogenă și inegală, apar prefigurații ale constantelor stilului original al lui Luchian și spre acestea se cuvine a se îndrepta în primul rînd atenția cercetătorului.

Cum se știe, după irisirea întregii averi, datorită unei firi generoase, desprinsă de interesele materiale, o maladie gravă, cu urmări indelebile, îl desparte o vreme pe Luchian de pictură. Și cînd după luni de aprigă suferință se întorcea la pensulă și culoare, cînd contactul cu natura luminoasă năștea în trupul lui amorțit și-n sufletul-i obosit, așa cum mărturisește într-o scrisoare din 1903, un nou dor de viață, el se adresa în primul rînd acuarelei, în dorința de a regăsi puritatea tonurilor și ușurința tușelor, siguranța spontană a expresiei. Și acuarela va rămîne unul din mijloacele sale de expresie predilecte, pictorul încercînd parcă să-i epuizeze toate efectele și augmentîndu-i, cu ingenioase soluții personale, gama expresivă. Mai ales după 1902, pînă către ultimii ani, va fi evidentă în toată opera lui Luchian o continuă preocupare pentru mijloacele concrete ale expresiei, pentru ceea ce s-ar numi «procedeele tehnice», fără ca acestea să fie un singur moment înțeles în sine, ca o căutare gratuită, ci numai ca un mijloc de adevărat cu motivul, ca o modalitate de a-i extrage toate virtualitățile vizuale, fapt ce explică variantele în felurite facturi sau tehnici ale aceluiași motiv. Aceste diferite moduri de expresie apar la Luchian ca emanații ale subiectului propriu-zis, păstrînd de fiecare dată bucuria descoperirii, fragranța senzației neașteptate. Un element esențial al poeticii lui Luchian, pe care însuși l-a explicat în cîteva rînduri, a fost rapiditatea neșovăitoare a expresiei, sincronismul absolut al momentului intuitiv, vizual, cu cel al traducerii picturale.

Peisajele din anii imediat următori lui 1904 încep să fie invadate puternic de soare, care aprinde calitățile tonurilor pure și suprapuse, coborînd pînă și în umbre. În aproape întreaga pictură a acestor ani stăpînește un elan irezistibil spre lumină, spre vitala lumină solară, preocupările de formă pîrînd să cadă acum pe un plan secundar. Această exuberanță a culorilor va fi prezentă în toate motivele, în peisaje, în compoziții cu figuri, în naturi moarte, în flori. Și chiar în nuduri, Luchian fiind primul nostru pictor, înainte de Petrescu, care îndrăznește să înfrîngă prejudecățile academice, mai obstinate în acest motiv tradițional, scandalizînd prin deformări ce nu erau decît expresia coerenței viziunii sale, a libertăților față de preconceptele ierarhiei genurilor. Căci o legumă banală era pentru Luchian, cum a mărturisit, un subiect tot atît de important ca un animal fabulos. Această abolire a oricărui dogmatism morfologic e una din condițiile acelei comprehensiuni totale a naturii, ce constituie nucleul central al inspirației sale.

Numeroase sînt în opera lui Luchian din acești ani, peisajele dezluate de suburbie, departe de orice pitoresc, adevărate ideografii ale stării sale sufletești, și chipurile celor umili, de restriștea și suferința cărora se simțea alături, el însuși considerîndu-se un simplu «zugrav», un proletar al penelului, și reprezentîndu-se ca atare într-un autoportret ce impresionează prin nobila concentrare a valorilor ilustrative. Transpunerea acestor motive în expresie picturală e absolută, fără rezidui de pitoresc, de retoric sau sentimentalism. Siguranța cu care pictorul minuieste acum culoarea îl îndeamnă să abordeze forma umană în limitele aceluiași mijloc de expresie. Din tușe ce au devenit adevărate

planuri colorate, mici mase dense și zgrunțuroase, strălucitoare, cu o libertate picturală admirabilă, realizează cîteva compoziții cu figuri, printre care capodopera *La împărțitul porumbului*. Sentimentul dramatic ce a inspirat-o — acea înfometare a unei mulțimi muncitoare mocnind de revoltă — se traduce în cîteva accente esențiale de mișcare hotărîtă și în conglomerarea materiei cromatice, în care tușele prețioase se zduciumă într-un tumult înăbușit.

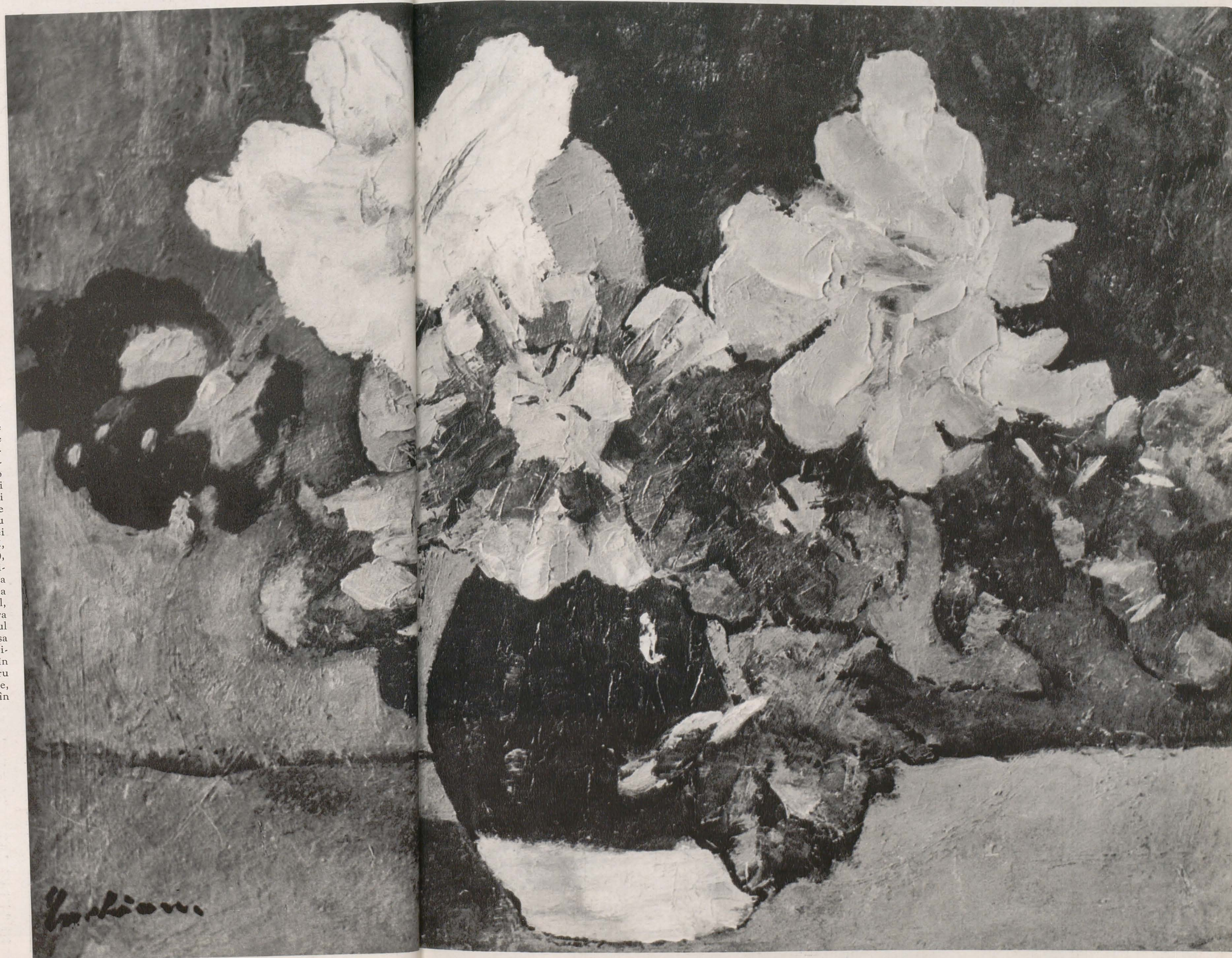
Culoarea saturată opunîndu-se modelajului, se simte în numeroase opere ale lui Luchian tendința spre compoziția de suprafață, ce va deveni o constantă a stilului său. Lucru ce nu trebuie înțeles ca o simplă preocupare decorativă. Deși pictorul avea să cunoască prea bine principiile decorative (a executat, cum se știe, pictură murală bisericească și panouri de interior, realizînd izbutite compoziții în acest gen), în pictura sa nu va fi întîlnit decorativul ca atare, după cum nu mai poate fi întîlnită nici concepția clasică a compoziției exclusiv ca un efect de ansamblu decorativ sau spațial. Cînd pictorul încearcă acest lucru, ca de pildă în *Cheful*, opera rezultă hibridă și nu se menține decît în fragmente. Ceea ce e nou și esențial în picturile sale e faptul că suprafața joacă un rol preponderent, lucru ce apare foarte clar, comparîndu-le, de pildă, cu cele ale lui Grigorescu. Folosirea, poate pe urmele admiratului Courbet, a unei tehnici combinînd cuțitul de paletă și penelul, dă neobișnuită vitalitate superficiei pictate, însă spațiul real nu e distrus, el continuă a fi sugerat de culori, așa cum sînt zămislite și formele, căpătînd astfel valoarea unei structuri interioare. În *Safta florăreasa*, în *Lăutul* de mai târziu, în multe tablouri cu flori, efectul de suprafață e într-adevăr izbitor, el conduce la suprimarea modeleului și la unele deformări. Sugestia spațială e păstrată însă în raportul extrem de fin al nuanțelor ori în intervenția unor accente cromatice sau grafice. O compoziție decorativă pură, cum întîlnim la Gauguin de pildă, cu transformarea motivului în pretext decorativ, nu va fi întîlnită la Luchian. Organizarea zonelor suprafeței pictate în operele sale nu duce la o totală anihilare a spațiului, căci nu lipsesc niciodată acele accente sumare, dar viguroase, ce fac să se simtă aerul din jurul obiectelor. Acea vivacitate dramatică particulară operelor lui Luchian rezultă adesea din raportul dinamic între efectul de suprafață și cel de adîncime, din misterioasa fluctuație dintre spațiul tabloului și suprafața sa plană. Ceea ce se cuvine însă subliniat e faptul că interesul lui Luchian pentru efectul de suprafață al unei picturi amintește de aceeași necesitate resimțită, ca o concentrare asupra valorilor picturale, nu numai de Gauguin, ci de întreaga pictură modernă (lucru, cum se știe, explicitat în faimoasa definiție-manifest a lui Maurice Denis din 1890).

Dacă în perioada dintre 1902 și 1906 culoarea lui Luchian a dobîndit dreptat o incandescență profundă, o putere de a sugera cu intensitate forma, din creație a sensibilității devenind creație a fanteziei și traducînd cu spontaneitate arderea interioară a artistului, în perioada următoare se va putea observa cum acest aspect imediat al senzualității se va sublima și cum inerenta sa aparență de subiectivitate se îndreaptă spre obiectivare. Au fost acești ani grei, de singurătate, de peregrinări dintr-o mahala în alta, în căsuțe modeste, cu grijile necurmă ale zilei de miine, ani în care pictorul nu s-a lovit de ostilitatea publicului, ci, mai grav, de totala lui nepăsare. Și în această solitudine de relegat în uitare și suferință, după o scurtă perioadă în care l-au preocupat compozițiile cu oarecare anecdotă și definirea formeii prin mijloace clasice academice, ca un fel de verificare a propriilor posibilități de execuție, Luchian va ajunge la transfigurarea obiectivă a cromatismului său. Au contribuit la aceasta, desigur, interesul pentru valorile lineare ale compoziției, ca și cel pentru virtuțile pulberii pastelului, mai discretă, mai fină în armoniile ei, îngăduind o mai inezisabilă realizare a trecerilor. O adeziune sentimentală pentru acele motive dureroase de pustietate și solitudine, vibrînd de o suferință discretă și decantată ce nu poate fi unanima tristețe, îi conduce mina și dă autoritate de convingere tonurilor adînci și sumbre de pastel, armonizate cu gravitate, și liniilor fugare dintr-un peisaj ca *Ghereta din Filantropia*. Dar mai ales apar caracteristice în acești ani acele linii curbe, învăluitoare ca un gest de mîngiere a spațiilor ondulate. Predilecția pentru asemenea elemente grafice apăruse și mai înainte — în legătură și cu interesul purtat acelei «art nouveau» din jurul lui 1900 — ea însă triumfă în cîteva pasteluri și desene din acești ani (*Durerea*, *La liturghie*, *Meșter lăcătuș*, *Pe terasă* etc.), dar mai ales în peisajele realizate în 1908 la Brebu. Aici, în incinta unei mănăstiri părăsite, Luchian se simte fericit și scrisorile sale vorbesc de tainica, blajina frumusețe a peisajului, de bucuria acestei descoperiri, care îl face să lucreze cu atîta dragoste cum nu-și aduce aminte să fi lucrat vreodată. Și desăfurarea curbelor e prezentă în multe din peisajele sale de aici: ele par descoperite cu primordiala lor funcție simbolică de elemente fundamentale ale glorificării în artă, ale exprimării infinitului, eternului, a resimțirii sacre a naturii, dar, poate, și cu valoarea lor de matcă stilistică originară. Diafanul tonurilor de pastel, strălucirea mată, ușor brumată a pulberii colorate, influențează și asupra picturilor în ulei, transpunerea în ulei a aceluiași motive dovedind cum artistul încearcă astfel efecte originale. Picturile, în care se putea simți pînă acum o oarecare tendință a tușelor spre risipire cromatică și capriciu, încep să fie organizate, în zone compacte, largi, dintr-o pastă așternută unitar, aproape fără accidente în suprafața ei, uneori cu ușor insinuate reflexe din impalpabile glasiuri. Culoarea e acum mai puțin violentă, friabilă parcă și timidă, de o suavitate angelică uneori, iar lumina e o lumină de legendă, spiritualizată. În *Curtea mănăstirii Brebu*, în *Casa lui moș Gheorghe*, în *Vatra călugărească*, te împînă o atmosferă de adorație, de adorație sublimă a lucrurilor umile, obișnuite și apropiate și în acea pulsație pioasă a luminii înăuntrul formelor se simte, cum pe bună dreptate a remarcat în 1930 un critic olandez, ceva din senti-

mentul de sfințenie cu care de astfel de existențe simple, cotidiene, se apropiu maeștrii din Delft. Puțin înainte, câteva tablouri cu flori (*Garofele* și *Anemonele* de la Galeria Națională, de exemplu) mărturiseau aceeași sublimare a sentimentului, aceeași transfigurare miraculoasă a strălucirii materiale a culorilor, spiritul însuși părind a deveni culoare, cu o strălucire parcă dintr-o zonă a inexplorabilului, și aducând în memorie cuvintele de uimire din epigraful lui Mallarmé pentru Gauguin: «E extraordinar cum se poate pune atita mister în atita strălucire!».

«E extraordinar cum se poate pune atita mister în atita strălucire!».

Nicăieri ca în unele opere de la Brebu nu se conturează mai limpede atitudinea lui Luchian față de natură și de artă, acea atitudine care constituie, ca la orice artist, simburile central al poeziei sale. Unele opere ce vor urma, și îndeosebi câteva peisaje de la Moinești, vor contribui la confirmarea acestei atitudini. În 1909, în timpul unei veri petrecute în micul târg moldovenesc, noi străluciri par să se aprindă în culoarea lui Luchian, răpit de «splendoarea scinteiitoare» a priveliștilor. Vivacitatea luminii și a tușei e într-adevăr extremă în unele peisaje pictate aici, dar aceasta nu înseamnă deloc o întoarcere la mobilitatea cromatică de mai înainte, căci experiența peisajelor de la Brebu fusese capitală. De aceea, culoarea, strălucind acum, are o limpiditate transparentă, tușa, chiar încărcată, apare mai puțin senzuală, datorită materiei ei translucide. În ciuda aparenței lor întimplătoare, tușele se supun de fapt unei organizări riguroase. Unele peisaje sunt realizate din zone de culori, intarsiate parcă, evocând cu o sinteză maximă formele, motivul fiind astfel apropiat, cu o ingenuă libertate față de legile perspectivei. Uneori, în peisaje de mici dimensiuni, mase cromatice sunt aglomerate teluric și un aspect banal al naturii e transformat, prin miracolul artei, într-o tragedie de rezonanțe ultraterestre. Fac parte din această serie de peisaje ce amintesc de perioada constructivă a lui Cézanne, din 1882—1885 (*L'Estaque*) — opere ca *Pe dealul Hinganilor*, *După ploaie*, *Lunca*, *Peisaj din Moinești* — dar și *Ulița din Moinești*, *Marginea satului* și *Mesteceții*, aceasta din urmă cu o dialectică dinamică a planurilor și cu o forță de abstractizare ce transformă datele naturii în flăcări zbuciumate ale fanteziei. Evocarea prezenței exterioare a artistului e aproape înlăturată în contemplarea acestor peisaje, care încetează de a mai fi priveliști, spectacole, orice punct subiectiv de raportare părind abolit. Acordurile de culoare dobîndind, în aceste opere, independența față de lumină și umbră, și schema compozițională fiind absorbită cu totul de compoziția de culori, imaginea capătă aparența unei intense reverii cromatice. Lucru ce poate fi întâlnit și în alte opere din aceeași vreme, ca de pildă, în *Scurteica verde*, unde o mare masă de verde sumbru, în primul plan, de o materie concentrată, pare să se dematerializeze prin punerea ei în plină lumină și prin funcția ce o asumă, de a trimite la acea zonă de vis, în care, într-o lumină ireală plutesc tonurile diafane ale buchetelor de anemone. Viziunea, ca și în peisajele de la Moinești, e o viziune de distanță, însă privitorul o realizează ca o viziune intimă, valorile perspectivei, ale spațiului-iluzie sunt anulate și înlocuite prin cele ale spațiului-emoție. Luchian afirmase odată: «Natura nu trebuie s-o imiți, nici s-o copiezi, trebuie să lucrezi în felul ei» și nimic nu poate sluji la o mai intrinsecă interpretare a acestor peisaje. Natura și arta rămîn două lumi paralele, într-o dualitate ireductibilă, atita vreme cît pictorul se supune falselor legi ale imitației și se așează în fața naturii, dincolo de ea, nu coboară în sinul ei, cu conștiința unei comuniuni integrale, a unei contopiri în armonia creației universale. Peisaje ca *Ulița din Moinești*, *După ploaie*, *Pe dealul Hinganilor* și *Hanul părăsit* (de mai înainte), ca și câteva pasteluri, par pictura însăși spontan descoperită, cu naivitatea unui ochi de copil. Casele, copacii, dealurile, apele se supun, ca niște existențe domestice, ingenuității penelului, pentru că acesta a obținut o neșovăitoare libertate nu numai față de tehnică și de material, dar și față de stil. Cu cît artistul se află în mai intimă contopire cu natura (Luchian scrisese, odată, cît se simte de mic și neînsemnat în mijlocul naturii, altădată, că simte cum «locurile îl iubesc»), cu atît pictura sa dobîndește o potență în sine obiectivă, cu atît capacitatea de obiectivare e mai mare. E aici un simț al elementarului, exprimîndu-se în materia concretă, cu o nuanță, ca la un Van Gogh, de idolatrie pentru toate lucrurile create. De aceea formele acestor peisaje apar familiare, ca cele ale unei flori domestice, de aceea dau senzația unei creații în







ȘTEFAN LUCHIAN: Fintină la Brebu — ulei
(Muzeul de Artă al Republicii)

libertate, cu acea libertate creatoare pe care individul n-o capătă decît încorporîndu-se universalului. « Abstracția superioară » pe care Tudor Arghezi în 1913 o remarcă la pictorul nostru poate fi invocată aici: « Luchian a putut atinge perfecția sufletească, abstracția superioară, care face pe pictor să vadă universul numai ca un pictor... Luchian e ridicarea tuturor energiilor lui și concentrarea lor într-un singur punct ».

În cîteva portrete din acești ani poate fi urmărită aceeași purificare a stilului, ceea ce a determinat pe contemporani, în legătură cu unele din ele (ca *Lica*, fetița cu portocala) să acorde lui Luchian epitetul de « cézan- nist ». Într-adevăr *Portretul de bătrîn*, în acuarelă, din colecția Acad. prof. G. Oprescu, sau *Capul de bătrîn*, de la Muzeul Zambaccian, amîn- tesc, prin modulațiile cromatice ce construiesc volumul, prin absoluta lor picturalitate, de stilul lui Cézanne, cel dintîi mai ales (întrucîtva și *Lica*), cu o mai evidentă suprapunere a valorilor lirice vieții secrete a modelului, învăluit într-o lumină ce vine parcă dinlăuntru, și încărcat cu imuabila atemporalitate a unei naturi moarte, evocînd ultimele portrete de oameni simpli, ale marelui pictor francez. Aceasta însemna o totală

ȘTEFAN LUCHIAN: Lăutul — ulei (Muzeul Zambaccian)

sublimare a valorilor psihologice și sentimentale, evidentă și în transfigurarea din ultimul *Autoportret*, impresionind, ca un portret de Pallady, prin spiritualizarea simplificatelor mijloace de expresie.

Stilul lui Luchian parcurgea astfel drumul « de la specific la generic », acel drum pe care Goethe îl distingea în pictura ultimilor ani ai lui Tizian și în care materiile altădată pictate cu concretețe senzuală apăreau ca pictate în abstracto. Culoarea și tușa par a fi devenit în aceste opere, ca în stilul ultim al marilor maeștri, capabile de a abstrage însăși substanța picturală a realului.

Unul dintre motivele predilecte ale lui Luchian, care-l făcuse celebru și printre contemporani, au fost florile. Redus aproape la imobilitate, pictorul s-a plins deseori de dificultatea de a-și procura modele, și floarea i se oferea totdeauna ca un model cu adevărat viu prin culorile ei miraculoase. Totodată ea îi acorda o mai mare libertate de factură, și se poate urmări, an după an, cum Luchian se liberează în acest motiv și de prejudecățile reprezentării, și de virtuozitate, și de tendința inerentă spre decorativism. Îndeosebi după 1906, motivul acesta devine receptacolul intinelor sale confidente și, întorcându-se la peisaj, în mod firesc pictorul va tinde să-i organizeze masele ca pe cele ale unei compoziții cu flori. Ceea ce însemna a da întregii naturi valoare lirică absolută. Și invers, privind peisajul cu același sentiment cu care privești o floare, însemna a simți acest element de podoabă al naturii cu o emoție grandioasă. Pornind de la condiția omului, Arghezi interpreta de aceea pe bună dreptate florile lui Luchian ca o aspirație către peisaj: « ... pentru el, floarea vine ca un mesaj al acestui pământ, care rodește și cîntă departe de fotoliul lui și înlăuntrul cîtorva buchete de mac și mișunele, îi geme sufletul întreg, dornic de ape, de ceruri, de drumuri... ». În legătură cu florile lui Luchian trebuie amintită încă o vorbă a pictorului: « Noi pictorii privim cu ochii, dar lucrăm cu sufletul », ce evocă acel « ochi al spiritului » despre care vorbea Goethe, înzeștrăat cu acea capacitate de a produce singur culori: « selbst Farben hervorzustellen ». Prin această sugestie putem înțelege miracolul acelei revărsări de culori, al acelei creații cromatice dincolo parcă de orice experiență terestră, ce ne întîmpină în florile lui Luchian. Și despre unele din aceste flori pot fi amintite cuvintele lui Van Gogh în fața *Logodnicei ebree* a lui Rembrandt: « Il faut être mort plusieurs fois pour peindre ainsi ». Într-adevăr, o jertfă totală a creatorului, anularea sa în creație, dă acestor opere o valoare dincolo de cea subiectivă a artei. Poate și de aceea Luchian a amintit mai mult decît oricare din artiștii noștri de modul de simțire românesc. Pictorii contemporani, încă din 1912, l-au socotit, fără să-și explice de ce, « ca cel mai român dintre pictorii noștri », și în 1929, un mare istoric de artă francez, Henri Focillon, bun cunosător al artei noastre culte și populare, îl remarcă printre toți pictorii români ca « le frère des coloristes et des ordonnateurs de tentures. Ce peintre savant rejoint ainsi la race et le village, ou plutôt il les porte en lui. Il écoute aussi leur voix secrète, il est attentif à leurs confidences... ». Luchian nu s-a inspirat programatic din arta populară, cum aveau să facă alți pictori după el, și totuși pictura lui trădează o consonanță intimă cu spiritul artei populare. Acest lucru l-au înțeles imediat tinerii artiști români ai generației următoare, un Steriadi, un Iser, un Ressu, un Dărăscu, care se întorceau de la studii de la Paris, unde putuseră cunoaște ultimele modalități ale viziunii picturale moderne. Ei descopereau cu uimire acasă, în țara lor, un precursor care rămăsese în același timp fidel năzuinței formative naționale. Cunoscute în acest spirit, operele lui Luchian puteau deschide « la început de veac, zările noi ale picturii românești ».

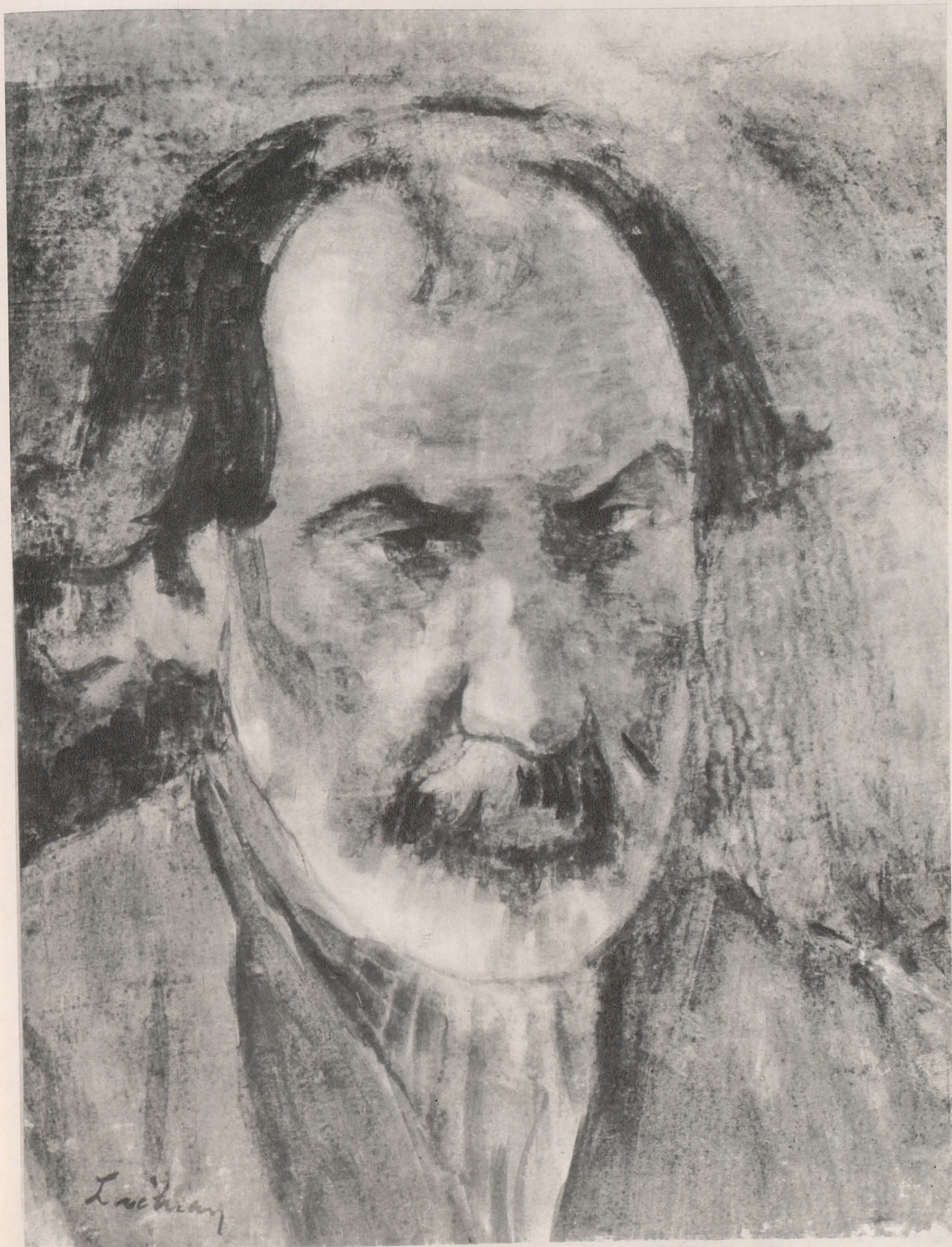
Luchian a recreat, prin intuiții personale, sensurile în care se dezvoltă pictura modernă. El a ajuns într-adevăr la soluții formale înrudite cu ale unor Manet sau Degas, Gauguin sau Cézanne, dăruind picturii noastre, cu autoritatea unui exemplu, prima sinteză modernă a formei. Dar prin aceeași virtute a autenticității, el realiza tendințele fundamentale ale viziunii moderne în hotarele acelui sentiment al formei specific vechii tradiții picturale a țării sale: și aceasta este semnificația istorică majoră a creației lui Ștefan Luchian.



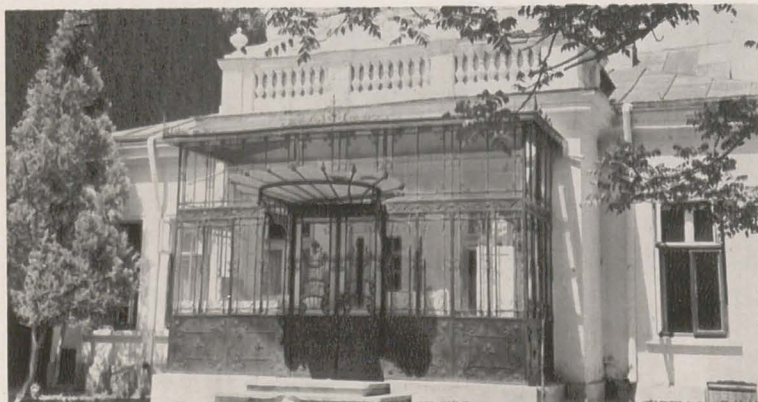
ȘTEFAN LUCHIAN: Nud — ulei (Colecție particulară)

ȘTEFAN LUCHIAN: Durerea — pastel (Colecție particulară)

ȘTEFAN LUCHIAN: Cap de bătrîn — acuarelă (Academia Republicii Socialiste România, Muzeul de Artă — Donația G. Oprescu)



4. Vase de ceramică folosite de Luchian în lucrările sale



1. Locuința lui Ștefan Luchian din str. Povernei nr. 8 (1904—1907)



2. Locuința lui Ștefan Luchian din str. Colonel M. Ghika (actualmente B-dul 1 Mai nr. 34) (1907—1909)



3. Locuința lui Ștefan Luchian din str. Fierari nr. 26 (1910—1912)

În această casă (fig. nr. 1) din strada Povernei, nr. 8, a locuit Ștefan Luchian începând din 1904. Ograda și împrejurimile sînt redată în multe din tablourile sale. Dintre acestea amintim: *Scara cu flori* (Muzeul Zambaccian), *Colț din strada Povernei (Vara)* (Colecția Muzeului de artă din Topalu, regiunea Dobrogea, iar o variantă în Colecția Dr. Maria Avramescu), *Curtea casei din strada Povernei* (Colecția Slătineanu), *Spălătoreasa* (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România), *Tăietorul de lemne*, *Atelierul artistului* (Colecția Elena și Dr. I. N. Dona).

Într-o scrisoare adresată familiei Ciofleac, la 14 octombrie 1906, Luchian scria: « Casa în care stăm (împreună cu familia Paulinei Cocea) e mică, friguroasă și cu o lumină imposibilă, așa că în timpul iernii nu pot să fac nimic, păcat de culorile ce le-am comandat, că or să se usuce în tuburi » (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Secția Manuscrise, Fond Ciofleac, Mss. nr. 30560). Cu toate acestea, deși cum pomenea în aceeași scrisoare că « de cînd ai plecat nu am mai dus o linie, am fost bolnav mai toată vara, mai ales în iunie și iulie », artistul pictează totuși, stînd la fereastră, de multe ori, peisajul din fața casei. Dintre aceste tablouri cităm: *Iarna la Bariera Filantropiei* (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România), *Ghereta din Filantropia* (Colecția Elena și Dr. I. N. Dona). Tot aici (fig. 2), a realizat autoportretul intitulat *Un zugrav, Sindrofie, Cheful, Anemone* (toate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România).

În primăvara anului 1909, cum însuși artistul avea să-i descrie lui Ciofleac mutarea, Luchian se instalează într-o « casuță bună, unde mi-am rezervat un atelier și o cameră de culcare, știi colea ca omul ajuns ». Era posibil, căci expoziția personală din toamna anului anterior, cu peisaje de la Brebu, se bucurase de mult succes.

Și de aici a trebuit să se mute însă, în 1910, nu se știe din ce motive, în str. Fierari nr. 26 (fig. 3).

Abia la 15 aprilie 1912, cînd ajunsese un pictor cu faimă și notorietate, dar cînd din cauza boalei incurabile nu mai putea ieși din camera sa, Luchian se va instala într-o casă proprie (fig. 5). Aici, în str. Nicolae Bălcescu (apoi Primăverii, actualmente Mendeleev, nr. 29), în camera cu un geam spre curte și altul spre stradă, a locuit împreună cu familia verei sale Paulina Cocea; primii doi ani lucrînd cu greu, ceilalți doi luptîndu-se cu moartea, căci, după cum scrie T. Argezi (prefața catalogului expoziției *Flori de Ștefan Luchian*¹ organizată de Muzeul de artă al Republicii Socialiste România cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea pictorului), « a pătimit ca nimeni altul și a răbdător scriș-nind ca un titan ».

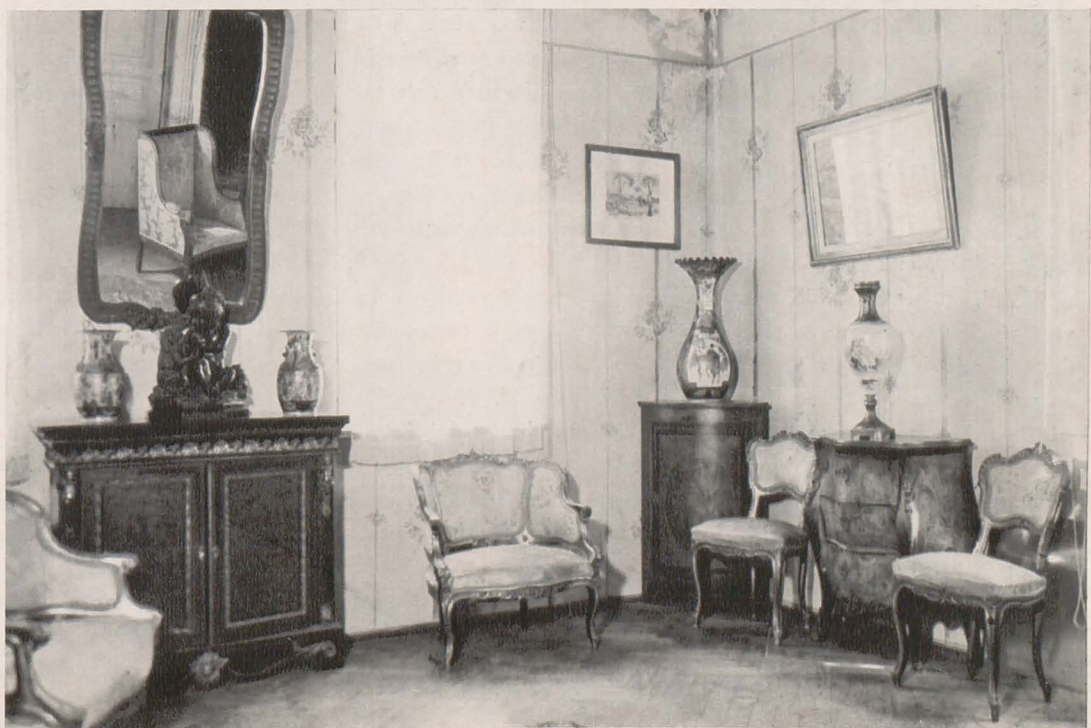
Figura 6 redă, prin reconstituire, un interior din camera în care a trăit Ștefan Luchian ultima parte a vieții. Se păstrează aici, prin grija nepoatei acestuia, Laura Cocea, multe din obiectele care au aparținut pictorului — covoare, piese de mobilier, un șevalet, oale de lut (fig. 4), ceramică chineză etc. Sînt obiecte evocatoare ale figurii marelui artist și pot servi la organizarea casei memoriale « Ștefan Luchian ».

PETRE OPREA

¹ Catalog în curs de tipărire, redactat de Georgeta Peleanu, Petre Oprea, Doina Schobel.

N.R. Pentru a păstra vie amintirea locurilor unde a trăit și creat Ștefan Luchian, ar fi indicat ca Secția Culturală a Sfatului Popular al Capitalei să ia măsuri pentru așezarea unor plăci comemorative.

5. Locuința lui Ștefan Luchian din
str. N. Bălcescu nr. 29 (actual-
mente str. D. I. Mendeleev)
(1912 — 1916)



6. Colț din camera lui Ștefan
Luchian (reconstituire)

EVOCARE

RADU PETRESCU

În 1912, venind din Calea Griviței, Luchian s-a stabilit împreună cu familia Cocea în casa, cumpărată de la dr. Emanoil Tulbure, din strada Primăverii nr. 29. În spate, curtea dădea spre piața Amzei. Clădirea, joasă, cu linii fine, ingenios mansardată și cu acoperiș de ardezie, își datorează decorația exterioară arhitectului Dolinski, fostul coleg de la München al lui Luchian, și oricât am crede împreună cu aprigul Paul Louis Courier că monumentele se păstrează doar acolo unde oamenii au dispărut, nu ne putem opri, când trecem prin fața casei acesteia, să ne gândim că aici, între aceste ziduri, a fost pînă în 1916 Olimpul picturii românești, miezul de foc ale cărui radiații vor pătrunde în valuri mari pînă în cel mai îndepărtat viitor pe care am izbuti să-l imaginăm artei noastre plastice.

În timpul cînd a locuit-o artistul, cei doi arbori care o încadrează astăzi, unul fumegînd în spatele garajului din fundul curții și celălalt săpîndu-i pe sub temelii din curtea din dreapta, nu existau. Ei sînt însă perfect verosimili și pentru atunci. Vestibulul îngust privește prin sticlele unei uși și a două ferestre interioare către holul în care dau patru încăperi: prima, în dreapta, este a artistului, în cealaltă locuia nepoata și modelul său, Laura, despărțită de cea dintîi printr-o ușă acoperită, atunci ca și acum, cu o draperie înflorată, iar pe stînga holului, cum vii din vestibul, simetrice încăperilor din dreapta, dormitorul lui Ernest Cocea și al soției lui, Paulina, și sufrageria din fundul căreia se ajunge pe o ușă cu geamuri într-un lung geamlîc. Aici, după o scară suitoare, se înșirau camera băieților, Vlad și Vintilă, bucătăria și camera de serviciu.

Clădirea întreagă era orientată către gimnaziul de alături, din stînga, de care era despărțită printr-o curte destul de îngustă, plină de flori, și deschidea la stradă trei ferestre cu perdele albe, ușoare. Prin față, sguduind pavajul, îi trecea către Romană tramvaiul electric, ale cărui bățai în șine speriau toată strada.

Dintre cele trei ferestre, primele două de lîngă sulilele de fier ale porții erau ale camerei lui Luchian, care cu una dădea și spre curte primind astfel lumina din două direcții; la întretăierea lor artistul își instalase șevaletul, existent pînă nu de mult.

Holul, centrat de o mică masă înconjurată de trei fotolii și în fund, vis-à-vis de ușa pe care se pătrundea în vestibul, cu o canapea încadrată în cele două colțuri ale încăperii de cîte o etajeră cu rafturi ticsite de vase țărănești, păstrează încă piedestalul pe care, deasupra unui șal de tafta, era așezat la peretele din dreapta bustul lui Luchian de Paciurea.

Cît despre sufragerie, mai avea de fapt o ușă, către dormitorul soților Cocea. Deschisă, lăsa să se vadă, în capătul opus, fereastra dinspre curte, și în fața dreptunghiului ei luminos un fotoliu capitonat, cu franjuri. Peste drum de această ușă, în sufragerie, o fereastră — și între ele masa mare, dreptunghiulară, în capul căreia, cu spatele la hol și privind spre ieșirea dinspre geamlîc, ședea, la ora meselor, atît timp cît și-a putut părăsi camera, Luchian. Aici a dormit o vreme Lica, fetița cu părul albit de săpun din *Lăutul*.

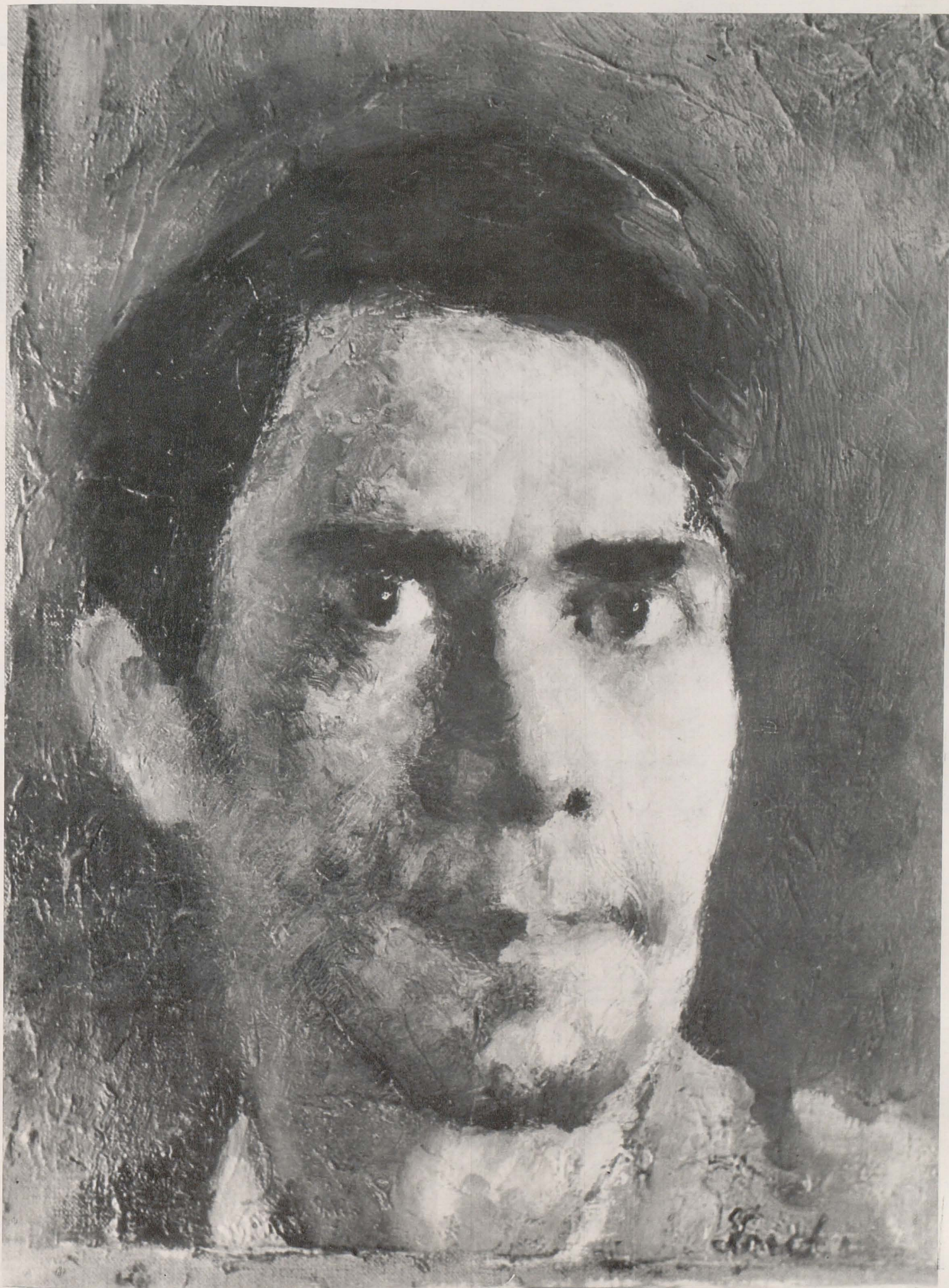
În 1912, cînd s-a închis în această casă ca într-o piramidă pentru a nu mai ieși din ea decît cu trăsura, în rare și scurte plimbări, avea 44 de ani, cu foarte puțin mai mult decît Pallady și Petrașcu și operei sale, constituite i-a dat aici o dimensiune nouă prin cel puțin două pinze esențiale, *Lăutul* și portretul de profil al Loriciei din colecția Zambaccian.

Acestea, ca și numeroasele compoziții cu raci, cu portocale, cu garioare roșii, maci, crizanteme, trandafiri, gura-leului, violete, anemone și tufănele, nu le-a pictat în atelier, fiindcă nu avea atelier, ci în camera de care am pomenit, ce îi servea drept dormitor și pe care foarte curînd nu avea s-o mai părăsească decît purtat într-un jeț cu roțile.

Fotoliul mobil era capitonat cu piele verde și păstrat de obicei nu aici, ci în hol. Și dacă ar fi să reținem pentru mobilarea unei îndelung așteptate case memoriale obiectele printre care Luchian a trăit, am indica, de exemplu, în chiar amplasarea lor actuală, oglinda în ramă cafenie de pe peretele dinspre stradă, bahunul negru cu incrustații roșii și frunze de aur și cele două vase chinezești, de sub ea, și pe acela dintre pat și fereastră dinspre curte, înalt, cu o placă de marmură, făcut parcă să fie piedestal unei pendule. Pereții ar trebui să fie acoperiți cu un tapet gălbui cu trandafiri albi. Lipsesc, în afară de pat și de fotoliul în piele maron de la picioarele lui, (pe care pictorul era așezat cînd lucra), celălalt șevalet, (dintre soba de faianță albă și ușa dînd spre dormitorul Laurei, pe care își potrivea sau puneă să i se potrivească ultima pînză lucrată), masa circulară din mijloc.

Va fi greu, pentru a reconstitui condițiile de lumină în care s-a aflat pentru artist lumea colorată, să se refacă orizontul din fața celor două ferestre ale sale de la stradă. Într-adevăr, în locul clădirilor ce blochează tot spațiul din față, Luchian primea între 1912 și 1916 darul cerului liber mărginit doar în partea de jos de arborii din grădina pensionului Delavrancea. Deasupra frunzișurilor se zăreau coșurile și luminatorul de sticlă al actualei Case a oamenilor de știință, într-o depărtare parcă nețăr-murită, aeriană.

Dacă trotuarul din dreapta străzii, cum vii dinspre Ateneu, este incurabil, în schimb arhitecții care se vor ocupa de restaurarea casei lui Luchian, păstrînd clădirile vecine cu ea de pe trotuarul din stînga pînă la colțul cu strada Biserica Amzei, vor putea crea, fără îndoială, ca oameni de artă, un ansamblu muzeistic combinînd ziduri vechi cu sticla și cimentul pastelat al blocurilor moderne ce aduc în orașele noastre ceva din sclipirea infinitului salin al mării. Arcada însăși descrisă, în partea ei superioară, de intrarea casei lui Luchian este o simbolizare a infinitului. Poporul care muncește în infinite moduri pentru realizarea unei lumi radioase are dreptul la monumente: casa aceasta, cu umbrele ei liniștite care dau incandescență culorilor, monumentalizează planurile și ai cărei pereți au trebuit, prin alchimia Ideilor, să freamăte pentru marele lor prizonier cu freamătul crîngurilor, să se boltească cu boltirea colinelor și să se impregneze nu cu miros de medicamente, ci de iarbă și flori, redînd artistului cosmosul retras, va rămîne în Bucureștiul nou un monument sacru al dragostei etern biruitoare.



ȘTEFAN LUCHIAN: Autoportret — ulei (Muzeul de Artă al Republicii)



«O viață de sute și poate de mii de ani ne pătrunde trecînd pe ulițele acestui sat ciudat, făcut din toate satele țării. Tot ce este mai al nostru vorbește din el cu un glas care nu poate să nu zguduie chiar și pe cel mai nepăsător, pentru că este însuși glasul trecutului anonim și al neamului românesc». Iată cîteva din gîndurile emoționante pe care profesorul Dimitrie Gusti le rostea în iunie 1936, la inaugurarea în București a Muzeului Satului românesc. Rezultatul unei munci științifice de un deceniu desfășurate în cadrul catedrei de sociologie de la Universitatea din București, condusă de Dimitrie Gusti, Muzeul Satului nu a fost înțeles de către inițiatorul său ca o simplă anexă improvizată și plăcută, menită să atragă publicul, ci ca o instituție de sine stătătoare, de o deosebită importanță științifică și o «școală» de educație națională.

Conținutul și caracterul muzeului erau definite cu precizia omului de știință, încărcată însă de emoție, de dragostea de țară a celui ce ostenise atîția ani în satele românești: muzeul... «este în stare să oglindească, mai bine decît orice altceva, bogăția și varietatea de viață țărănească, ideile de atîtea ori adînci, de stil arhitectonic țărănesc, marea știință a adaptării la mediu și a prelucrării mediului, originalitatea de împodobire și siguranța folosirii spațiului mai larg pentru oameni, vite și lucruri; arta și tehnica românească de la brazdă își dau mîna».

Concepția modernă, sociologică, ce a stat la baza creării Muzeului Satului i-a imprimat fără îndoială un anume specific, note proprii care îl deosebesc de instituțiile muzeale existente deja la acea epocă, lucru limpede exprimat de Dimitrie Gusti la inaugurare: «Din cele spuse, foarte pe scurt, se vede că n-am avut înainte pilda muzeelor în aer liber din țările nordice, Skansen, Bygdöy sau Lillehammer. Ele sînt, pentru noi, în prea mare măsură romantice, și prea etnografice, cu luare aminte mai mult asupra «valorilor» și «pieselor» muzeale, decît a omului de astăzi și a mediului și faptelor lui de toate zilele... Pentru că Muzeul nostru nu este un muzeu etnografic, ci este un muzeu social».

În acel ceas de bucurie, gîndul profesorului Gusti n-a ocolit pe cei ce munciseră nemijlocit la crearea acelui sat de sinteză: «Îngăduiți-mi să mulțumesc din inimă tuturor colaboratorilor mei însufleșiți care n-au pregetat să se mute de două luni pe toate drumurile țării sau pe acest șantier înverzit, și, îndeosebi, domnilor Victor Ion Popa și H. H. Stahl, care au fost de toate: arhitecți, desenatori, puitori în scenă, poeți, și, cînd a trebuit și salahori, ca să putem avea ceea ce ne luăm îndrăzneala să vă arătăm».

Printre colaboratorii cărora profesorul Gusti le mulțumea atît de călduros se afla și un tînar care lucrase în multe din satele cercetate de seminarul de sociologie al Universității din București. Fusesse la Drăguș în Făgăraș, la Șanț în Năsăud, iar pentru Muzeul ce se construia adusesese una din cele mai frumoase unități: casa din Moșeni, din țara Oașului. Peste zece ani, el avea să fie directorul muzeului pe care îl conduce și azi. Cu prilejul împlinirii celor 30 de ani de existență ai muzeului, l-am rugat pe Gheorghe Focșa, tînarul cercetător de atunci și directorul de azi, să ne răspundă la cîteva întrebări.

Interlocutorul nostru văzuse în ultimii ani cîteva din marile muzee de același fel ale lumii, călătorise în Scandinavia și cercetase cu de-amănuntul vechile și prestigioasele instituții muzeale Nordiska Muset și Skansen-ul din Stockholm, — celebrul Skansen, părintele muzeelor în aer liber din întreaga lume, — călătorii care i-au înlesnit posibilitatea de a înțelege, prin comparație, ce este propriu Muzeului Satului de la București, ce îl distinge și îi face unicitatea. De aceea am și început convorbirea cu o întrebare în acest sens.

Răspunsul a invocat inițial mărturia unui cunoscut specialist de la Skansen, care în urmă cu cîțiva ani ne vizitase țara, dr. Albert Eskeröd, și care, într-o scurtă prezentare precedînd conferința ținută de Gheorghe Focșa la Stockholm, a făcut o paralelă între Muzeul Satului și Skansen,

subliniind valoarea deosebită a muzeului nostru în legătură cu două aspecte fundamentale: **organizarea sa pe baze științifice și diversitatea formelor de cultură populare românești**. Pornind de la aceste aspecte relevate de specialistul suedez, Gheorghe Focșa remarcă rigoarea metodei școlii de sociologie de la București. S-a reușit să se constituie astfel, în cadrul muzeului, un nucleu de unități reprezentative pentru o întreagă zonă, cu certe valori documentare și artistice.

Se poate, de asemenea, afirma că în muzeul nostru s-a manifestat o mai mare grijă pentru punerea în valoare și respectarea autenticului, condiție ușurată poate și de împrejurarea că în multe din satele românești există pînă azi complexe de gospodării, păstrînd intacte tradiții constructive și decorative străvechi. De aceea materialul autentic din



Muzeul Satului servește nu numai desfătării estetice, ci constituie și o bogată sursă de informație științifică, fiind în fond un valoros document de istorie socială. Acestui material nu este nevoie să i se adauge nimic, nici un alt element de atracție, așa cum se întâmplă în alte muzee, în care interesul documentar se combină cu cel distractiv, suedezii complinind, de pildă, sobrietatea materialului etnografic cu prezența unor elemente oarecum eterogene, organizând în cuprinsul muzeului în aer liber, concursuri de ski și patinaj pentru tineri, servind mâncăruri naționale în bucătării rustice, punând în scenă sărbători folclorice. În Muzeul Satului, totul este cu grijă selecționat, evitându-se orice element artificial, sau de un pitoresc facil, reușindu-se astfel să se obțină o sinteză minuțios elaborată. Până și lipsa de spațiu, care ar fi putut deveni un inconvenient, a fost transformată la Muzeul Satului într-un avantaj, întrucât această lipsă a determinat, încă din 1936, judecarea fiecărei amplasări, folosirea la maximum a terenului, obținându-se o expunere unitară, încheagată, organică; s-a evitat, în același timp, așa cum se întâmplă la frumosul muzeu din Riga, risipirea gospodăriilor pe mari spații greu de străbătut pentru vizitatori.

Care sînt însă perspectivele de dezvoltare ale Muzeului Satului în viitor, în condițiile acestor limite spațiale? Firește că în anii ce vor urma — ne-a informat directorul muzeului — vor trebui făcute corectări, avîndu-se de pe acum în vedere extinderea muzeului în spre nord și sud, pentru a permite completarea expunerii prin aducerea de unități din zone nereprezentate, cum ar fi de pildă Țara Lăpușului, zona centrală a Dobrogei, Mehedinții din Oltenia, sau de unități ilustrînd ocupații de bază ale poporului român, cum ar fi un complex pastoral din munții Retezatului. În al doilea rînd, se urmărește înlocuirea unor « copii » din muzeu prin aducerea de construcții originale și reprezentative; astfel se are în vedere înlocuirea caselor existente azi în muzeu provenind de la Paros (Hunedoara), Chiojdu Mic (Ploiești), Măldărești (Argeș). În sfîrșit, în planul de perspectivă un loc important îl ocupă preocuparea pentru aducerea în muzeu a unor exemplare valoroase mai recente. Cu aceste completări, în următorii zece ani, pentru că vorbim de perspec-

tive, Muzeul Satului își va desăvîrși structura, putînd să prezinte, pe baza obiectelor de muzeu, cultura populară românească și evoluția ei din ultimele trei veacuri, ilustrînd stratificarea socială și diferențierile impuse de diversitatea de mediu și ocupații.

Aceste completări impun desigur efectuarea unor noi și întinse campanii de cercetare, de înzestrare a muzeului cu noi obiecte, caracteristice pentru condițiile de viață socială de la noi.

Din drumurile străbătute prin țară, din atîtea întîlniri cu oamenii, din atîtea « tratative » duse pentru cumpărarea unor case moștenite de generații în aceeași familie, care a fost cel mai greu « caz »? Directorul muzeului ne-a răspuns zîbind: « aducerea fiecărei unități a fost un „caz” ». În genere, sosirea în localități adesea în fund de țară, a unor oameni ce doresc să cumpere case vechi produce în viața satului o anumită efervescență, iar reacția generală este de mare uimire: pentru ce ai nevoie de o casă veche pe care să o duci la București? Urmează zile lungi de răbdătoare explicații, de perseverente reveniri, de căutări a celor mai tipice obiecte care să alcătuiască un interior autentic, de conversații prelungite cu meșterii ce trebuie tocmiți pentru desfacerea casei, pentru transportarea ei și reconstruirea la București. Pentru sat, în întregul lui, și pentru oamenii care vind casa și meșterii care se angajează la o astfel de „nemaiauzită” lucrare, impresia de inedit, de aventură neașteptată și neobișnuită este dominantă. Uneori strunele răbdării se întind de o parte și de alta, tensiunea crește. Casa adusă din Ostrov (sud-vestul Dobrogei) a fost găsită după sondeje și cercetări făcute timp de o lună de-a lungul satelor din stepa dobrogeană. Casa era locuită de două familii înrudite, veri coborîtori la a patra generație din înaintașul ce o construise acum mai bine de o sută de ani. Și casa, și curtea erau tăiate în două, fiecare familie avînd cîte o vatră, o tindă și o cameră. Unul din veri se învoise să-și vîndă partea lui. Celălalt, nu: « mă simt bine în casa mea, nu o vînd ». Cîte zile au durat tratativele de cumpărare? Un an. Casa era un exemplar prețios de arhitectură românească dobrogeană. Trebuia adusă în muzeu. Într-un tîrziu, la capătul unor îndelungi discuții, casa a putut fi cumpărată. În nordul țării, în vechiul sat Straja de pe obcinele





Muzeul Satului. Casa Dumitra (inceputul sec. XIX) — raionul Alba Iulia, regiunea Hunedoara

Muzeul Satului. Gospodăria Sălciua (1815) — Munții Apuseni — raionul Cîmpeni, regiunea Cluj



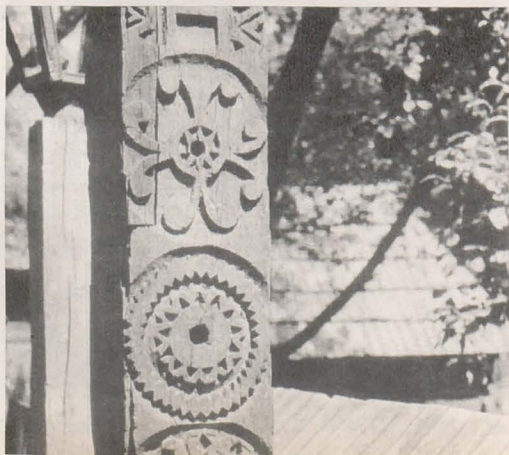
Muzeul Satului. Gospodăria Ceauru (1879), Gorj — Oltenia: Poarta din fața casei



Muzeul Satului. Aspect din interiorul casei Moişeni (1780) — Țara Oaşului



Muzeul Satului.
Linguri — Audia
— Piatra Neamţ,
regiunea Bacău



Muzeul Satului.
Cruce din lemn
de stejar,
Moişeni — Țara
Oaşului (1780) —
detaliu

bucovinene, « tratativele » pentru cumpărarea casei au ținut 30 de zile. În cele din urmă, stăpînul gospodăriei s-a învoit să vîndă casa, cerînd în schimb să i se aducă în curte materialul și să i se construiască noua locuință. Și așa s-a făcut.

Lucrurile se întîmplă cam la fel pentru fiecare din sutele de obiecte ce intră în componența unei gospodării țărănești. Pentru fiecare furcă de tors, pentru fiecare cofă sau cauc, pentru fiecare pernă sau cergă, pentru fiecare lingură de lemn, se ivesc pe negîndite, în timpul cercetărilor și colecționării, opoziții neașteptate, uneori ireductibile, îndreptățite de lunga obișnuință a oamenilor cu aceste obiecte simple, făurite de înaintași și îndrăgite de-a lungul anilor de urmașii ce-și perindă viețile în ambianța statornică a străvechilor așezări românești. Este în această îndărătnică legare de lucruri reflexul — și explicația în același timp — a milenarei continuități a unui popor ce nu și-a părăsit nici o dată vatra țării. »

Așa s-a construit și s-a înălțat, cu răbdare și înțelegere, Muzeul Satului din București. Azi el este nu numai păstrătorul unor neprețuite comori de artă românească, ci și o vastă arhivă de documente istorice, materializate în obiecte emoționante prin memoria socială acumulată în ele. Totodată el este un activ laborator de cercetare științifică și un propagator al realizărilor românești în domeniul cercetării etnografice și al muzeografiei. Muzeul Satului are un rol stimulator, pe plan mondial, în acțiunea de construire a unor noi muzee etnografice în aer liber. Nenumărați specialiști din URSS, China, Republica Arabă Unită, Mali, Ungaria, Polonia, cele două Americi, vin să se informeze despre

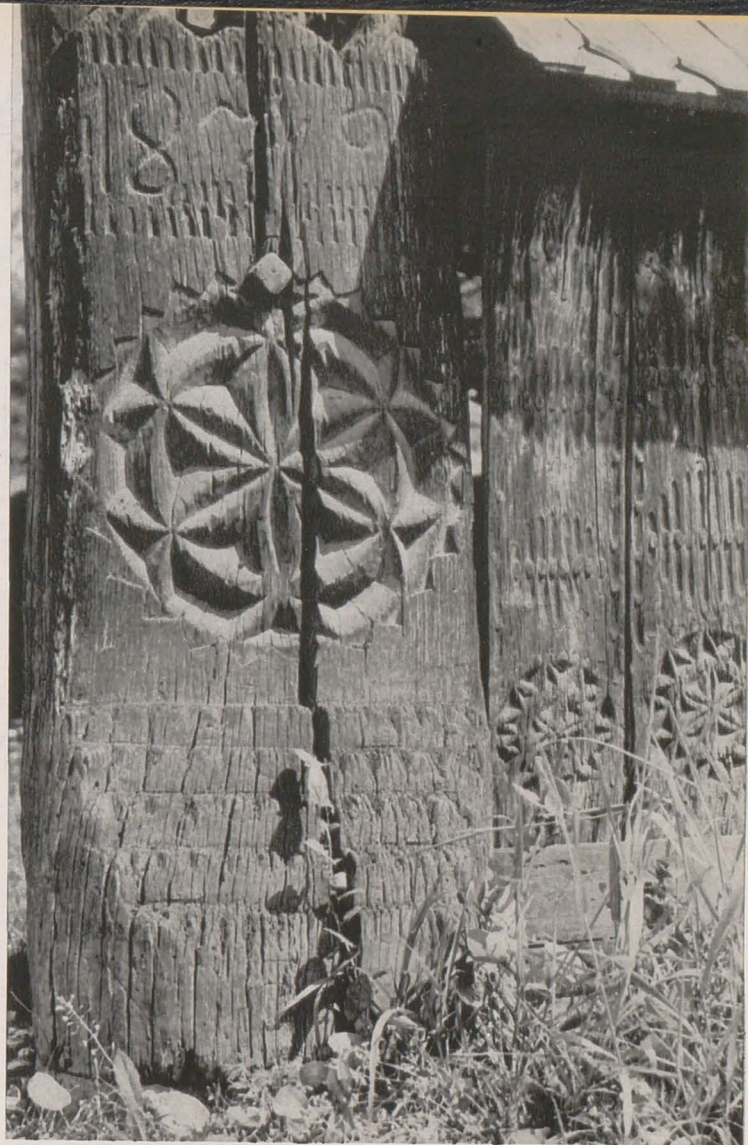


Muzeul Satului. Casă din Răpciuni (mijlocul sec. XIX), regiunea Bacău

felul de muncă al muzeografilor de la Muzeul Satului, să se inspire din principiile sale de organizare pentru a ridica muzee asemănătoare în țările lor de baștină. Savanți de renume ca Sir Philipp Hendy, directorul galeriei de artă de la British Museum, îl consideră ca o realizare excepțională. P. Plenderleith, specialistul internațional în conservarea obiectelor de muzeu, directorul unui oficiu specializat al UNESCO-ului de la Roma, a cerut indicații documentare și fotografii privind biserica din Răpciuni, adusă de pe malul lacului de acumulare de la Bicaz, ca să ilustreze un articol al său cu privire la felul cum s-a făcut transplantarea unui monument istoric în România, folosindu-se pe lângă experiența tradițională a meșterilor-țărani, tratamente moderne fizico-chimice. Robert Wildhaber, directorul muzeului etnografic din Basel (Elveția) cu 300.000 de obiecte, la prima sa venire la București, s-a lăsat cu greu înduplecat să viziteze Muzeul Satului, declarând că știe în genere cam ce poate arăta un muzeu în aer liber. În prima zi a stat patru ceasuri, vizitând doar trei case. În următoarele cinci zile nu a ieșit din Muzeul Satului. De atunci a rămas un prieten statornic al directorului, al muzeului și al țării.

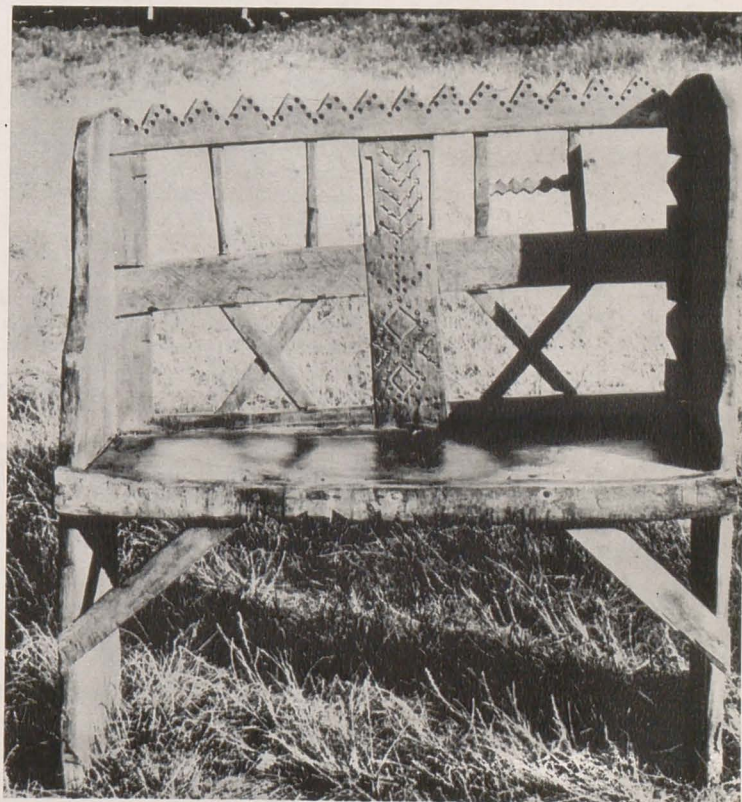
Și în fond pe bună dreptate, pentru că în cele peste 200 de construcții, așezate pe vreo zece hectare, Muzeul Satului oferă una din cele mai elocvente imagini sintetice ale artei populare românești, constituind o lecție vie, o școală de cunoaștere și iubire a satului și țaranului nostru, pentru toți cei care vin aici să cunoască și să înțeleagă arta, viața și sufletul unui neam străvechi.

Prezentare realizată de OLGA BUȘNEAG și PAUL PETRESCU



Muzeul Satului. Gospodăria Ceauru (1879), Gorj — Oltenia: Stilpul porții — detaliu

Muzeul Satului. Gospodăria Berbești — Maramureș: Scaun



ȘEDINȚA COMITETULUI UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI

În zilele de 13 și 14 iunie a. c., a avut loc, la București, ședința Comitetului Uniunii Artiștilor Plastici.

Ordinea de zi a cuprins o expunere a criticului Anatol Măndrescu privind unele probleme ale creației plastice, darea de seamă asupra activității biroului Comitetului U.A.P. în perioada 1965—1966, planul de muncă pe anul în curs, acordarea unor premii pentru creație pe anul 1965, primiri de noi membri în U.A.P., planul de activitate al Fondului Plastic și darea de seamă a acestuia pe anul 1965, precum și diverse probleme organizatorice.

La lucrări au luat parte: Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Ion Stoian, șeful Secției de literatură și artă a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, numeroși artiști și critici de artă.

În cadrul dezbaterilor au luat cuvântul artiști și critici de artă, printre care: Romulus Ladea, Paul Erdős, Mircea Popescu, Ludovic Boroș, Amelia Pavel, Peter Iacobi, Eftimie Bîrleanu, Iulia Hălăucescu, Ștefan Barabaș, Silvia Radu, Eugen Schileru, Emilia Dumitrescu, Mariana Petrașcu, Iosif Fekete, Vasile Pinte, Eugen Popa, Mihai Horea, Mircea Deac, Corneliu Baba, Nicolae Argintescu-Amza, Radu Bogdan, Marcela Cordescu, M. H. Maxy, Ion Jalea, Vasile Kazar, Aurel Ciupe, Cîk Damadian ș.a.

Discuțiile s-au referit atât la probleme de ordin organizatoric privind viața internă a Uniunii, cât și la unele probleme fundamentale ale creației artistice.

În încheierea dezbaterilor a luat cuvântul tovarășul Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

Publicăm fragmente din câteva intervenții ale unor participanți și extrase din cuvîntul tovarășului Pompiliu Macovei.

După ce a scos în evidență realizările și succesele artei noastre, care nu reprezintă, în fond, progrese ale ultimului an, ci ale ultimei etape străbătute; după ce s-a referit la potențialul artistic, la forțele creatoare din cadrul Uniunii, criticul **Mircea Popescu** a abordat problema orientării creației. În această ordine de idei, vorbitorul s-a oprit, cu insistență, asupra problemei realismului:

«Mi se pare că un lucru este esențial pentru definirea atitudinii realiste: raportul intim, profund — și afectiv și intelectual — cu realitatea, dragostea, această dragoste care se traduce în diverse planuri ale activității artistului, începînd cu mijloacele prin care se exprimă și terminînd cu preocuparea de a da glas năzuințelor publicului, de a exprima aspectele realității, de a aborda cu dragoste și cu căldură publicul, care constituie totuși finalitatea activității artiștilor...

În toate împrejurările am subliniat că, în ce privește formele de exprimare ale realismului, nu este posibil să oferim nici o rețetă și nici nu este bine să facem acest lucru. Experiențele negative ale trecutului au arătat că indicarea, precizarea căilor prin care artistul atașat realității ar trebui să se exprime, poate duce la fenomene care sînt departe de a promova dezvoltarea sănătoasă a artei. Dar repet, esențială este această emoție sinceră, dragostea profundă, această relație afectivă care se stabilește între artist și oameni, între artist și realitatea pe care vrea să o sugereze.

...Noi sîntem pentru o artă de idei, dar, după părerea mea cel puțin, artă înseamnă integrarea armonioasă a tuturor facultăților omului, înseamnă tocmai realizarea la gradul suprem a armoniei între intelect și latura emoțională...

Mi se pare că artiștii noștri plastici, artiști plastici ai unei țări în care se realizează pe planuri multiple această armonie superioară a facultăților omului, au datoria să opereze sinteze superioare în momentul de față».

În cuvîntul său, pictorul **Corneliu Baba** s-a referit la discuțiile care se poartă în jurul operei de artă, la propria experiență cîștigată în activitatea sa, atât din domeniul creației cît și din domeniul învățămîntului artistic. Pictorul a pus un accent deosebit pe aspectul moral al muncii de creație, pe integritatea morală, citînd, în acest sens, personalități care oricînd pot fi date drept exemplu: Dărăscu, Pallady, Medrea, Ressu.

«Se fac multe teorii — a spus pictorul Corneliu Baba — cum este și normal, și însăși pictura secolului nostru cere foarte multă literatură în jurul ei, cere multă fabulație. Dar aceste teorii se fac după ce un artist realizează un tablou important și nu tabloul este urmarea unor astfel de teorii. Întîi apare capodopera, pe urmă vine teoreticianul și o împarte în unghiuri, în curbe, îi caută numărul de aur, scoate din teoriile sale niște adevăruri foarte frumoase, foarte mari, dar un al doilea tablou nu se mai poate face cu aceste teorii.»

Referindu-se la responsabilitatea creatorului în societate, la rolul important pe care îl are în făurirea conștiinței socialiste, sculptorul **Ovidiu Maitec** a atras atenția asupra unor fenomene negative.

«Există o tendință de mimetism în arta noastră — a menționat vorbitorul. În acest sens, mi se pare semnificativ faptul că, așa cum s-a văzut la anuala de grafică, oameni valoroși prin potența lor de transfigurare și realizare plastică s-au lăsat captați de curente care, într-un fel, nu-i definesc ca personalitate... Noi improvizăm de multe ori și lucrul acesta trebuie să ne îngrijoreze. Nu vreau să generalizez. Există artiști care au, după părerea mea, deosebit de reale calități, dar se lasă furați de mimetism. Ca să eliminăm asemenea fenomene de improvizație, este obligatoriu să meditam mai serios.»

Abordînd diverse aspecte ale vieții artistice, pictorul **Eugen Popa** s-a referit la raporturile dintre artiști, la procesul de creație care nu trebuie confundat cu experimentul, la critica de artă, la activitatea biroului Comitetului Uniunii Artiștilor Plastici, desfășurată în ultimul timp, și ca o concluzie generală a arătat: «participarea la viața colectivă a Uniunii implică, de la început, însușirea eticii socialiste. În țara noastră, cred — a spus pictorul — demnitatea unui artist, ca și demnitatea fiecărui om al muncii, este bunul nostru cel mai de preț. Cu ajutorul partidului, să facem în așa fel ca fiecare dintre noi să se bucure din plin de această demnitate.»

După ce a prezentat un tablou al activității filialei ieșene, — cuprinzînd artiștii din regiunile Iași, Bacău și Suceava — activitate la care participă, deopotrivă, diverse generații de artiști, sculptorul **Eftimie Bîrleanu** a spus: «Noi trăim într-o epocă constructivă, epoca unui umanism militant. Acest lucru trebuie să se reflecte și în gîndirea noastră plastică. Trebuie să privim mai cuprinzător și cu mai multă înțelegere această realitate. Este, bineînțeles, nevoie de o structurare contemporană a elementelor de limbaj. Însă această structurare trebuie să servească o gîndire plastică bogată în idei, gîndire care, izvorîtă din viață, să fie capabilă să exprime conștiința și spiritul epocii.

Filialei noastre îi revine sarcina de a duce o muncă mai intensă de orientare a creației, mai ales a tinerilor. Cînd spun îndrumare sau orientare desigur că nu înțeleg o imixtiune în procesul intim de creație al artistului. Este nevoie ca și noi să înțelegem mai profund care sînt datoritiile noastre, ca artiști militanți, față de societatea noastră.»

Referindu-se la problemele artei monumentale, criticul **Mircea Deac** a trecut în revistă diferitele etape străbătute, pe parcursul cărora au fost acumulate experiențele necesare. Criticul a vorbit, de asemenea, despre valorificarea tezaurului nostru artistic și despre popularizarea artei contemporane, arătînd că în timpul din urmă au fost organizate ample expoziții de artă medievală românească, de artă populară, precum și expoziții care prezintă peste hotare creația noastră actuală. «Este unanim cunoscut interesul pe care îl trezesc aceste expoziții în

străinătate, succesul de care se bucură. Am făurit în decursul istoriei valori materiale și spirituale care ne dau dreptul la o confruntare cu restul lumii. Dialogul cu arta universală al unui popor care l-a dat pe Brâncuși, Paciurea, Andreescu, Luchian și artiști contemporani de mare valoare, presupune însă înlăturarea fenomenelor de mimetism pe care le vădesc încă unele producții artistice, promovarea unor valori incontestabile, a unei arte profund originale.»

Pornind de la faptul că asistăm, în viața noastră artistică, la afirmarea unui număr tot mai mare de talente, atât în Capitală cât și în provincie, menționând îmbunătățirea crescândă a condițiilor materiale pe tărîmul creației și scoțînd în evidență realizările obținute în domeniul educației, criticul **Eugen Schileru** s-a oprit asupra unor probleme pe care le socotește a fi importante în prezent.

«Mă voi opri în primul rînd la problema informației. În toate compartimentele vieții noastre artistice se poate remarca cum informația noastră se îmbunătățește crescînd. Numai că în materie de informație, se pune o problemă esențială și anume orientarea. ... Nu sînt împotriva experimentelor, departe de mine a nega importanța limbajului, departe de mine ideea de a nega importanța experimentului. ... Valoarea experimentului este dată însă, așa cum arată Marx într-o afirmație celebră — de poziția de pe care este condus experimentul.»

În același cadru de idei, criticul a semnalat existența unor prejudecăți:

«Una dintre prejudecăți am arătat-o înainte și anume: a lua alături de drept ați, și aceasta în ceea ce se petrece dincolo de granițele noastre. Adică luăm un fenomen de epigonism al diferitelor mișcări — epigonismul și manierismul nu sînt niște lucruri care nu se petrec în Occident, se petrec, și încă într-o cantitate foarte serioasă — îl luăm drept ultimul cuvînt, punctul cel mai înaintat, cel mai modern al civilizației occidentale.

Pe urmă se mai petrece un fapt: noi — sau unii dintre noi — fie că e vorba de artiști, fie că este vorba de critici, rareori luăm curențele, personalitățile sau operele străine ca fapte de cultură. Noi le luăm mai mult ca asamblaj exterior de semne picturale, sculpturale, grafice etc., etc.

Este o poziție greșită din mai multe puncte de vedere. Întîi de toate, pentru că nu ne dăm seama decît de produs, fără să ne dăm seama de motor, de lucrurile care au stat înăuntru și care au cristalizat aceste forme. Pe urmă, pentru faptul că nu ne dăm seama că acestea au corespuns unor anumite situații istorice și naționale, unor anumite situații sociale și culturale, nu ne mai punem întrebarea dacă nu cumva acele experimente de pe urma cărora noi am învățat în ce privește limbajul, în ce privește viziunea etc., etc., sînt lucruri care pot figura în muzee, dar care nu pot să nască o creație nouă și adecvată mediului nostru, unor exigențe spirituale contemporane...

Eu cred că arta nu este o activitate cu scop în sine. Îmi pare rău dacă o serie întreagă dintre esteticieni mă vor combate, dar eu cred că arta este, la rîndul ei, un mijloc, unul dintre cele mai frumoase mijloace pe care le-a creat omul pentru construcția lui și a celorlalți din punct de vedere spiritual.

...În fond, adevărata tradiție românească este aceasta: a unei arte care te ajută să fii om, a unei arte care te ajută să nu sucombi părții nocturne a omului, ci, dimpotrivă, să realizezi partea de echilibru, partea de seninătate a omului, și acest mesaj al artei românești mi se pare cu atât mai ușor de continuat astăzi.»

În încheierea dezbaterilor, apreciind ca importante realizările Uniunii Artiștilor Plastici, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, prof. **Pompiliu Macovei**, a relevat atenția deosebită pe care conducerea de partid, tovarășul Ceaușescu personal, o acordă fenomenului de creație din țara noastră, valoarea indicațiilor date, deschizătoare de largi orizonturi în artă. Creația artistică se dezvoltă astăzi de pe poziții mai largi, cu sensuri mereu mai bogate, care stimulează exprimarea multilaterală a personalității fiecărui artist, înflorirea unei diversități de moduri de expresie. Convingerea că arta lor trebuie să se inspire din preocupările și viața poporului nostru și să le exprime continuînd moștenirea artistică pentru făurirea unei arte naționale noi, a stimulat potențialul creator, foarte bogat, al artiștilor.

«Dacă pe de o parte artiștii maturi au fost deosebit de fecunzi în această perioadă — și e destul să dăm exemplul maestrului Marius Bunesco care, la o vîrstă înaintată, deschide o valoroasă expoziție cu lucrări din ultimii ani, — trebuie evidențiată de asemenea activitatea foarte promițătoare a multor tineri artiști care se dovedesc deosebit de dotați. Trebuie semnalat că și în regiuni se desfășoară o activitate tot atât de rodnică. Sînt fără îndoială numeroase realizările pictorilor, sculptorilor sau graficienilor noștri, între care se cuvine să menționăm și succesele înregistrate prin confruntările pe plan internațional cu artiști din țări cu o veche tradiție, ceea ce nu poate decît să ne bucure și să constituie un îndemn pentru toți artiștii noștri.»

Referindu-se la rostul înalt al artistului în societate, la identitatea care există în societatea noastră între interesele colectivității și ale artistului, între comanda socială și creația de artă, tovarășul Pompiliu Macovei a subliniat necesitatea ca relațiile dintre Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și U.A.P. să fie înțelese ca o colaborare cît mai strînsă, cît mai apropiată, ca o consultare reciprocă în toate problemele principale.

«În felul acesta vom putea cunoaște înseși necesitățile ce pot fi satisfăcute cu mijloace artistice sau cu alte mijloace și modul în care ele pot fi satisfăcute. De aceea, dacă s-a definit aci realismul drept cunoașterea realității, a vieții, acest lucru trebuie înțeles nu numai ca o situație actuală — într-un anumit moment — ci ca un element în devenire, în mișcare, într-o direcție just intuită, sau științific prevăzută. Răspunderea noastră este mare față de societate dacă recunoaștem rolul imens pe care îl are arta în formarea conștiinței umane; răspunderea noastră este mare față de artist, dacă ne gîndim cîte subtile imponderabile de o mare complexitate și de o extremă gingășie stau la baza actului de creație și a formării personalității unui artist.»

Ocupîndu-se de cîteva aspecte negative, sesizabile în producția plastică din ultima vreme, ca de pildă unele fenomene de exclusivism sau intoleranță în numele unor formule care, deși sînt intitulate «experimente», nu urmăresc obținerea unor lucruri noi, ci nu fac decît să mimeze, să copieze rezultate de mult obținute, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă a spus, o dată mai mult, atenției celor de față, necesitatea organizării de largi dezbateri, principiale, a stimulării criticii de artă legată concret de practica artistică din țara noastră.

O activitate mai eficientă a U.A.P., a organelor sale de conducere, ar exercita o influență binefăcătoare asupra orientării creației plastice în sensul cerut de dezvoltarea României socialiste, ca o artă actuală, contemporană, cu un puternic specific național.

«Întotdeauna un artist are să fie acceptat ca valoare, are să aibă recunoașterea universală — a spus tovarășul Pompiliu Macovei — atunci cînd opera sa va însemna efectiv un aport propriu, un aport care nu poate să fie însă numai al unei bogății personale, ci care va avea o adevărată valoare, reprezentativă în măsura în care va fi încărcat de sensurile unei culturi largi, naționale, care poate adăuga astfel o contribuție specifică și originală, deci nouă și interesantă pentru alții, la patrimoniul artistic al întregii omeniri.»

În continuare, Pompiliu Macovei a arătat preocuparea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă privind dezvoltarea artei monumentale, a artelor decorative și aplicate, măsurile ce se impun în sprijinirea mai eficientă a realizării unor opere plastice importante, în reorganizarea sistemului de difuzare a operelor de artă în țară și străinătate, pentru documentarea profesională a artiștilor ș.a.

În încheiere, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și-a exprimat convingerea că discuțiile care au avut loc și măsurile pe care le vor lua Comitetul și Biroul Uniunii Artiștilor Plastici vor duce, fără îndoială, la îmbunătățirea continuă a activității și că Uniunea și conducerea Uniunii vor deveni un for a cărui utilitate și sprijin să le simtă și să le trăiască fiecare dintre artiștii noștri, preocupați să-și dezvolte talentele alături de celelalte forțe vii ale poporului nostru, în slujba înfloririi culturii și a națiunii noastre socialiste.

PREMIILE DE CREAȚIE ALE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI

PE ANUL 1965

Premiul

Uniunii Artiștilor

Plastici

ION PACEA

pentru întreaga activitate de creație din anul 1965, pentru lucrările prezentate la Expoziția Orașului București, la Expoziția în cinstea celui de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român și pentru lucrările prezentate la expoziția colectivă deschisă la Le Havre (Franța).





Premiul I

ION GHEORGHIU

pentru compozițiile prezentate la Expoziția Orașului București și la expoziția colectivă deschisă la Le Hâvre (Franța).

Premiul II

PAUL GHERASIM

pentru ansamblul de lucrări prezentat la expoziția personală din București (noiembrie 1965).

WANDA SACHELARIU-VLADIMIRESCU

pentru lucrările prezentate la expoziția personală din București (iunie-iulie 1965) și pentru compozițiile *Vasul roșu* și *Fluierași* din Expoziția Orașului București.

PAUL SIMA

pentru lucrările prezentate la Expoziția regională Cluj 1965.



PAUL SIMA: Mireasa — ulei



Premiul III

CORIOLAN HORA

pentru lucrările prezentate la Expoziția regională Crișana 1965.



CORIOLAN HORA: Taraf — ulei

SCULPTURĂ

Premiul I

GHEORGHE COMAN

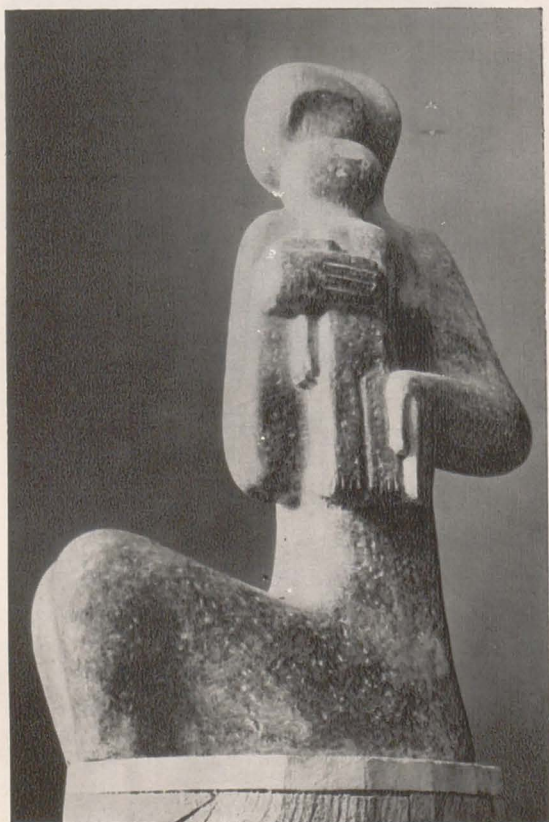
pentru portretele prezentate la Expoziția regională Ploiești 1965.



Premiul II

IULIA ONIȚĂ

pentru ansamblul de lucrări prezentat la expoziția personală din București (martie 1965).



IULIA ONIȚĂ: Maternitate — ghips patinat

Premiul III

PETER IACOBI

pentru lucrările de sculptură prezentate la expoziția personală din București (iulie 1965).



PETER IACOBI: Cu fața spre soare — lemn de nuc

MARCEL CHIRNOAGĂ: Pescuit — gravură în metal



Premiul I

MARCEL CHIRNOAGĂ

pentru gravurile în metal prezentate la Anuala de Grafică 1965 — *Spațiu, Construcții, Pescuit* — și pentru lucrările prezentate la expoziția personală din București (decembrie 1965).

Premiul II

BENEDICT GĂNESCU

pentru compozițiile în tuș prezentate la Anuala de grafică 1965.

Premiul III

TIBERIU NICORESCU

pentru compozițiile în tuș și peniță prezentate la Anuala de grafică 1965 — *Sfârșitul râului și Timpul care nu se mai întoarce*.

ARTĂ DECORATIVĂ

Premiul I

PATRICIU MATEESCU

pentru piesele de ceramică prezentate la Expoziția de Stat a Artelor Decorative 1965 (sala Dalles) și pentru lucrările cu care a participat la expozițiile internaționale de ceramică de la Geneva (Elveția) și Faenza (Italia) 1965.

Premiul II

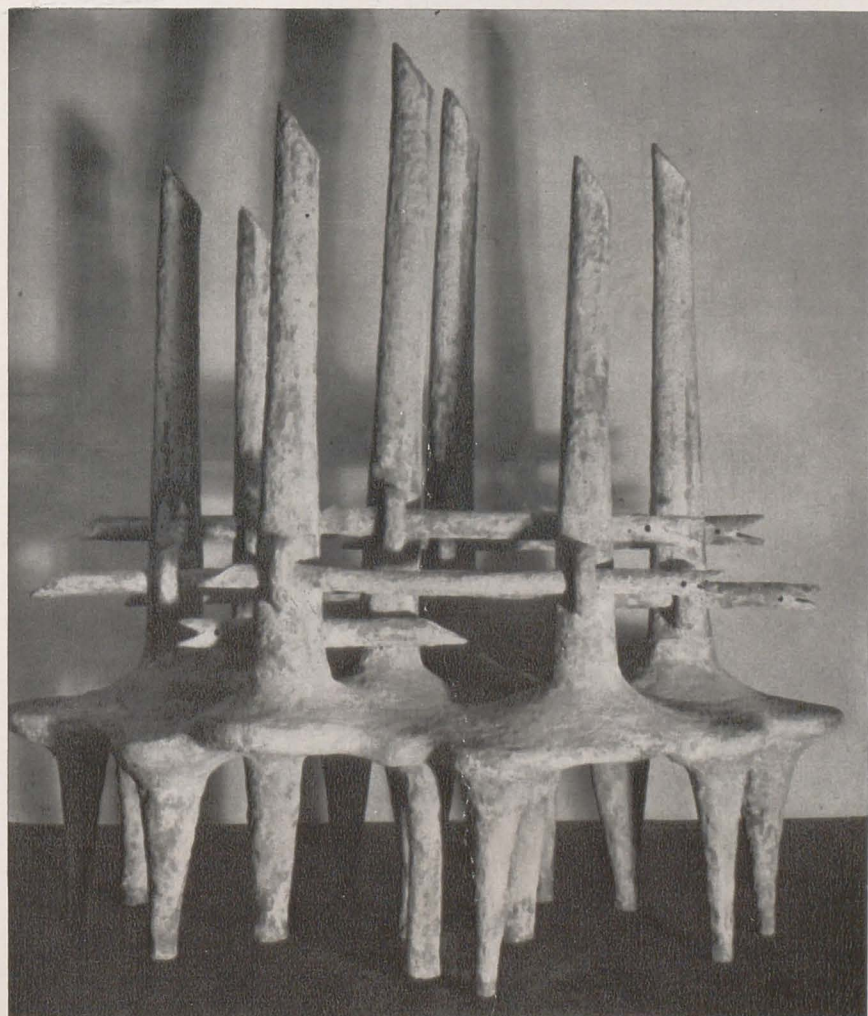
GETA BRĂTESCU

pentru tapiseria *Femei la lucru* prezentată la Bienala de tapiiserie de la Lausanne (Elveția) și pentru piesele textile prezentate la Expoziția de Stat a Artelor Decorative (sala Dalles) 1965.

Premiul III

IOANA OLTEȘ

pentru lucrările de ceramică inspirate din tradiția folclorică, prezentate și mediate la concursul internațional de la Faenza (Italia) 1965, și pentru cele prezentate la Expoziția de Stat a Artelor Decorative (sala Dalles) 1965.



PATRICIU MATEESCU: Balerine — ceramică cu smalt mat



IOANA OLTEȘ: La țîrg — vase figurative, pământ ars smălțuit



GETA BRĂTESCU: Tapiserie

CONSTANTIN BERDILĂ: Panou în mozaic de ceramică
(Policlinica Vitan din București)

ARTĂ MONUMENTALĂ

Premiul I

ION BIȚAN

pentru lucrările de ceramică (elemente spațiale) executate la Galați, cartierul Țiglina.

Premiul II

LELIA ZUAF

pentru compoziția în bronz *Cultura și arta*, realizată pentru Casa de Cultură din Bacău.

SILVIU BĂIAȘ

pentru fresca executată la Institutul de mine din Petroșeni.

Premiul III

CONSTANTIN BERDILĂ

și MIRCEA VELEA

pentru cele două panouri în mozaic de ceramică realizate la Policlinica Vitan, din București.

SCENOGRAFIE

ROLAND LAUB

pentru decorurile și costumele realizate la spectacolele Teatrului de Operă și Balet din București, în anul 1965.

CRITICĂ

ION FRUNZETTI

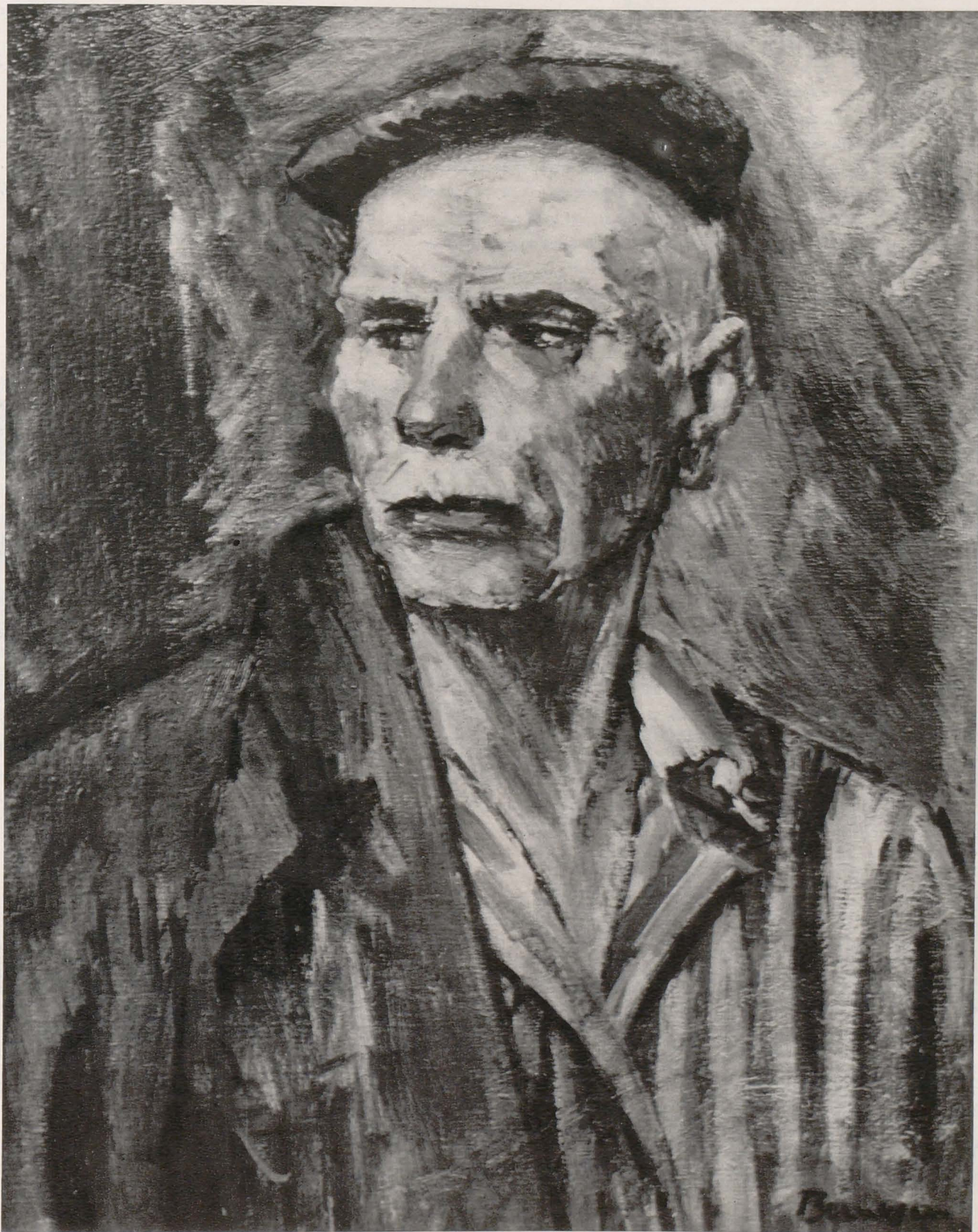
pentru întreaga activitate publicistică desfășurată în anul 1965 în domeniul criticii de artă plastică și, îndeosebi, pentru conferințele ținute în cadrul Televiziunii pentru popularizarea artei românești.

PETRU COMARNESCU

pentru articolele de presă publicate în 1965 despre creația plastică românească și pentru întreaga activitate de critică plastică desfășurată în trei decenii.

MARIUS BUNESCU LA 85 DE ANI

AL. TOHĂNEANU



MARIUS BUNESCU: Autoportret — ulei

În configurația atât de variată a vieții plastice românești, pictorul Marius Bunescu s-a afirmat ca una dintre cele mai viguroase personalități. La cei 85 de ani ai săi, efigia morală a pictorului se impune cu prestigiu. Artist de o mare probitate, plin de încredere în mesajul purtător de valori durabile al artei, el își urmează cu statornică convingere drumul pe care a mers de-a lungul multor decenii.

Expoziția organizată în sala Galeriilor de artă din bd. N. Bălcescu, cu prilejul aniversării sale, a cuprins 50 de picturi realizate în ultimii 20 de ani.

L-am întâlnit și în această expoziție pe Marius Bunescu consecvent cu sine însuși: același stil, ce s-a definit limpede — nici o ezitare, nimic din ceea ce ar mărturisi neliniște, oboseală sau închidere în sine.

Pictura lui Marius Bunescu se caracterizează printr-o notă de gravă reculegere în fața rosturilor vieții. Artistul proiectează asupra realității sentimentul demnității umane, crede în trăinicia ordinii pe care spiritul o imprimă lucrurilor. Este sentimentul pe care l-am avut privind recentul autoportret.

O atmosferă de senină intimitate reflectă cele două portrete de familie, precum și tablourile legate de lumea apropiată artistului (*Interior de atelier, Bust în atelier, Statuetă și pensule, Fata și Cavalerul* etc.). Sezisăm aici aceeași grijă pentru compoziție și construcție, caracteristică lucrărilor din trecut.

Cromatică este dominată de tonalitățile reci, de albastrurile folosite în marine și de alburile peisajelor hibernale. Întîlnim și tonalități solare, ca în tabloul *Gălbinele*, care contrastează — prin căldura sa cromatică — cu celelalte tablouri cu flori. În general, culoarea e sobră, lipsită de stridențe sau de efecte artificioase. Astfel, artistul își continuă liniștit drumul. Ochiul este atent și sezisează, iar inima vibrează.

Marius Bunescu, artist de prestigiu, o prezență în cultura noastră contemporană, se bucură de dragoste și stimă.



MARIUS BUNESCU: La Sulina pe chei — ulei
 MARIUS BUNESCU: Caiace venețiene — ulei
 MARIUS BUNESCU: Vapoare la Constanța — ulei
 MARIUS BUNESCU: Iarnă timpurie — ulei

DOUĂ TABLOURI DE ALTDORFER ÎN MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII

ANATOLIE TEODOSIU

Două lucrări valoroase din Galeria Universală a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, și anume *Convertirea la creștinism* a unei principese și *Botezul unei principese*, considerate mult timp ca datînd din jurul anului 1520 și aparținînd unui anonim bavarez, au fost, apoi, atribuite provizoriu lui Hans Baldung Grien¹. Investigațiile cercetătorilor au continuat, urmărindu-se pe de o parte precizarea identității și a subiectului lucrărilor, pe de altă parte determinarea izvoarelor de inspirație, tehnica și viziunea artistului, elemente în stare să ducă la stabilirea epocii în care au fost pictate tablourile.

Astfel (după cum se menționează în fișa analitică a lucrării, din documentarea muzeului), s-a observat că tabloul *Convertirea la creștinism* a unei principese are ca punct de plecare gravura lui Dürer, *Die Heiligen Antonius und Paulus, die Einsiedler* (Sfinții Anton și Pavel, eremiți, 1500–1505), din care sînt reproduse în întregime peisajul și chipul sfințului Pavel. Faptul acesta a constituit unul din primele indicii pentru datarea lucrărilor. În ceea ce privește autorul lor, o informație prețioasă ne-a furnizat-o istoricul de artă sovietic, prof. V. N. Lazarev, care s-a pronunțat în favoarea lui Albrecht Altdorfer.

Confruntarea celor două picturi cu opere ale lui Hans Baldung Grien ne-a făcut să distingem clar două viziuni, două universuri total deosebite. Se poate afirma chiar, că nu există nici un element comun, nici un fel de relație cu caracter plastic între creația lui Baldung Grien și cele două compoziții.

Altdorfer a manifestat încă din tinerețe predilecție pentru peisaj, pe care l-a interpretat conform viziunii sale. Cerul, de o rară profunzime, apare la el de multe ori ca o explozie galactică, munții fac impresia că erup acum din pămînt, se înalță vertiginos, se formează sub ochii noștri. Perspectiva este adîncă, vastă, incomensurabilă. El ne pune în fața unei lumi stranie, efervescente.

La Baldung, natura este mai potolită, terenul, deși accidentat, este sedimentat, munții apasă greu pe scoarță. Peisajul la el în genere este înfățișat ca un decor menit să pună în valoare figurile din primul plan sau să sublinieze acțiunea, și nu ca un element principal al lucrării, cum se poate remarca, în numeroase cazuri, la Altdorfer. De aceea, este greu să întrezărim în compozițiile *Convertirea la creștinism* a unei principese și *Botezul unei principese* temperamentul lui Baldung. Recunoaștem mai degrabă germenii care au generat declanșarea forței vizionare din capodopera lui Altdorfer, *Bătălia lui Alexandru* (München).

Imaginile, în ansamblu, prin natura lor sălbatică, prin codrii cu arbori uriași plantați între tufișuri întunecoase, prin munții gigantiști cu versanți abrupti și prin siluetele minuscule ale construcțiilor pierdute în depărtări, evocă atmosfera vechilor basme germane. Personajele, și în special însoțitoarele principesei din tabloul *Convertirea la creștinism* a unei principese, în strînsă comuniune cu natura, apar ca niște ființe enigmatice cu înfățișare umană, rătăcind într-o lume fantastică.

Această atmosferă de basm a unui tablou cu subiect, de fapt, religios este pregnantă și în lucrarea lui Altdorfer *Decapitarea Sîntei Ecaterina* de la Kunsthistorisches Museum din Viena, o operă atît de apropiată pe plan compozițional și al viziunii de cele din Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România. Faptul ne determină, chiar din primul moment, să înclinăm a crede că lucrările noastre și cea de la Viena fac parte dintr-un ciclu comun, conceput anume pentru a ilustra legenda martirei din Alexandria.

Arhitectura peisajului este clădită pe baza unor principii similare. Cîte un grup compact de arbori, marcînd liziera pădurii, este masat în partea dreaptă a tablourilor. În stînga, cerul, intens luminat spre orizont, se deschide larg, în adîncime, și contrastează puternic cu grupurile de

arbori inundați în mare parte de o umbră densă. Personajele, plasate în partea de jos, pornind aproximativ de la mijlocul compozițiilor, sînt tangente, în partea superioară, unei curbe concave, în mod analog cu reliefele și mai mult grandioase. Sclipirea luminilor ce brăzdează chipurile și veșmintele personajelor, în mod analog cu ritmica sinuoasă a razelor care, mult potolite, se încheie în jurul circuitului pe tulpinile și frunzișul copacilor, în mod analog cu nunchiate, din toate cele trei lucrări, sînt înveșmintate în costume prințare aproape identice, cu faldurile dispuse radial, deopotrivă mulate pe trup. Tipologia și expresia pioasă a figurilor, desenul minuțios și mișcarea în ansamblu corespund pînă în cele mai mici amănunte. În coloritul compozițiilor noastre, de asemenea, distingem roșul de culoarea vinului, roșul aprins și verdele oliv de care amintește Otto Benesch în monografia sa din 1939, închinată lui Altdorfer, cînd se referă la *Decapitarea Sîntei Ecaterina* de la Muzeul din Viena, culori pe care le putem recunoaște și în alte lucrări ale artistului. Proporțiile panourilor sînt aproape identice, iar suportul de lemn este cel folosit în mod obișnuit de către pictorul german.

Cu toate că multiplele raporturi stabilite între tablourile analizate ar permite formularea unei concluzii în favoarea autorului *Decapitării Sîntei Ecaterina* de la Viena, este oportun să mai analizăm cîteva detalii din picturile Galeriei Universale comparativ cu elemente din alte compoziții ale lui Altdorfer. Să ne oprim întîi asupra împărătesei care o susține de umeri pe principesă în timpul botezului și s-o alăturăm imaginii Mariei din *Crucificarea* de la Kassel. Ambele personaje au o mișcare complicată, poartă veșminte bogate și cite o eșarfă cu capetele lungi, sinuoase, care le acoperă fruntea în întregime și parțial ochii. Ovalul feței, gura, nasul și ochii sînt ale aceluiași model. Apoi, capetele bătrînilor, ca înfățișare, tratate a părului și a bărbilor țepoase, corespund cu cel al Sfințului Hieronim din lucrarea *Der büßende heilige Hieronymus* (Pocăirea Sfințului Ieronim) de la Muzeul din Berlin și al Sfințului Iosif din lucrarea *Die heilige Familie mit Johannes Evangelist* (Sfînta Familie cu Sfințul Ioan, evanghelistul), Kunsthistorisches Museum din Viena, 1515. Cele două însoțitoare ale principesei din tabloul *Convertirea la creștinism* a unei principese sînt personificate, printr-o formă mai evoluată, în Sfințele *Margareta* și *Barbara* (voletul din stînga al predelei altarului Sfințului Florian – 1518) sau în figura alegorică feminină din desenul *Aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian* (Din cartea de rugăciuni a împăratului Maximilian) – Besançon. La aceasta din urmă – lăsînd la o parte fizionomia, statura și costumul, reapar pînă și detalii mărunte ca ornamentele meandrice de la poalele veșmintelor. Tulpinile groase și cioturoase ale molizilor, alcătuite parcă printr-o întrepătrundere succesivă de forme ovoidale, cioturile cu așchile lungi și ascuțite ale arborilor frînți de furtună sînt aidoma celor din desenul *Wilder Mann* (Om sălbatic – Londra), și din tablourile *Kristus am Kreuz mit Maria und Johannes* (Christos pe Cruce cu Maria și Ioan) și *Die Enthauptung der heiligen Katherina* (Decapitarea Sîntei Ecaterina).

Apreciînd că analizele comparative sînt concludente pentru a putea considera drept autor al tablourilor *Convertirea la creștinism* a unei principese și *Botezul unei principese* pe Altdorfer, să încercăm, în continuare, să stabilim subiectul acestora. Am arătat existența unei strînse legături între subiectul din tabloul *Decapitarea Sîntei Ecaterina* de la Viena și subiectele tablourilor de care ne ocupăm. Să confruntăm acum acțiunea din lucrarea *Convertirea la creștinism* a unei principese cu textul referitor la legenda Sîntei Ecaterina reprodus în *Iconographie de l'Art Chrétien* de Louis Réau (Tomul III, vol. I, 1958, pp. 267–268), text care sună astfel: « D'après une légende racontée dans la seconde moitié du XVe siècle, par le chartreux belge Pierre Dorland, le roi Costus, sur son lit de mort, fait promettre à sa fille, Catherine, de n'épouser qu'un homme qui l'égalé en sagesse et en beauté. »

¹ Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Universală, Catalog, (1955), nr. cat. 30, 31, p. 26.



ALBRECHT ALTDORFER: Convertirea la creștinism a Sfintei Ecaterina — ulei pe lemn de molid (Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România)



ALBRECHT ALTDORFER: Botezul Sfintei Ecaterina — ulei pe lemn de molid (Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România)



ALBRECHT DÜRER: Sfinții Anton și Pavel, eremiți — xilogravură



ALBRECHT ALTDORFER: Christos pe cruce, Maria și Ioan (detaliu) — ulei pe lemn de tei (Kassel, Gemäldegalerie)

ALBRECHT ALTENDORFER: Sfântul Francisc primind stigmatele — ulei pe lemn (Berlin, Deutsches Museum)

ALBRECHT DÜRER: Sfântul Francisc primind stigmatele — xilogravură



La mère de Catherine, qui était secrètement chrétienne, la mène à un ermite, le quel lui parle d'un fiancé qui la surpasse en tout et dont le royaume est éternel: en même temps il lui présente une image de l'Enfant Jésus dans les bras de la Vierge.

Catherine s'agenouille devant l'image de son fiancé mystique ».

Ca atare vom constata că descrierea momentului în textul lui Réau corespunde exact cu imaginea din tablou.

În continuarea textului, Réau exemplifică subiectul printr-un număr de opere create de-a lungul veacurilor, dintre care, un vitraliu din secolul al XV-lea (1418, Jakobskirche, Straubing), este însoțit de următoarea explicație: « Un ermite montre à Sainte Catherine, accompagnée de sa mère, l'image de son futur époux mystique ». Semnalează adică prezența în momentul respectiv a mamei sfintei Ecaterina, care, în cazul nostru, poate fi identificată cu personajul regal feminin (plasat în spatele principesei), din compoziția Botezul unei principese.

De unde s-a inspirat Altdorfer când și-a ales subiectul sau când a conceput aceste lucrări? Dintr-o singură privire se poate distinge că autorul tabloului înfățișând Convertirea la creștinism a unei principese a fost inspirat, în mare măsură, de gravura lui Dürer, Sfinții Anton și Pavel, eremiți. Bătrînul, arborii, ca formă și grupare, măsura improvizată, ulciorul și apa izvorită de sub măsua, sînt aproape copiate. Se pune acum problema: este oare aceasta singura operă din ciclul respectiv inspirată după Dürer? Răspunsul îl vom obține confruntînd tabloul lui Altdorfer (Decapitarea Sfintei Ecaterina) de la Muzeul din Viena, cu gravura lui Dürer Martiriul Sfintei Ecaterina (1498—1500). Grupul format din Sfînta Ecaterina și călău, la Altdorfer este conceput într-un chip foarte asemănător. El poate fi încadrat, de asemenea, într-o formă trapezoidală. Trupul agil și alungit al călăului, vestimentul vîrgat, modul în care dungile acestuia desenează formele anatomice și apoi mișcarea, atitudinea și gîteala capului martirei constituie detalii care demonstrează că Altdorfer a fost inspirat de gravura lui Dürer.

S-ar putea totuși crede că subiectul însuși a determinat, în mod invo-

luntar, această similitudine, cu atît mai mult, cu cît imaginea este inversată și deci, în acest sens, ar fi implicat un efort suplimentar din partea artistului. Însă, o dovadă de astă dată și mai grîitoare — transpunerea inversată în ulei (Berlin, Deutsches Museum) de către Altdorfer a gravurii lui Dürer Der heilige Franziskus, die Wundmale empfangend (Sfîntul Francisc primind stigmatele), 1500—1505, confirmă că Altdorfer a pictat la acea vreme lucrări inspirate de gravurile lui Dürer și apare clar că și ciclul Sfintei Ecaterina a fost imaginat ca urmare a acestei influențe.

Gravurile lui Dürer, amintite mai sus, sînt realizate între anii 1498—1505, iar lucrarea lui Altdorfer Sfîntul Francisc primind stigmatele este monogramată și datată 1507. Otto Benesch consideră, și pe bună dreptate, compoziția Decapitarea Sfintei Ecaterina, de la Viena, anterioară lucrării Sfîntul Francisc primind stigmatele. Gravura lui Dürer Martiriul Sfintei Ecaterina se presupune a fi realizată între 1498—1500. Altdorfer a cunoscut-o, deci, înaintea gravurilor Die heiligen Antonius und Paulus, die Einsiedler (Sfinții Anton și Pavel, eremiți) și Die Stigmatisation des heiligen Franziskus (Sfîntul Francisc primind stigmatele), realizate între anii 1500—1505. De unde reiese clar că Convertirea unei principese și Botezul unei principese se încadrează ca dată între anii 1505—1507, adică după ce a fost definitivată lucrarea Decapitarea Sfintei Ecaterina, care, de altfel are și un aspect mai arhaic, și înaintea tabloului reprezentîndu-l pe sfîntul Francisc, lucrare cu o tehnică mai evoluată.

Încercările de a exterioriza vreo semnătură, ascunsă sau ștearsă, a artistului nu au dus la nici un rezultat pozitiv, cu toată străduința depusă împreună cu pictorii restauratori. Totuși prin analize minuțioase cu ochiul liber și la diferite aparate s-a dedus clar că este vorba de opere autentice din epoca respectivă și că aparțin unui singur autor. Imaginile radiografice foarte clare, examinate împreună cu specialistul radiolog, atestă la rîndul lor în straturile inferioare ale picturilor o mină sigură, fără ezitări, și fără stîngăcii.



ALBRECHT ALTENDORFER: Decapitarea Sfintei Ecaterina — ulei pe lemn de tei (Viena, Kunsthistorisches Museum)

ALBRECHT DÜRER: Martiriul Sfintei Ecaterina — xilogravură

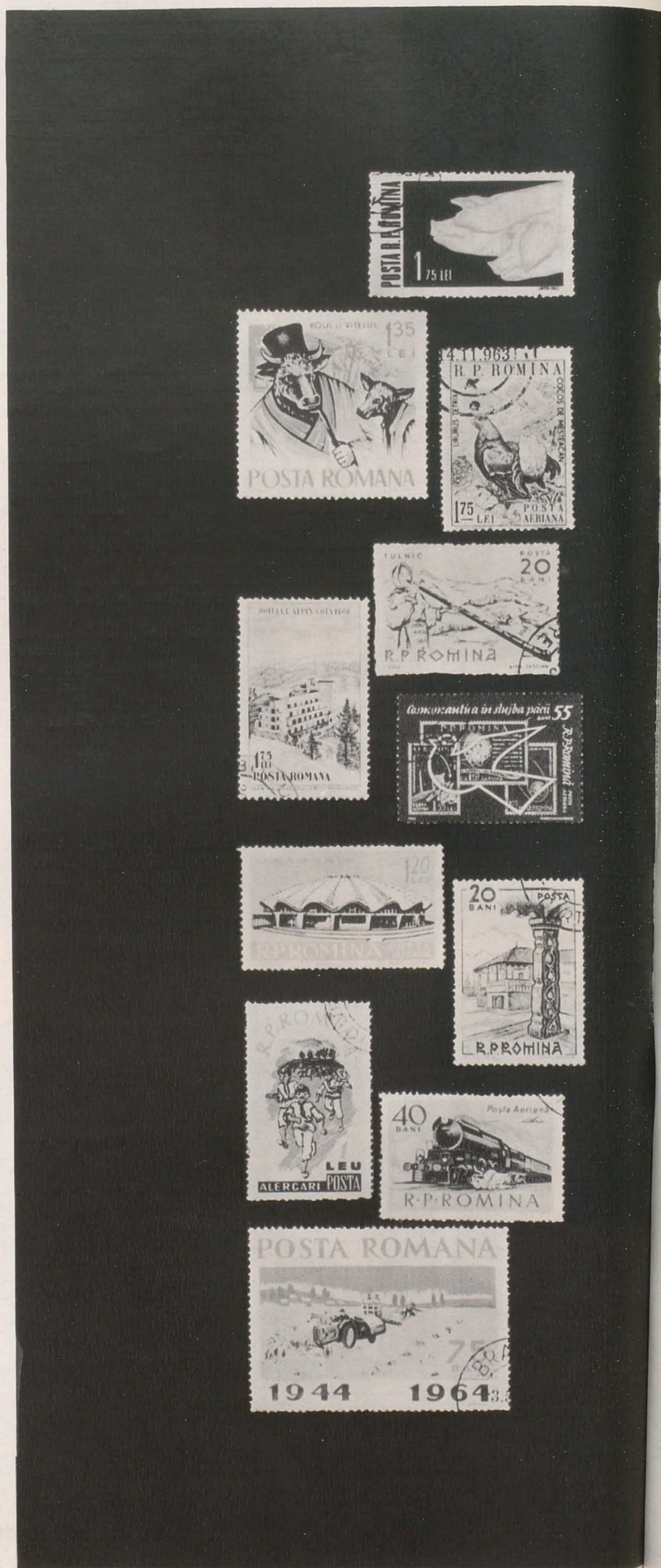
GRAFICA TIMBRELOR ROMÂNEȘTI

VLAD CRIVĂȚ

Valoarea filatelică a unei mărci poștale se stabilește după multiple și variate criterii: vechimea emisiunii, raritatea ei, ineditul tematicii, importanța evenimentului care a determinat emisiunea, gradul de conservare și multe, multe altele. Până și eventualele greșeli de imprimare sau de redactare sporesc uneori interesul colecționarilor și ridică valoarea filatelică a unei mărci.

Dar pe lângă toate aceste aspecte de ordin pur filatelic și care se referă îndeosebi la emisiuni din trecut, marca poștală a fost și este în primul rând o mică lucrare de grafică, cu atât mai atrăgătoare și mai căutată cu cât valoarea ei artistică este mai ridicată.

Indiscutabil, grafica timbrelor românești a înregistrat în ultimii ani un important spor de calitate. Din acest punct de vedere se impun atenției câteva emisiuni cu o ținută grafică superioară, ca seria de timbre cu tema *Viticultura* (P. Grant și I. Drugă), seria *Flori* din 1964, sau *Apicultura* din 1963 (aceiași autori), seria *Păsări*, semnată de Meschen-dörfer, seria *Grădina zoologică din București*,



semnată de I. Untch, seria *Reptile*, semnată de Aida Tasgian-Constantinescu, *Atletism 1957* de V. Grigorescu, *Jocurile olimpice de la Innsbruck 1964*, semnată de I. Dumitrana, și altele, destul de puține, față de numărul mare de emisiuni din ultimii ani.

Totuși, față de posibilitățile graficienilor noștri, calitatea artistică a timbrelor românești este încă departe de a fi satisfăcătoare. Se pune întrebarea cum este posibil ca pe timbrele noastre să apară în general desene lipsite de gust, urit colorate și urit paginate, tratări vetuste și neartistice? Am impresia că în acest domeniu s-a încetățenit un spirit de rutină care dă ocol bunului gust.

Să luăm de pildă emisiunea *Construcții noi*. O temă generoasă, care impunea o rezolvare grafică la cel mai înalt nivel, modernă. Or, timbrele desenate de Aida Tasgian nu depășesc ca valoare artistică nici grafica etichetelor de pe cutiile de chibrituri, cu al căror aspect desuet și lipsit de gust ne-am obișnuit de mult, din păcate. Compoziții rudimentare, unghiuri de vedere banale, o cromatică monotona și total nearmonizată, stângăcii în desen, iată ce caracterizează această emisiune.

Plate și nerezolvate din punct de vedere artistic mi se par emisiunile *Păsări domestice* și *Animale domestice*. Cea dintâi, semnată de I. Dumitrana, prin cromatica sa tipătoare și prin naturalismul desenului, este la nivelul abziehbild-urilor din anii copilăriei noastre, iar cea de a doua, datorată lui I. Untch, pare destinată mai degrabă unui manual de zootehnie decât unei emisiuni de mărci poștale. Curioasă îmi pare la aceste două emisiuni concepția compozițională — animalele și păsările fiind «portretizate». Pierzând din vedere și funcția utilitară a mărcilor poștale, autorii machetelor, precum și forurile care au aprobat aceste machete, nu s-au gândit probabil că este cam nepotrivit și nu întotdeauna amuzant să trimiți sau să primești o scrisoare cu o marcă reprezentând un cap de bou, un cap de porc, un cap de gîscă sau de curcan. Cred că și sub acest aspect se putea găsi o soluție mai fericită. O altă emisiune de opt valori, cu pisici, deși amuzantă ca temă, este de asemenea slab realizată din punct de vedere grafic: desene naturaliste, urit paginate, colorate fără gust.

O emisiune ca *Muzeul Satului din București* (autori: A. Tasgian și I. Dumitrana), păcătuiește printr-un desen încărcat și de o stîngăcie de-a dreptul jenantă; prin grave și

elementare greșeli de perspectivă în desen, prin greșeli de compoziție și de paginație, precum și printr-un colorit sumbru și nearmonios.

O altă problemă este cea a portretului de pe marca poștală. În fiecare an apar multe emisiuni cu prilejul unor aniversări ale oamenilor de seamă români și străini. Este uimitor cît de mult seamănă aceste emisiuni între ele și cît de puțină fantezie au avut autorii machetelor în ceea ce privește paginația, culoarea și desenul propriu-zis, încercînd să imite întotdeauna fotografia, fie că e vorba de Koch, Pierre Curie, Caragiale sau Händel, Michelangelo sau Shakespeare. Autorii acestor portrete, de regulă I. Zănea și I. Dumitrana, se repetă mereu și de aici vine și aspectul monoton și neartistic al acestor emisiuni.

Seria de timbre mediocre, inexpresive, realizate într-o concepție vetustă, este lungă și din păcate constituie aproape o regulă.

Să luăm de pildă mărcile care au ca temă frumusețile țării noastre, apărute în 1964 sub semnăturile lui I. Mihăiescu și Al. Ionescu-Iași. Este greu de imaginat că s-ar putea realiza ceva mai urît pe o temă atît de frumoasă. Culoare, desen, factură, compoziție, paginație, totul este realizat la nivelul unui diletantism de cea mai proastă calitate, care «fletează» pînă și binecunoscutul desen de pe pachetele de țigări Carpați.

Emisiunea închinată aniversării a 20 de ani de la Eliberare, realizată de I. Ursa, emisiune importantă, format mare, cu coliață filatelice, este de asemenea un exemplu flagrant de nepricepere artistică și de diletantism. Oare nu există în Uniunea Artiștilor Plastici din țara noastră graficieni cărora să li se încredințeze asemenea teme, artiști capabili să realizeze machete de timbre la un nivel artistic superior?

Emisiuni pe teme sportive, ca de pildă *Jocurile balcanice 1964*, avînd machetele realizate de M. Giurcă și S. Zărimba, urît paginate, desenate stîngaci și dovedind foarte vagi cunoștințe de anatomie, sau mai ales emisiunea cu tema *Campionatele europene de tir 1965*, realizată de H. Dăscălescu, mi se par a fi sub orice nivel. Nici nu se pune problema enumerării greșelilor de ordin grafic din mărcile acestei emisiuni, ele fiind prea evidente. Cred că în cazul de față nu numai autorul machetelor a fost neinspirat, dar și cei care le-au avizat. Pe drept cuvînt, îți pui întrebarea dacă reprezentanții Uniunii Artiștilor Plastici din comisia care aprobă

emisiunile filatelice nu au și ei un cuvînt de spus în această problemă, sau dacă părerea lor are vreo greutate în cadrul acestei comisii! Pentru că nu-mi închipui ca un artist să poată fi de acord cu avizarea și tipărirea unor asemenea improvizații școlarești, fără cea mai vagă contingență cu arta.

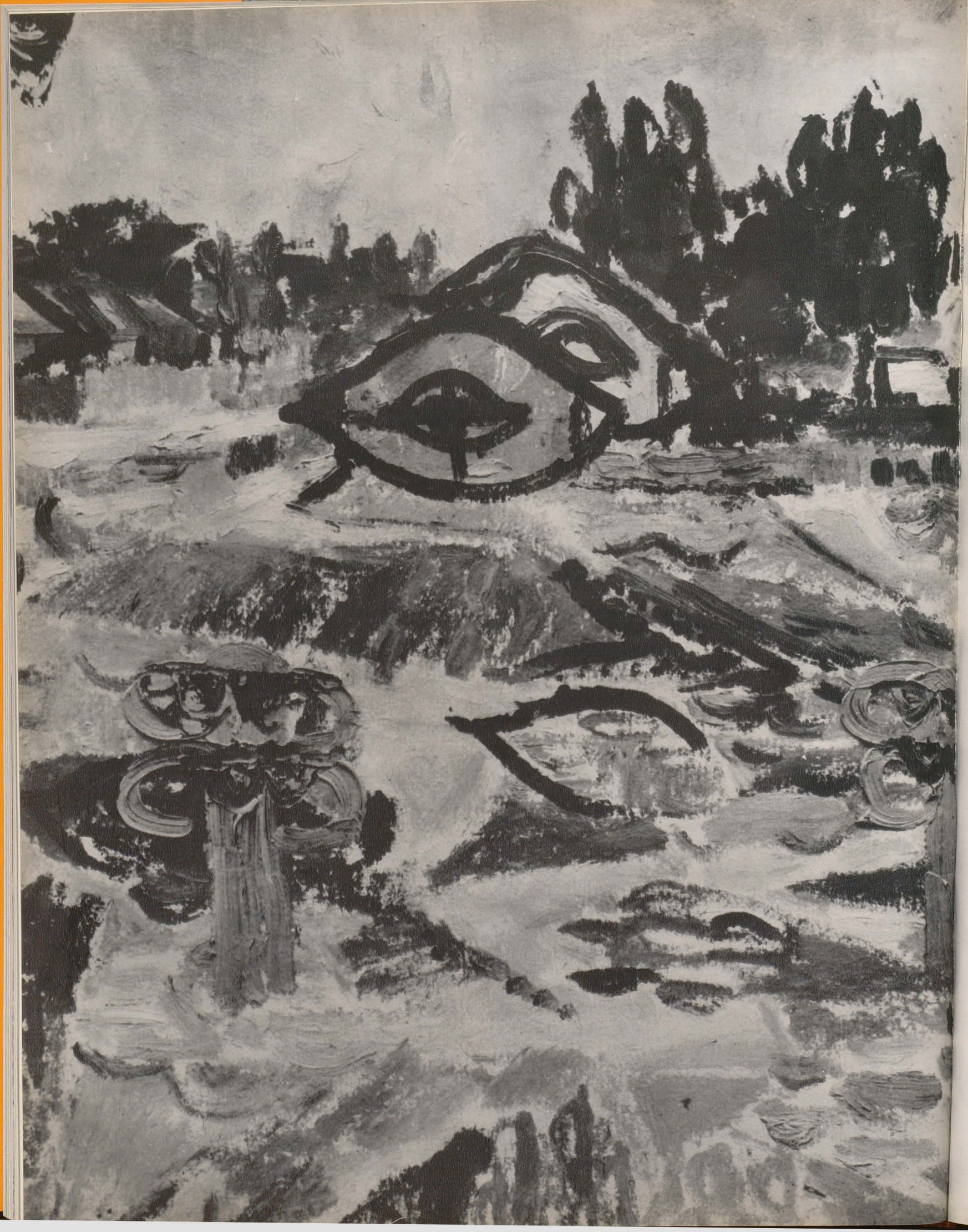
Și, în sfîrșit, la acest capitol al «timbrelor urite», se remarcă în mod deosebit încă o emisiune ilustrînd basmele populare românești, compusă din 6 mărci de format mare, semnată de S. Zărimba. Grafica acestor mărci denotă atîta nepricepere, atîta lipsă de bun gust, încît nu-ți rămîne decît să te întrebi cum de este posibil ca asemenea caligrafii desuete să vadă lumina tiparului în anul 1965. De ce oare nu s-a cerut concursul unor graficieni ca Geta Brătescu, Anghel Petrescu-Tipărescu sau Clelia Ottone, care de ani de zile ilustrează basme și povestiri pentru copii, la un nivel artistic remarcabil?

Oare de ce Comisia filatelice de pe lîngă Ministerul Poștelor și Telecomunicațiilor nu apelează la graficieni renumiți din țara noastră și recurge, de regulă, la serviciile unor diletanți care, în cel mai bun caz, nu reușesc să depășească un anumit nivel meșteșugăresc?

Nimeni nu poate impune soluții Comisiei Filatelice, cu atît mai puțin un grafician, fie chiar în postură de critic, dar necesitatea de a fi solicitați artiști plastici valoroși mi se pare că se impune de la sine. Grafica mărcilor poștale românești, nivelul lor artistic și în ultimă instanță valoarea lor filatelice, nu ar avea decît de cîștigat.

Cred că și tematica emisiunilor noastre poștale ar putea și ar trebui să fie lărgită, fauna și flora fiind practic epuizate de emisiunile de pînă acum. Mă gîndesc în special la minunatul peisaj al țării noastre, care n-a fost ilustrat decît în treacăt și încă la un nivel artistic total necorespunzător, mă gîndesc la mănăstirile din nordul Moldovei, minunate monumente de artă medievală care merită să fie cunoscute și popularizate atît la noi cît și peste hotare, mă gîndesc la operele unor artiști plastici români care ar putea constitui tot atîtea tematici pentru emisiunile filatelice, și cîte altele.

Dar pentru aceasta este nevoie, în primul rînd, ca o asemenea sarcină să fie încredințată unor artiști plastici și nu unor diletanți. Este cea dintîi condiție de ordin estetic, bineînțeles, pentru ridicarea nivelului artistic al timbrelor noastre, astfel încît el să corespundă exigențelor contemporane.



ION ȚUCULESCU

LA

BIENALA DE LA VENEȚIA

ecouri

PETRU COMARNESCU

Prezentarea creației lui Ion Țuculescu, în cadrul pavilionului țării noastre la Bienala de la Veneția, a adus lumii artistice contemporane revelația unui creator de forță, a unei mari conștiințe artistice. Opera sa care a dat — într-un spirit de autentică modernitate — o nouă strălucire tradiției și gândirii artistice românești, aducând în atmosfera Bienalei o notă de profundă originalitate și gravitate, s-a bucurat de aprecieri elogioase din partea multor personalități culturale, precum și de o emisiune specială la Televiziunea din Roma, la unele posturi de radio, ca cel din Roma, unde am avut prilejul de a evoca figura marelui nostru artist.

Desigur, cele mai interesante aprecieri au venit din partea acelor care cunoșteau, într-o mai mare sau mai mică măsură, cultura românească în general, bogăția și varietatea folclorului, creația unor artiști din trecut sau de azi. Căci oricât de puternică și de definită ar fi opera unui artist, ea câștigă în înțelegere și semnificație pe măsură ce este plasată în contextul culturii naționale din care face parte respectivul creator. În acest sens, firește, pentru acei care cunosc opera lui Brâncuși, pentru acei care au cercetat monumentele noastre de artă medievală, cu splendidele lor fresce, sau au avut prilejul să vadă în străinătate expozițiile de artă veche românească, pictură pe sticlă, expoziții de artă contemporană sau expoziția de tapiserii, înțelegerea creației lui Ion Țuculescu s-a dovedit mult mai lesnicioasă și în același timp mult mai profundă.

Am putut auzi sau citi foarte semnificative aprecieri. Cercetînd îndelung expoziția noastră, primul-ministru al Italiei, Aldo Moro (însoțit de numeroși profesori și critici, unii dintre ei făcînd parte din conducerea Bienalei — prof. Mario Marcazzan, prof. Giulio Carlo Argan, prof. Dell'Acqua, Palma Bucarelli, prof. Umbro Apollonio), a remarcat caracterul organic al creației lui Țuculescu, imbinarea dintre pasiunea omului de știință și a pictorului. Ajuns în fața tabloului Imagini la microscop, Aldo Moro a făcut observația că omul de știință a ajutat artistului pentru descifrarea tainelor materiei. În prezența primului-ministru, secretarul general al Bienalei, prof. Gian Alberto Dell'Acqua a ținut să mulțumească țării noastre pentru faptul de a fi trimis la Bială o expoziție atît de valoroasă, iar Palma Bucarelli, directoarea Muzeului de artă modernă din Roma, și-a exprimat dorința de a achiziționa pentru acest muzeu cîteva pînze de Țuculescu, oprindu-se la unele dintre cele mai caracteristice.

Criticul Jacques Lassaigue, cunoscător temeinic al culturii și artei noastre, a scris în cartea de impresii a pavilionului: « Sînt emoționat de a revedea opera completă și, din nefericire, deja încheiată a lui Țuculescu, ale cărui prime lucrări le văzusem în România, în 1940. Aici este un întreg univers creat din nou, și el este cu totul reprezentativ pentru țară și pentru sufletul ei ». Autoarea cunoscutei monografii asupra lui Brâncuși, scriitoarea și criticul de artă Carola Giedion Welcker a notat: « Am fost fascinată... de atmosfera întăritoare care emană din întreaga operă expusă ». Criticul James Johnson Sweeney, directorul Muzeului de artă modernă din New York și al celui din Texas, a scris în cartea de impresii: « Pentru un vechi prieten al marelui artist român Constantin Brâncuși, este o plăcere să vadă acum lucrări de asemenea calitate ale unui compatriot al acestuia, anume ale pictorului Țuculescu. Felicitări ! ». José Franca, critic portughez, apreciînd în mod deosebit inițiativa României de a trimite expoziția Țuculescu la Veneția, conchidea în însemnările sale: « Avem aici un reper prețios al artei europene ».

Criticul italian Mario de Michelli, care ne-a vizitat țara și scrie o carte despre Brâncuși, a remarcat în cronică din Unită — ziar care, în alt articol, a considerat expoziția lui Țuculescu «revelația Bienalei» — că numai în arta populară a României, «la unii poeți sau la unele doine din Carpații Olteniei, putem găsi un sentiment al naturii atât de duios și atât de intens... Tablourile lui Țuculescu sînt pătrunse de sensul secret și veșnic al mitologiei populare românești... O exaltare de culori pînă la limitele unei uitări de sine, delirante, domină pînzele lui Țuculescu».

În cronică pe care Georges Boudaille o consacră Bienalei, în Lettres Françaises, putem citi următoarele: «Numeroase țări prezintă la Veneția lucrări demne de interes. Poate cel mai izbitor exemplu este al României, care și-a consacrat întregul pavilion unui pictor mort în 1962, la vîrsta de 52 de ani, autodidact care a știut, cu o înaltă paletă de culori, să cultive o poezie simbolică, aproape de abstracție în stilizarea-i expresivă. Ion Țuculescu merita să fie descoperit». Michel Ragon, Jean Leymarie, Pierre Restany și alți critici francezi, șeful secției artistice de la UNESCO, australianul Peter Bellew, care ne-a

ION ȚUCULESCU: Femei la secerat — ulei (Colecție particulară)





ION ȚUCULESCU: Noaptea salcîmilor — ulei (Muzeul de artă din Craiova)

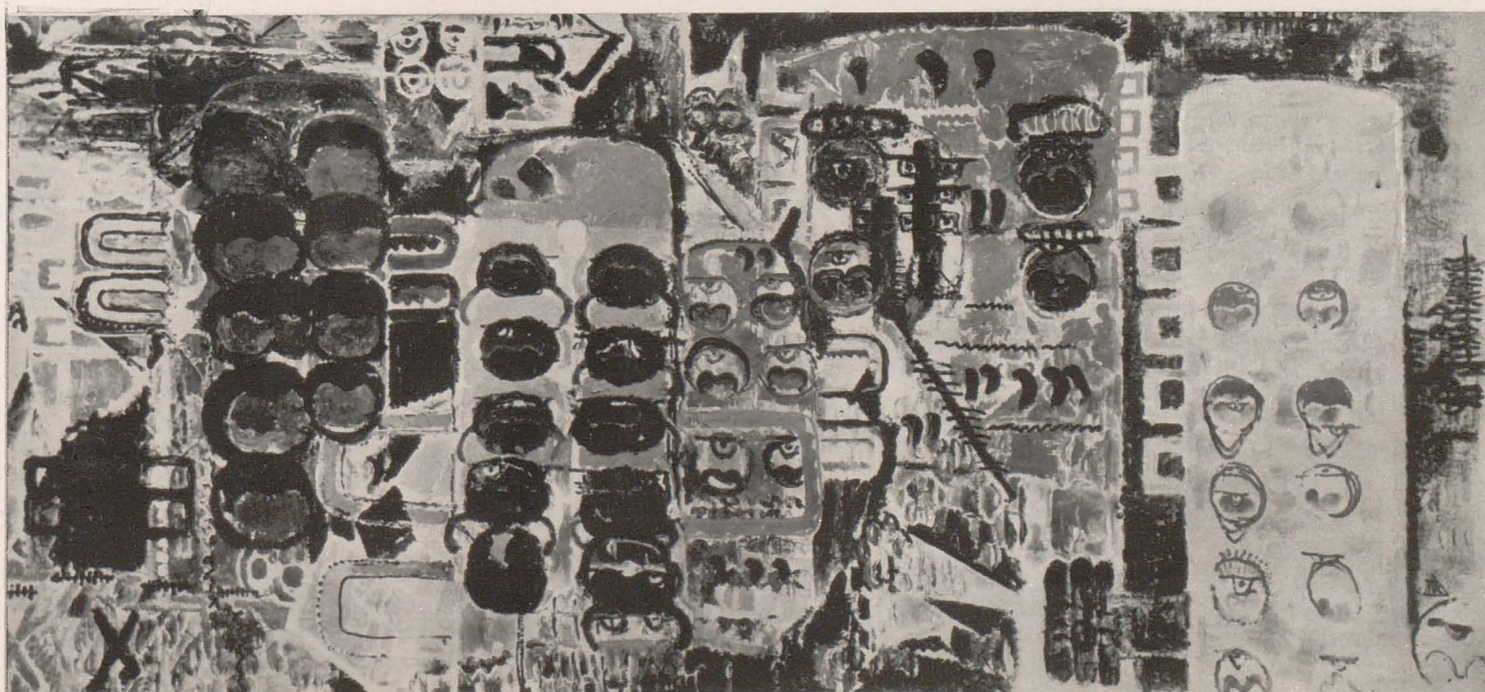


ION ŢUCULESCU: Apus de soare — ulei (Colecția familiei artistului)



ION ȚUCULESCU: Păpușile, norul și fluturii — ulei (Colecția familiei artistului)

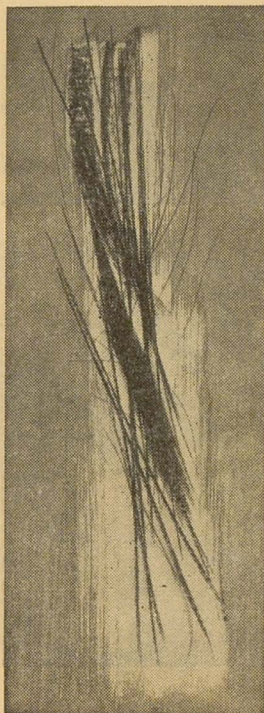
ION ȚUCULESCU: Testament plastic — ulei (Colecția familiei artistului)



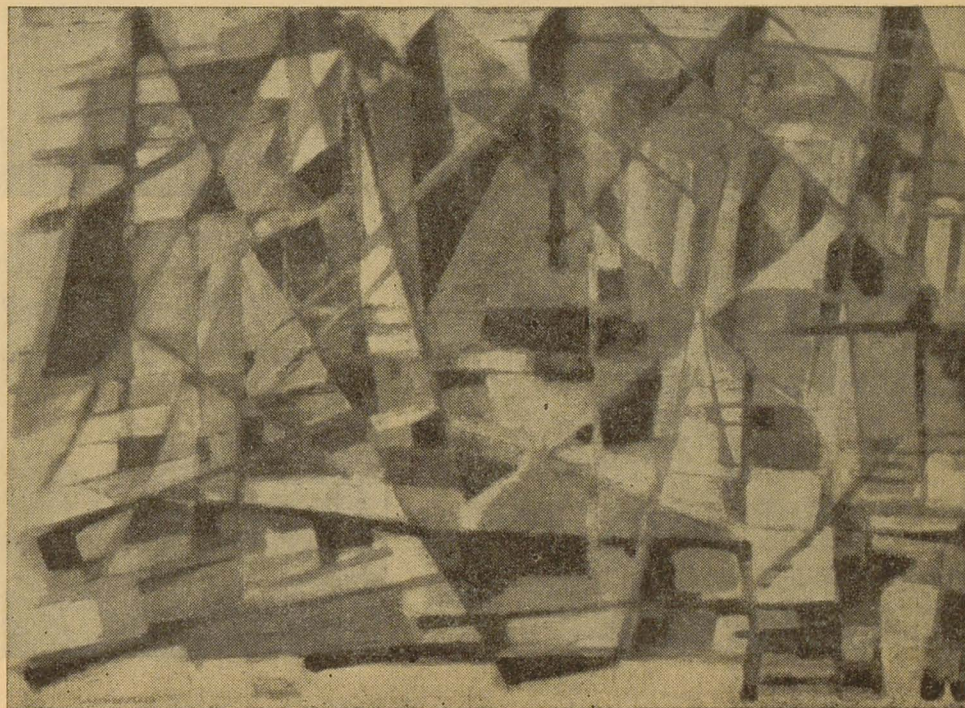
vizitat țara și a condus fotografierea frescelor de la monumentele din Bucovina, criticii italieni Silvio Gianelli și Umberto Baldini, în ziarele *Il Popolo* și *La Nazione* s-au exprimat elogios la adresa artei lui Țuculescu și implicit a picturii românești.

Dacă unele aprecieri, dintre care amintim pe a profesorului Bogdan Urbanovicz, comisarul pavilionului polonez, a profesorului Luigi Cini sau a academicianului Vladimir Kemenov, comisarul pavilionului sovietic, au exprimat entuziasmul vizitatorilor pentru felul în care este interpretat folclorul românesc, pentru puternicul sentiment al naturii pe care îl exprimă, altele au scos în evidență modernitatea viziunii artistice a operei lui Țuculescu. În această ordine de idei, însemnarea concisă a pictorului Vedova: « Pictură într-adevăr nouă », sau a criticului Nighel Goshing, în ziarul londonez *Observer*, care-l integrează pe Țuculescu în ceea ce el numește « lista noastră de onoare », sînt deosebit de semnificative. Paul Seytre, conservatorul Muzeului de artă de la Lechieux-du-Fond, Elveția, a făcut următoarele aprecieri: « ... Prin aceasta pavilionul român dovedește că toate posibilitățile sînt deschise creației plastice. Bravo ! ». Valabilitatea mondială a artei lui Țuculescu au subliniat-o și alții. Sandberg, cunoscutul organizator al Muzeului Stedelik din Amsterdam și al altui muzeu din Israel: « Am fost fericit să văd pictura acestei țări curajoase, în plină dezvoltare, să pot constata că se integrează în marile curențe ale Europei noastre bătrîne și totuși tinere ». Inge Zimmer-Lehmann, reprezentanta Clubului internațional al artiștilor din Viena, a notat: « Vă felicit pentru această expoziție, prin care România stabilește o nouă legătură cu restul lumii ». Dessa Trevisan, colecționară de artă și corespondenta ziarului *Times* (Londra), a notat în cartea de impresii a pavilionului: « Prin arta lui Țuculescu, îți dai seama cît de mult a dat România și cît de mult mai are ea de dat artei europene ». Englezul H. Palmer, care a fost la București cu prilejul expoziției de artă engleză, a făcut aprecieri similare, ca și istoricul și criticul de artă canadian, Willem Blom. De asemenea, Harry Lowe, comisar-adjunct al pavilionului S.U.A., membru al lui Smithsonian Institution de la Washington — unde s-a organizat, anul trecut, expoziția noastră de tapiserii care a însemnat o revelație acolo, — ne-a mărturisit că acum, avînd posibilitatea de a face unele corelații esențiale între Brîncuși, Țuculescu și tapiseriile inspirate din stilistica noastră populară, își dă seama mai bine de dimensiunile reale ale artei românești.

Expoziția Țuculescu, una din cele patru mari retrospective ale Bienalei, a contribuit la adîncirea cunoașterii valorilor culturii românești contemporane. În cadrul mării confruntări artistice internaționale de la Veneția, ea a constituit o prezență de înaltă semnificație umană.



HARTUNG : Compoziție — ulei

ALFRED MANESSIER : Portul
albastru — ulei

PICTORI FRANCEZI CONTEMPORANI

RADU PETRESCU

Este adevărat că expoziția a prezentat doar o parte din grupul *Jeune France*, constituit în timpul ocupației, și pe câțiva pictori care i s-au raliat ulterior, că fiecare dintre ei a fost reprezentat prin cel mult două lucrări și că sînt contemporani a căror absență am regretat-o. De asemenea, poate că pentru a înțelege cum se cuvine operele expuse ne-au lipsit și referințe directe la pictura unor generații mai vîrstnice, căror metaforismul pictural, dominant în expoziție, îi datorează foarte mult.

Cu toate acestea, expoziția a dat o imagine satisfăcătoare a unei direcții importante din pictura franceză contemporană, arătînd clar efortul artiștilor către o spiritualizare a universului pictural. Prin simplificări succesive ale realității, dar pornind totdeauna de la aceasta din urmă, ei ajung să ne dea construcții de culoare de o mare putere expresivă. Așa este *Portul albastru* (1948) de Alfred Manessier, lucrare de bogată substanță picturală în care verdele vibrat este secționat de energice unghiuri de albastru profund; desăvîrșit și amplu echilibrată, compoziția aceasta face sensibilă acțiunea de eroziune la care prezența spiritului supune obiectul făcîndu-l transparent, reducîndu-l la liniile lui esențiale. Am simțit în pînza aceasta un lirism dramatic de înaltă calitate, o bucurie a faptei, ca și în caligrafia fulgurantă a lui Hartung (*Compoziție*, 1961) desfășurată pe verticală într-un cîmp de pete suprapuse, albastru, negru, galben palid, în compozițiile lui Georges Dayez (*Toledo*, 1965) și Jean Bazaine (*Peisaj*, 1942), sau la Pierre Soulage (*Pictură*, 14 august 1956) care

SERGE POLIAKOFF : Compoziție abstractă — ulei

FÉLIX LABISSE : Marea vinătoare — ulei

DANIÈLE PERRÉ : Marile povirnișuri — ulei



evocă, la un registru mai grav și cu mijloace puțin obișnuite, arhitecturi de spațiu clasicist, punând într-un aer crepuscular negruri imense, tot atât de interesant aici ca și în explorările cristalografice pe care le întreprinde în alte lucrări.

În compozițiile citate nu ne-am găsit deloc într-o atmosferă străină picturii franceze de pînă la începutul ultimului război; am aflat continuări la experiențe de mult începute, unele urcînd pînă la Cézanne (și l-am menționa pe Francis Desnoyer cu *Moara din Malicorne*, care se înscrie însă oarecum în altă zonă decît cei de care am amintit), doar suprarealiștii Lucien Coutaud și Félix Labisse singularizîndu-se într-o oarecare măsură.

Prin metafore, pictorii din grupul prezentat în expoziție obțin rezultate inedite care ne conduc în zone mai puțin frecventate. Așa ni se înfățișează și Pierre Tal Coat cu o pînză altmînteri destul de veche (*Arbori*, 1933), Serge Poliakoff în a cărei mică *Compoziție abstractă* recunoaștem semne familiare, Singier, Vasarely (*Poprad*), Jean le Moal etc.

Mai toți pictorii aceștia au început să lucreze în timpul ocupației și, departe de a-și fi cernit paleta, au făcut act de rezistență celebrînd bucuria vieții prin arta lor liberă.

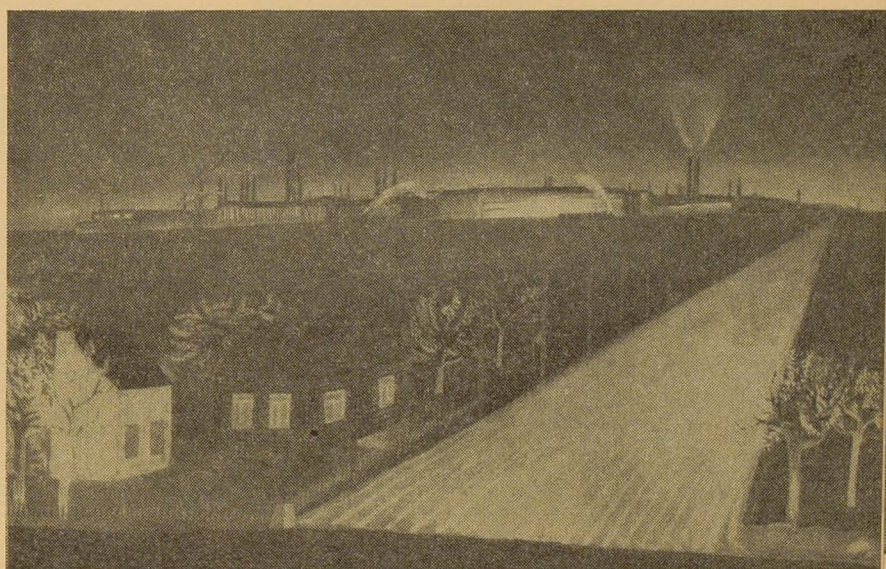
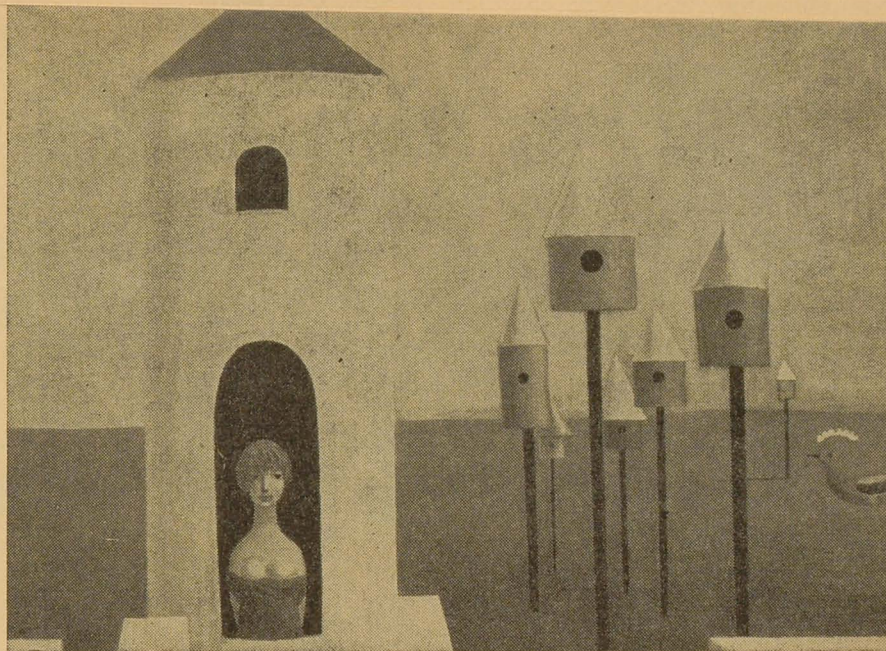
Expoziția ne-a confirmat — și simțim necesitatea exprimării acestei impresii — părerea că cei mai interesați dintre pictorii francezi actuali ocolesc deopotrivă facilitățile decalcului, ca și pe acelea, mai acute tocmai pentru că uneori mai bine disimulate, ale diferitelor modalități de negație a artei.

Independent de faptul că una sau alta din orientările, din tendințele pe care le-a evidențiat expoziția nu coincid cu gustul nostru, această confruntare ne-a oferit posibilitatea de a cunoaște mai îndeaproape unele fenomene caracteristice din pictura franceză contemporană.

ANDRZEJ MENTUCH: Portul — tehnică mixtă

KAZIMIERZ MIKULSKI: Pasărea de lemn — ulei

MARIA ANTOSZKIEWICZ: Uzina metalurgică din Varşovia — ulei



PICTURA POLONEZĂ CONTEMPORANĂ

VIRGIL NEMOIANU

Din interesanta și variata mișcare plastică a Poloniei postbelice, organizatorii expoziției de la Dalles au selecționat un ansamblu care a constituit o demonstrație a posibilităților figurativului în pictura modernă. Chiar și cele câteva pânze abstracționiste prezente, de altfel destul de factice, au pretexte figurative (*Dulapul de alimente* de J. Studnicki sau *Natură moartă* de W. Taranczewski, sau *Țărnuțul*, unde lui Tarasin îi reușește un dificil aliaj între mister și adevăr).

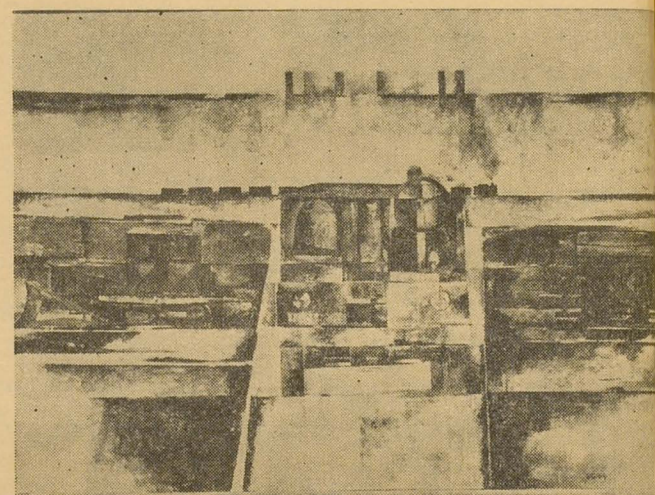
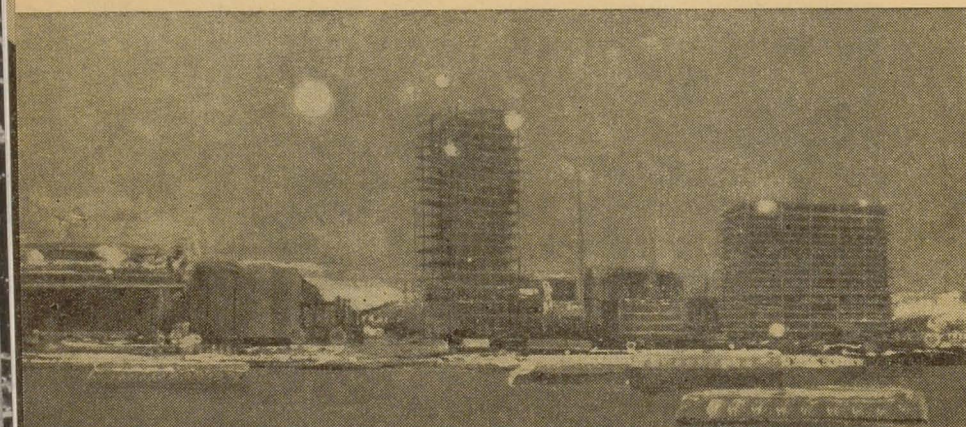
Figurativul a dominat deci expoziția. L-am văzut cum recucerește și colonizează lumea veselă și scheletică a lui Mondrian: de-a lungul liniilor și suprafețelor apar timid străzi, clădiri încă vagi, biserici poate. L-am văzut impresionist, viguros și păstos la J. Cybis (*Natură moartă*, *Coș cu fructe*, *Portul Ustka*); virtuos și îndrăzneț, jucându-se cu verdele la W. Wereszczynska (*În grădină*) sau la S. Nacht-Samborski (*Natură moartă în verde pal*). Ne-a frapat câteodată absența de lumină, cerul tern și închis (W. Garbolinski și alții). Abundentele peisaje industriale (A. Lyzwanski, D. Labanowska, J. Krajewski, R. Skupin, J. Kaczmarek) înregistrează fidel o realitate importantă pentru pictor și popor. Bineînțeles, nu toate au fost la fel de izbutite. Același figurativ, de data aceasta puternic stilizat, redus la structurile sale inevitabile, ne-a întâmpinat la J. Wnukowa (*Peisaj roșu vietnamez*, *Peisaj galben*), la L. Magiag (*Peisaj polonez*) a căror manieră și preocupări par să se apropie de cele ale lui Ciucurencu și ale discipolilor săi. Același figurativ dobândește o inefabilă eleganță aeriană, dufyescă, la Eugeniusz Geppert (mai ales în *Echipa*). La fel de încântător este acel *Scimeur* de O. Bierwiazzonek, de o distinsă și grațioasă inexpressivitate.



MICHAŁ BYLINA: 1 Mai 1901 la Varșovia — tempera și ulei

ANDRZEJ STRUMILLO: Amurgul — ulei

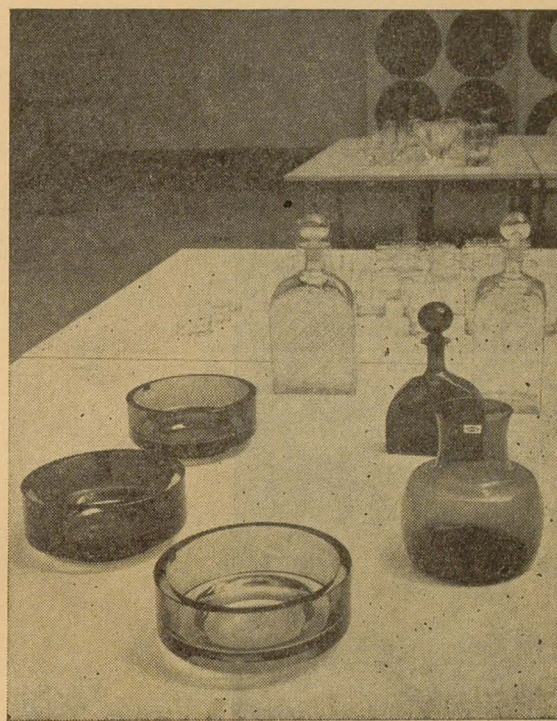
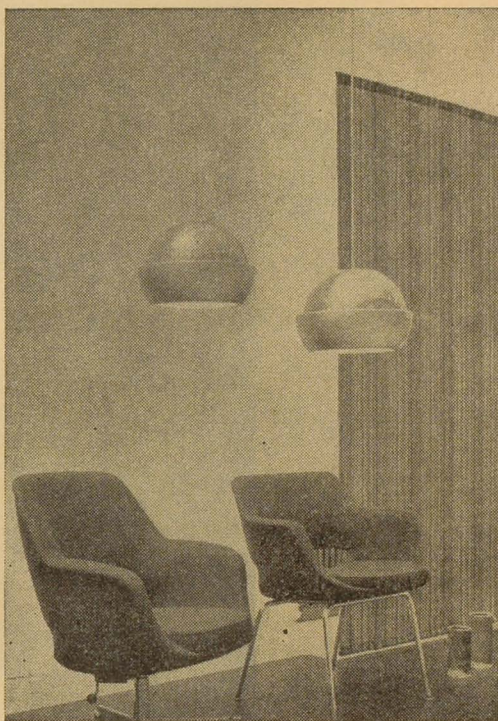
STEFAN GARWATOWSKI: Plimbarea cu automobilul — ulei



Dar cea mai interesantă demonstrație a expoziției este aceea că pictura cu o poetică fantastică, simbolică, se poate situa în continuarea artei realist-figurative. Jerzy Krawczyk (*Unchiul Pierre, În atelier*) dovedește cu pricepere de meșteșugar că maniera aceasta poate avea nu numai bogate valențe de sens, ci poate fi de-a dreptul militantă (*Începutul primăverii*). Cu aceasta din urmă trebuie să corelăm *Nu!* de K. Mackiewicz, pânză de mari proporții, un fel de Canaletto distrus și privit printr-un geam aburit, de un miop, sau prin ochi înlăcrimați. O combinație savantă de inspirații pare a fi *Copii într-un scrînciob în amurg* de K. Bereznicki, un expresionism mascat prin aglomerare de detalii proprii maeștrilor vechi (ustensile casnice puțin folositoare, cărți de joc și de citit). Toate acestea țin de o marcată resurrecție a desenului: de altfel, în mod curios și regretabil, în pictura modernă, rolul acestuia este feminin; pasta violentă și neglijentă este cea resimțită ca apanaj al masculinității. Cel mai fin desen al expoziției (*Camera Agatei* de B. Szajdzinska-Krawczykowa) este feminin și prin temă și prin viziune, spumos și ușor. O bună parte din această pictură simbolic-fantastică se înrudește cu melancolia adolescentină a șansonetei franceze recente (France Gall, Hardy) sau a romanului american pentru tineretul sentimental (Salinger, Capote). Așa este delicatul și ingenuul Kazimierz Mikulski (*Amintiri din vară, Pasărea de lemn*), care sugerează basme moderne, crezute numai pe jumătate, iute maturizate, și cu acea nostalgie a copilăriei pe care o are omul modern. Unora din aceste lucrări pare să le lipsească, deocamdată, profunzimea filozofică, tensiunea esențială a oricărei picturi autentice. Dar această secțiune a expoziției poloneze schițează un drum.

OLLI MANNERMAA : Scaune; SVEA
WINKLER : Lămpi

NANNY STILL : Vase



ARTA DECORATIVĂ FINLANDEZĂ

JACK BRUTARU

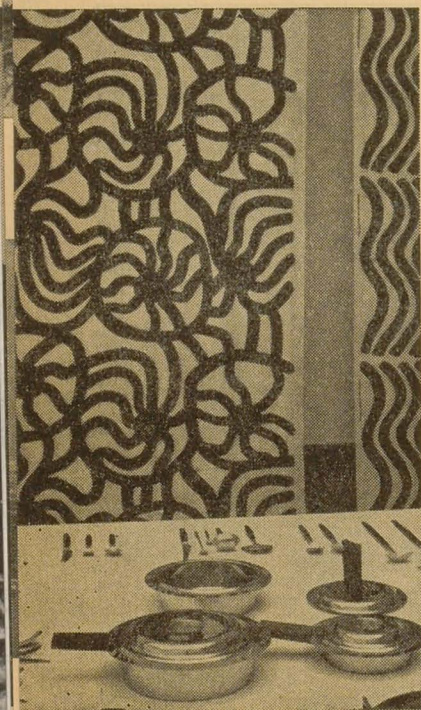
Prezența creatorilor finlandezi la cele mai importante manifestări și competiții internaționale, premiile obținute de lucrările lor la prestigioasele triennale de la Milano din ultimul deceniu și accesul larg al produselor pe piața internațională confirmă aprecierile unanime de care arta decorativă finlandeză se bucură astăzi pretutindeni.

Finlandezii sînt posesorii bogatelor tradiții ale unei arte naționale valoroase, realizată de-a lungul secolelor. Arhitectura specifică nordului, vechile biserici de lemn pictate, covoarele « ryijy », obiectele din lemn și metal, ceramica și, apoi, sticla constituie premisele dezvoltării artei decorative actuale. Valorificarea tradițiilor în spirit modern, adecvarea și aplicarea artei în industrie, finisajul impecabil, funcționalitatea și practicitatea maximă, obținută în forme de remarcabil nivel artistic, caracterizează arta decorativă finlandeză contemporană. Expoziția deschisă la București (sala Dalles), a dezvăluit, printr-un număr relativ restrîns de obiecte, judicios și echilibrat selecționate, toate aceste trăsături în creația și preocupările decoratorilor finlandezi.

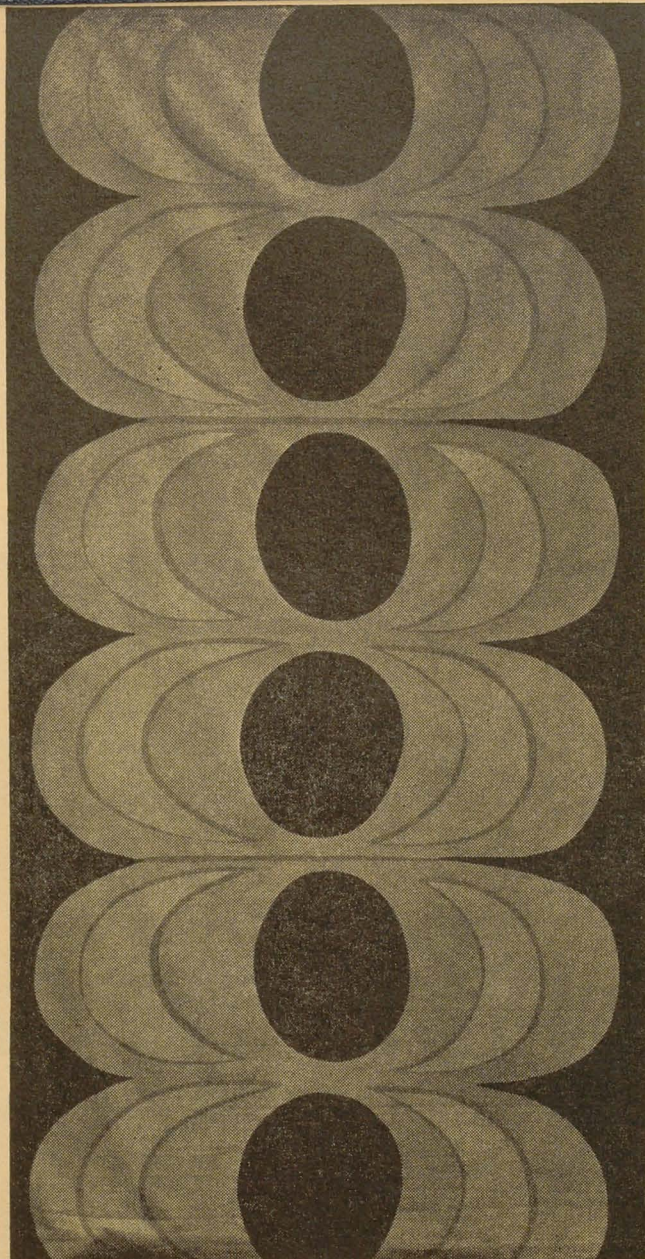
Mobilierul era reprezentat în special de scaune și fotolii, într-o varietate de combinații de materiale. Scaunele, de toate categoriile și formele, pînă la fotolii, întrunesc calități de confort și aspect estetic. Arhitectul Alvar Aalto, unul din promotorii și autorii stilului modern finlandez, este prezent prin cîteva tipuri de scaune confecționate din lemn de mesteacăn, prelucrat printr-o metodă proprie, cu lamele lipite și curbate armonios, cu contraplastă mulată. Ingeniozitatea lui Ilmari Tapiovaara o vădese scaunele pliante, ușor de manevrat și adaptabile pentru săli cu utilizări variate, inclusiv pentru locuințe. Greabile, practice și ușor de asamblat într-un interior modern sînt, de asemenea, fotoliile realizate de Olli Borg, Voitto Haapalainen, Olli Mannermaa și alții.

Corpurile de iluminat sînt evident concepute pentru a servi și a pune în valoare anumite colțuri de interior. Materialele ușoare, sticlă, metal colorat, printre care aluminiu și alamă, capătă forme deosebit de suple, dirijînd lumina după cerințe, dar integrîndu-se, în același timp, într-o concepție unitară a decorării interioarelor. Proiectarea artistică a celor mai valoroase piese aparține lui Alvar Aalto și Lisa Johansson-Pape.

Unul din produsele artistice apreciate în întreaga lume este covorul de tip finlandez, numit « ryijy », cu punct înodat și firul lung. Caracteristic, în general, artei popoarelor scandinave, este cunoscut încă din evul mediu, ca piesă cu diverse destinații.



MAIJA ISOLA: Țesături



Respectând forma tradițională, atât de adecvată interiorului modern, artiștii finlandezi crează piese originale, care evocă, mai ales prin cromatica lor, culorile peisajului nordic. Combinațiile de verde și albastru, de pildă, dintr-o lucrare semnată de Leena-Kaisa Halme, evocă verdele pădurilor și albastrul lacurilor. Specifice sînt acordurile de alb și negru cu verdele putred al mușchiului, din covorul lui Kristi Ilvessalo. Covorul lui Ritva Puotila sugerează, prin tonuri de galben și portocaliu, vara nordică, iar cel semnat de Uhra Simberg-Ehrstrom, printr-o gamă de portocaliu și brunuri roșcate, coloritul unei toamne romantice.

Un sector în care decoratorii finlandezi au obținut remarcabile succese este cel al țesăturilor și imprimeurilor. Damascul în culoare naturală cu un model fin negru, realizat după proiectul lui Dora Jung, a luat Marele Premiu al Triennalei de la Milano în 1957. Originale și de mare efect vizual sînt, de asemenea, țesăturile cu motive grafice negre pe fond alb ale lui Maija Isola.

În domeniul sticlei, au fost prezentate atît piese decorative, cît și obiecte de uz, interesul pentru realizarea artistică a fiecărei lucrări fiind totdeauna evident. Tapio Wirkkala, grafician de formație, și-a cîștigat un renume mondial prin cele șapte mari premii obținute la Triennalele de la Milano, datorită valorii obiectelor utilitare proiectate în special pentru industria sticlei. Artistul a fost reprezentat în expoziție printr-o serie de diferite tipuri de pahare. Timo Sarpaneva, perfecționînd tehnica suflatului, a obținut forme foarte variate, în sticlă subțire sau masivă. Vase, servicii pentru băut sau fructiere diferite ca formă și colorit au expus Saara Hopea și Nanny Still. Unul dintre cei mai originali și multilaterali decoratori finlandezi este Kaj Franck, șeful artistic al studiourilor întreprinderii «Arabia». Piese sale, realizate în sticlă colorată în masă, întrunesc prin excelență calități practice și estetice, ca de exemplu carafa dublă pentru amestecuri de băuturi și tipurile de pahare ce se pot așeza unul într-altul pentru a ocupa un spațiu redus sau pentru a fi mai ușor transportabile.

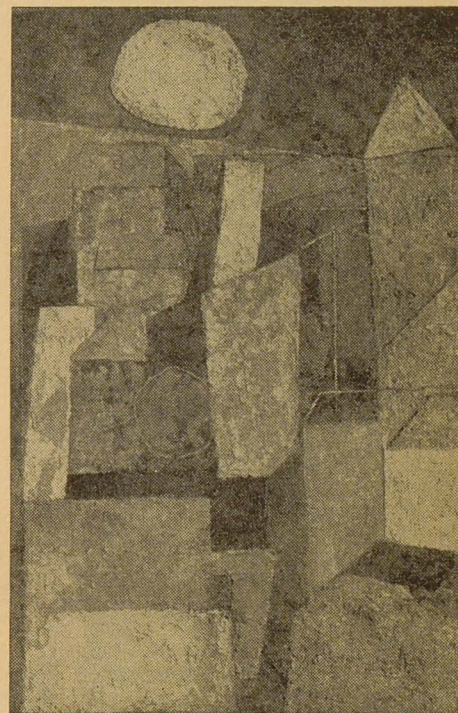
Remarcabile sînt, prin forma, coloritul și finisajul lor, piesele din ceramică, destinate uzului casnic, realizate după proiectele lui Kaj Franck, Lissa Hallamaa, Birger Kaipiainen ș.a.

Creatorii finlandezi au cîștigat un meritat prestigiu internațional pentru proiectarea de tacîmuri din metale fine și dure, cu mînere din materiale plastice, pentru proiectarea vaselor de bucătărie din oțeluri emailate, unele de inspirație populară, sau a vaselor din aluminiu de o formă elegantă, cu mînere detașabile din lemn de tek, cu multiple întrebuintări. Forma cuțitelor sau a cupei lingurilor și raportul dintre componentele tacîmului urmăresc o cît mai ușoară și eficientă folosire, dar totodată o linie suplă, prețioasă (proiectanți: Bertel Gardberg, Timo Sarpaneva, Kaj Franck).

Un alt domeniu cu remarcabile realizări este cel al bijuteriilor din aur sau argint, cu pietre semiprețioase. Formele vechi — primitive sau medievale — îmbinate cu linia simplă modernă, dau rezultate dintre cele mai izbutite. Am apreciat, mai cu seamă, coliere, brățări, cercei sau butoni, semnate de Börje Rajalin, Paula Haivaaja sau Bertel Gardberg.

Ansamblul expoziției ne-a introdus în atmosfera locuinței finlandeze, concepută ca un spațiu de deplină relaxare, confort și ambianță artistică.

N. ARGINTESCU-AMZA



VIRGIL DEMETRESCU DUVAL:
Dealuri dobrogene — ulei

VIRGIL DEMETRESCU DUVAL:
Peisaj cu lună — ulei

VIRGIL DEMETRESCU DUVAL

Prețios ni se pare faptul, — sesizabil și din alte manifestări ale artistului — că în substanța sufletească a unor lucrări, mai ales în unele peisaje, există o undă de poezie plastică. Astfel, în peisajul *Munții Apuseni*, tratat cu o pastă zgrunțuroasă, în tonalități surde, constatăm că această modalitate de expresie nu numai că nu anulează vibrația comuniunii cu natura, ci se îmbină destul de savant cu simfonice unduiri de linii și planuri de o certă muzicalitate.

Deși « punerile în pagină » sînt mai întotdeauna interesante, chiar originale, atunci cînd « motivul » nu este suficient studiat, precum în *Drumul*, viziunea stilizată, aerodinamică, a tabloului nu pare îndes-

tulător de rezolvată plastic. Arbitrar ni s-a părut modul de stilizare a portretului de *Pădureancă*, care rămîne oarecum schematic.

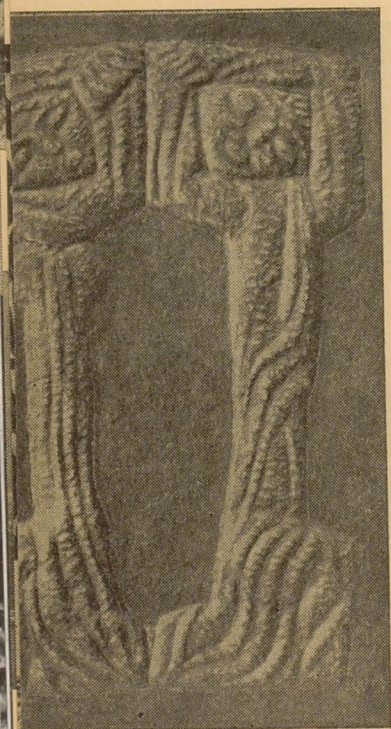
În *Peisajul de iarnă*, emoționant punctat melodic de crengile desfrunzite, în *Primăvara*, ritmată cu ocuri și roșuri stinse, dar mai ales în *Peisaj din Bărăgan* regăsim aceeași undă de poezie plastică, o cumpănită alternare de tonalități surde și mate, vibrații de ocuri și roșuri cuceritoare. Cele două peisaje cu lună, cu degradeuri subtile și luminozități bine dozate, cu efecte de ritmică verticală, subliniază coerența viziunii.

Totuși, în *Blocuri noi*, masivitatea peisajului alunecă către straniu și către o eleganță ușor factice, iar *Barajul hidrocentralei «Gh. Gheorghiu-Dej»*, împins către un aspect ușor halucinant, nu ni se pare suficient

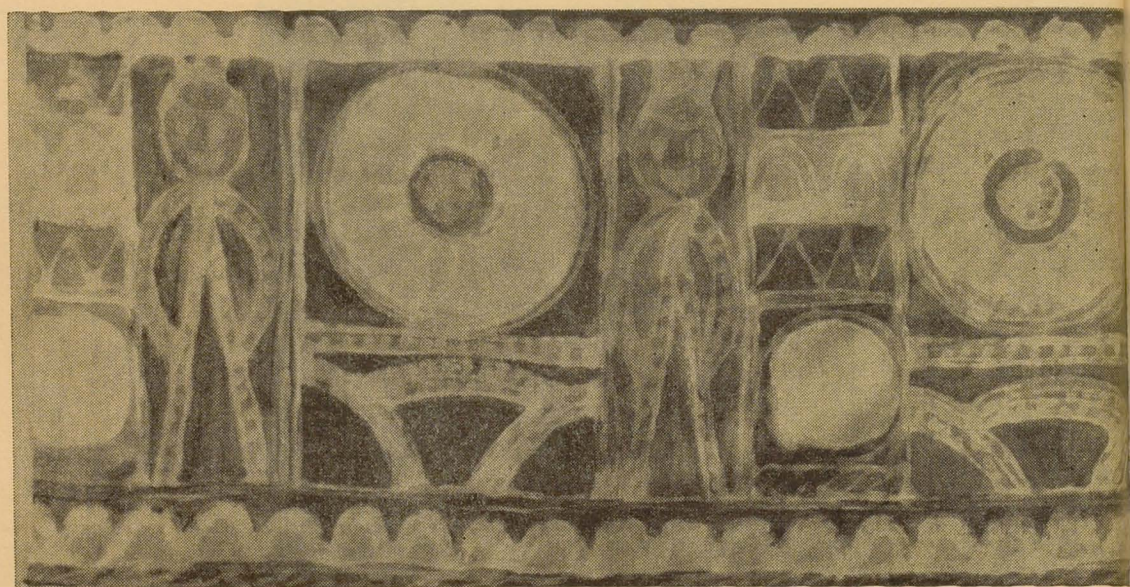
studiat, deși vibrația rece a tonurilor încheagă un sentiment de grandoare, după cum în *Dealuri dobrogene* masele galbene, parcă lichefiate, sub faldurile luminii cu o pastozitate de fruct copt, lasă o impresie de artificios. Dintre lucrările bine studiate, am reținut *Natura statică cu șah*, în care geometrizarea recîștigă ritmurile melodice, iar ansamblul de albastruri este de o captivantă profunzime cromatică.

DRAGOȘ MORĂRESCU

Dacă lucrările de artă aplicată au îndeobște contingente mai mult sau mai puțin accentuate cu utilul și «frumosul cotidian», piesele expuse de Dragoș Morărescu (Galeriile de artă din Bd. Magheru), se



DRAGOȘ MORĂRESCU: Metopă — metal bătut



TOMA PÎRVULESCU: Lada de zestre — imprimeu

revendică explicit de la preocupări strict estetice.

O parte din lucrările pe care artistul și le-a intitulat «sculpturi», cum ar fi *Personaj drapat*, *Floarea nopții*, *Masivitate*, *Bușniță*, *Corbul* etc., realizate mai toate din tablă de oțel, ridică unele obiecții, chiar în această direcție. Se încearcă evocarea de volume prin mularea unor fragmente de foi de tablă — flexiunile fiind hărăzite să sugereze elemente figurative sumare. Dar nu există un criteriu sigur de eliminare a amănuntului ne semnificativ. De aceea, nu se realizează o unitate de structură a viziunii plastice. Impresia primă, care rămâne în cele din urmă persistentă, este aceea de nemasivitate — deși una din lucrări se intitulează «masivitate».

În ceea ce privește basoreliefurile realizate în metal bătut, putem afirma că ele au calitatea de a-l impune pe artist de la prima sa expoziție personală. Cu deosebire trebuiește subliniat finisajul lucrărilor, implicând un real respect al meșteșugului. Astfel, aproape toate lucrările beneficiază de noblețe formală și de articulare organică susținută, ajungând uneori chiar la aparente «laconisme» de expresivitate, care ar merita o analiză specială. *Fintina tinereții*, de pildă, simbolizează multiplu semnificațiile fecundității. Cele trei corpuri feminine, unduind în jurul havuzului ce respiră jerbe florale de stropi, izbutesc să sugereze aproape coregrafic o anumită senzualitate.

Mai coerente încă ni se par lucrările de ritmică subtil geometrică,

unde nu am găsit nicăieri nici schematicism, nici ostentație, ci virtualități artistice complexe.

TOMA PÎRVULESCU

În expoziția de imprimeuri seminate de Toma Pîrvulescu (Galeriile de artă din Bd. Magheru), concretul se află în schimb în largul său... bineînțeles pe plan decorativ.

Este adevărat că unele piese beneficiază de o ritmică sobră, în câteva cazuri chiar bine susținută, și de tonalități agreabile; ceea ce nu se poate spune despre «viziunile» cu corăbioare și efecte de peisaj (imagini ce cochetează cu figurativul pictural propriu-zis). Un prea exigent nivel de gust estetic nu au dovedit nici imprimeurile în tonalități foarte deschise, de galben de lămâie, de pildă, sau altele

ale căror contraste crude, stridente, stingheresc.

ICA CIOLAN

Aceeași problemă, a nivelului de gust, o pune și ansamblul de mobilă «folclorică», expusă de Ica Ciolan, în același timp și în același loc.

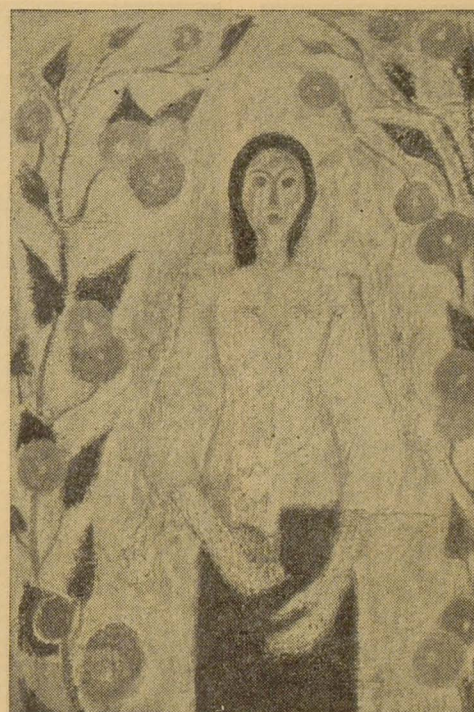
Departate de a odihni ochiul și sufletul, o asemenea mobilă, transpusă brut în mediul citadin, nu poate lucra decât dezarmonic, oboșind deci prin contrast «discordant». Așadar, chiar dacă ideea de plecare merită întreaga noastră atenție, improvizația facilă într-un asemenea domeniu nu poate satisface din punct de vedere estetic.

Există de multe decenii, în interiorale țărănești, splendide piese de mobilier, realizate cu nobilă cumpănire, în care formele și patina respectivă constituie punți

MIHAELA NICA : Toamnă — ulei



MIHAELA NICA : Cultivatoare de flori — ulei



de firească încorporare într-un mediu orășenesc cu legile lui proprii.

Preluarea « brută » n-ar corespunde decât cu faimoasa muzică concretă în care zgomotele, oricât ar fi ele de « autentice », nu posedă decât *valoare de șoc*. Ceea ce, în cadrele atât de esențiale tradiționalului bun simț românesc, n-ar putea promova decât cea mai nemedernă ridicare din umeri.

MIHAELA NICA

Sub spontaneitatea uneori aparent frustă, lucrările tinerei pictorițe Mihaela Nica (la prima sa expoziție personală) ascund preocupări de simbolică mai mult sau mai puțin intelectualizată. De altfel, titlurile *Inocență*, *Arheologie*, *Amfore* etc.

subliniază intențiile de transpunere metaforică, nu totdeauna însă fericit rezolvate. Astfel, ampla compoziție *Maternitate*, deși nu e lipsită de o anumită atmosferă, și chiar de un anumit « halo » afectiv, din punct de vedere pictural atestă șovăiri și chiar deficiențe de gust.

În tabloul *Fata cu flori*, un vag hieratism dialoghează cu tonurile calde și surde (ocuri violacee stinse pe rozuri roșietice), dar florile sînt aproximativ redată și ținute de o mînă care nu se prea știe dacă e pe umăr sau în aer.

Discutabil este tabloul *Perechea*, cu interesante ocuri pe albastruri crude, unde ansamblul e închis într-un fel de chenar folcloric. Albul ochilor la personaje are însă ceva ireal, ușor fantomatic, poate chiar de iz pompeian, nu foarte fericit; iar core-

larea diferitelor elemente rămîne dispartă și de un gust îndoielnic.

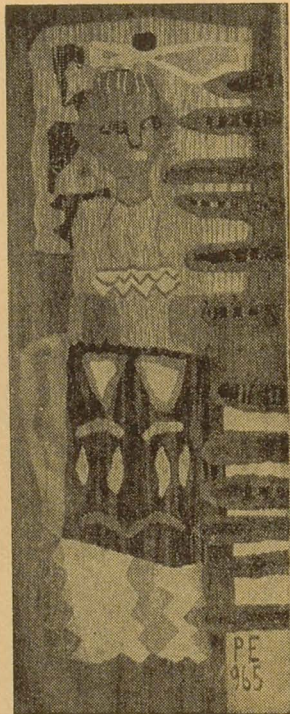
Dimpotrivă, intuiția picturală este de netăgăduit în mînuirea unei paste cretoase, cu vibrații de alburi mate și ocuri frumos modulate în *Inocență*. Aci viziunea este echilibrată și liniile curg muzical.

În lucrarea *Copacii*, cerul de un alb roz mîngîie patru copaci de turtă dulce într-o diafană atmosferă, interesantă dar neconvingătoare. În schimb, *Trunchiurile desfrunzite* sau *Vase de lut ars* beneficiază de o ritmică ce ne apropie de o viziune pompeiană.

În lucrarea *Flori albe* stilizarea este cu totul diferită, folcloricul încearcă să se îmbine cu un fel de neo-expresionism insuficient asimilat. În *Cultivatoare de flori* (cu efecte de ceramică, cu vrejuri albastre-albe de jur împrejur), în *Plante*,

cu tonuri translucide, în *Satul de munte*, foarte interesant ca punct de plecare, cu verticalități sezizante, în *Toamna* se vădesc promițătoarele daruri ale pictoriței.

Poate că artista ar trebui să renunțe la unele efecte facile ca în *Terasa din vii*, de pildă, în care cruzimile brutale de ton și perspectiva « à vol d'oiseau » sînt ostentative, astfel că șarja nu poate înlocui lipsa de finisare. De asemenea, în *Arheologie* descoperim insuficiența culturii plastice. Capitelul, cu vibrația alburilor pe tonuri albastre, cu efecte cromatice integrate în masa de ocru, este un punct de plecare sugestiv, dar eterogen, și este păcat, pentru că expoziția dovedește certe daruri de temperament pictural și o anumită vigoare de concepție care ascunde, fără îndoială, făgăduinți reale.



ELENA PANĂ: Dans —
tapiserie lână

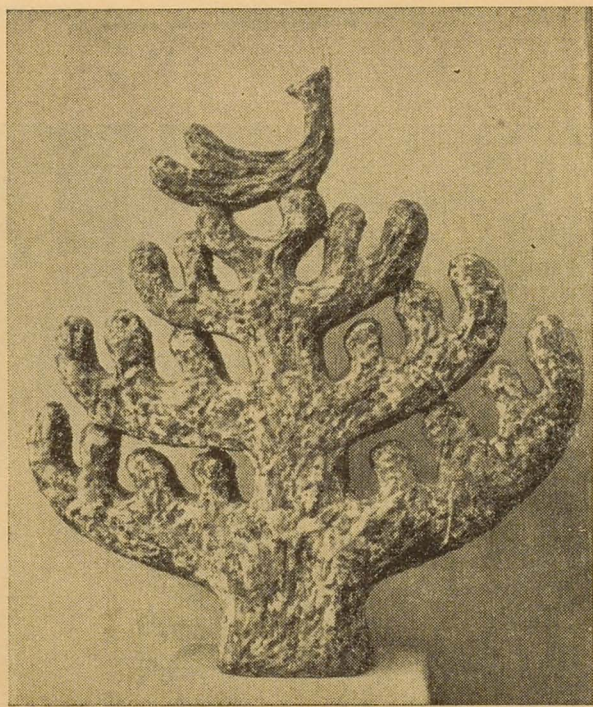
ELENA PANĂ: Păpușă de turtă
dulce — tapiserie lână

STELA BOZDOG-GĂNESCU:
Stejar cu pasăre — ceramică

STELA BOZDOG-GĂNESCU:
Femeia în albastru — ceramică

ION MINOIU: Panou decorativ
alcătuit din plăci și piese de
faianță și ceramică

ION MINOIU: Ceasuri —
ceramică



ELENA PANĂ

Netăgăduit talent au dovedit cele 12 tapiserii semnate de Elena Pană (expuse la sala Galeriilor de artă din Bd. Magheru). Una dintre ele, de o ținută remarcabilă, *Fluturii* — trimisă la o expoziție din străinătate — se caracterizează printr-un desen folosit cu siguranță (aparent infantil) și printr-un dinamism cromatic, amestec de o savoare cu totul inedită.

La fel de dinamică, dar arbitrar stilizată, apare tapiseria *Virfuri de munte*, unde înguste mase de griuri-ocru violacee, verticale și orizontale, sînt mult prea gratuite. Vibrația maselor de galben rămîne însă sesizantă. *Păsările*, tot tapiserie în lână, are tonuri de galben mult mai stinse și, deși stilizarea este la fel de temerară, forța de sugestie, minimal

figurativă, este certă, iar ansamblul, fără îndoială, melodic.

Puternic ritmată ni se înfățișează și tapiseria *Dansul*, de viziune orientală, și *Basmul*, armonic hieratizat, deși într-o viziune prea eclectică, nedeterminat folclorizată. În sfîrșit, *Florile pe gard* îmbină în chipul cel mai complex darurile mai sus semnalate, izbutind un fel de ritmică frîntă în care temeritățile, gingășia nuanțelor trandafirii și răceala discretă a griurilor savante « cîntă » rafinat.

Chiar dacă cutezanțele de viziune ale artistei par uneori discutabile, nivelul tehnic și estetic al ansamblului se vadește remarcabil.

STELA BOZDOG-GĂNESCU

În arta aplicată « inferioară », găsim aproape totdeauna, sub rafina-

mentul aparent, deficiența fineții adevărate. Pentru că finețea adevărată necesită angajare sufletească. Mai mult chiar, necesită pasiune de a sluji. Astfel, coeficientul expresiv nu trebuie să fie gratuit și cu atît mai puțin arbitrar.

Expoziția de ceramică monumentală prezentată de Stela Bozdog-Gănescu poate fi salutăată cu satisfacție, deoarece aproape peste tot accentul sufletească izbutește să păstreze o prospețime captivantă.

Însă nivelul tehnic în anumite lucrări, cum ar fi *Pe plajă*, unde o serie de detalii necesitau mai mult studiu, este discutabil. Efortul plastic nu se poate organiza îndestulător nici în *Bucuria bucuriilor*, deși aci ansamblul statuar izbutește să monumentalizeze destul de sugestiv o viziune de bibelou.

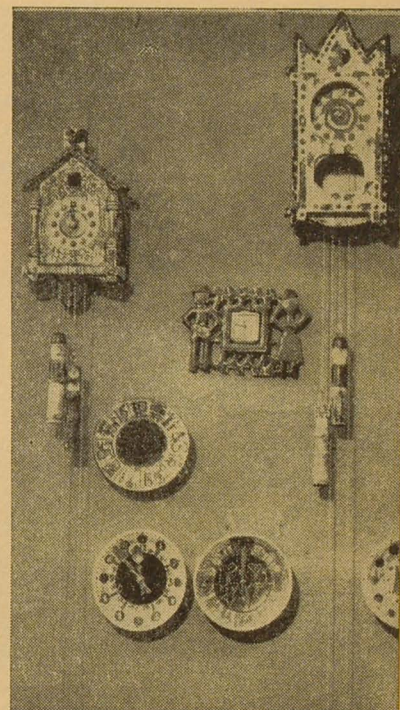
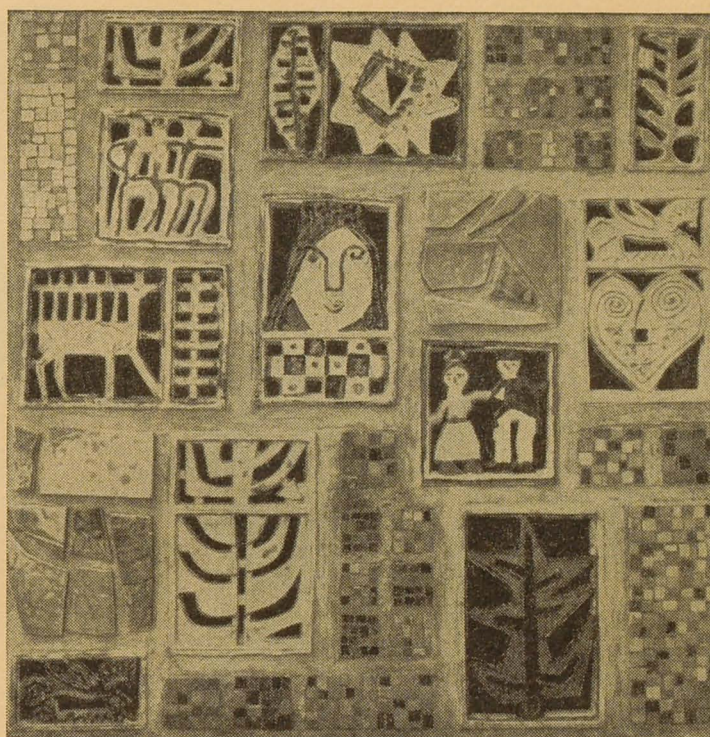
Lucrarea mult mai modestă intitulată *Femeia în albastru*, de o excepțională calitate a materialelor, de o

cromatică cu adevărat desfătătoare — albastruri ultramarine, cenușii și verzuri vegetale — modulează în vibrante reverberații cadrul geometric inițial. De altfel, și cealaltă variantă, *Femeia cu floarea*, este interesantă, ca și *Vasul policrom*.

Interesante ni se par și lucrările *Stejar cu pasăre*, deși insuficient rezolvată, și *Pasărea*, agreabil « abstractizată » și destul de bine compusă.

Lucrări ca *Floarea de foc* sau *Primăvara* ar trebui reluate pentru a putea fi ridicate la un nivel estetic mai încheat, mai matur, mai complex. Pentru că grația spontană din *Coloană folclor* sau gingășia viziunii din *Primăvara* necesită totuși mai multă adîncire și echilibrare plastică propriu-zisă. Cu atît mai mult cu cît maturizarea artistică, studiul și finisajul ar putea împlini în chip convingător sensibilitatea unei artiste atît de harnice.

HORIA HORȘIA



ION MINOIU

În domeniul artelor decorative, Ion Minoiu debutează, în 1965, la expoziția artelor decorative, ca să se reafirme apoi, îndrăzneț, cu prima sa expoziție personală de ceramică, în acest an.

Abordarea ceramicii i-a impus artistului aprofundarea cunoștințelor tehnice. Aceasta s-a efectuat în timpul lucrului. Minoiu a înregistrat tot ce se petrece schimbând temperatura arderilor, combinând materialele, tratându-le diferit. A înregistrat pedant, dar nu sec. Procesul tehnic a fost îmbinat organic cu procesul de creație, lăsând nealterată impresia de spontaneitate. Dirijînd procesul tehnic, artistul și-a putut realiza intențiile într-o viziune decorativ-figurativă. Stilizările, simplificările, exagerările sînt interpretări care se situează în sfera figurativului. Jocul abstract — de linii, forme și culori — este totdeauna adiacent, subordonat, niciodată în sine și pentru sine, și niciodată la voia

întîmplării, cum poate să fie, uneori, în arta focului. Cunoștințele picturii s-au adecvat, rafinîndu-se, ceramistului. Cromatica — raporturi, acorduri, armonii, contraste sau treceri nuanțate — a sporit în calitate. Culorile, desenul, formele sînt de multe ori de inspirație — bănuită sau evidentă — populară, ori — și contactul cu Sighișoara explică faptul — medieval-artizanală.

Artistul a obținut lucrări deplin finite. Mai mult, a obținut lucrări rezistente, corespunzător funcției lor (piesă de decor, figură de șah, ceas de perete etc.) și destinației (decorație de interior, decorație de exterior).

Publicul — cel mai divers — a reacționat favorabil, varietatea lucrărilor din expoziție cîștigîndu-i adeziunea, datorită faptului că inventivitatea, ingeniozitatea, fantezia, umorul artistului s-au manifestat în interpretări originale și moderne.

Minoiu a realizat — așa cum înseamnă Radu Boureanu în cartea de impresii — « o lume fabulos și

sensibil colorată », expoziția lui înfățișîndu-ni-se ca un « caleidoscop dirijat cu inteligență și sensibilitate ».

NICOLAE VASILESCU

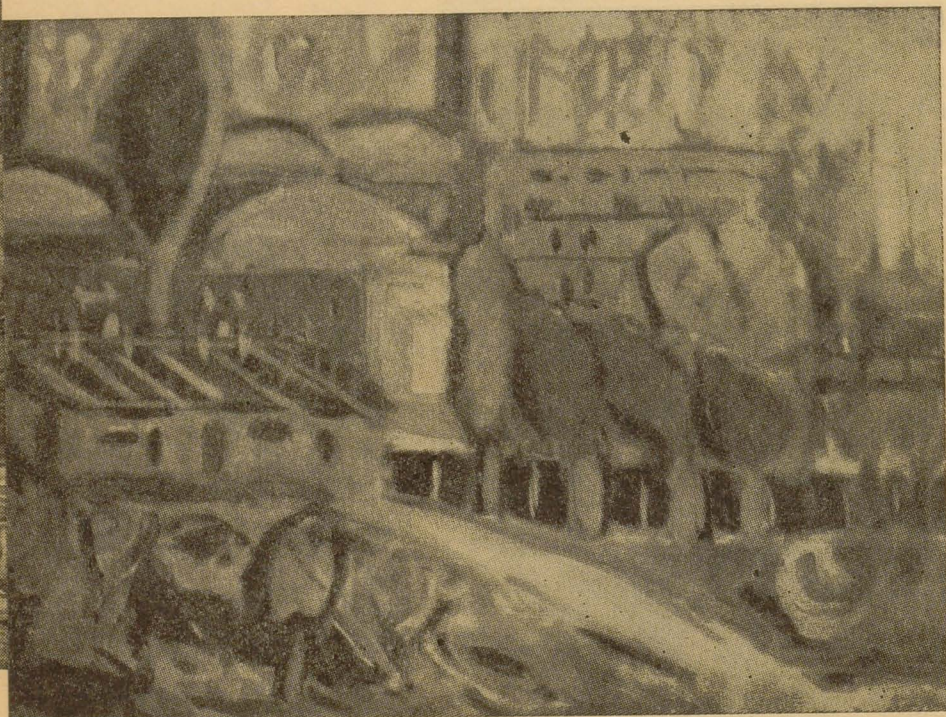
Doi ani după ce debutase în viața artistică (Salonul oficial, 1947), Nicolae Vasilescu se încadrează în învățămîntul secundar, urmînd a-și desfășura activitatea pe două planuri. Dacă nu și-a consacrat creației întreaga forță de muncă, contactul permanent cu școala, cu elevii pe care îi instruia, a conservat, în schimb, și a alimentat prospețimea nativă a artistului, o anumită candoare în fața lumii care i se dezvăluie mereu ca un miracol. Senzațiile pictorului se traduc pe pînză în sensibile armonii cromatice ca în textura unei scoarțe populare. Gama caldă și tonurile potolite încheagă o ambianță muzicală, în surdină, însoțind imaginea, care — mai ales în peisaj, la Constanța, la Vălenii de Munte sau în acele prive-

liști urbane ale Ploieștilor, cu construcții industriale, poduri etc. — capătă un farmec special, tonifiant. În peisaj, în general, pictorul se exprimă degajat, imaginea pîrîndu-ne spontan creată, deși elaborarea lentă este evidentă la o atență cercetare a diversității de nuanțe ce compun o suprafață pictată. Se simte, cred, și meșteșugul picturii murale, practică de artist multă vreme, în frescă. Avînd în vedere tocmai această activitate, am fi așteptat, în compoziții, o mai riguroasă ordonare a elementelor, ritmul decorativ pe care îl sesizăm în *Femei spre tîrg* ori *Femei în atelier*, de pildă, fiind numai parțial justificat. Mai viguroasă este construcția imaginii într-un portret, ca aceea sobră și demnă reprezentare a *Țărâncii din Făgăraș*.

Pictorul demonstrează viabilitatea unei viziuni care, slujită cu sinceritate și îmbogățită cu aportul original al propriei sensibilități, poate cuprinde și exprima convingător realități contemporane.

IOANA KASSARGIAN

ANCA ARGHIR



NICOLAE VASILESCU:
Peisaj industrial — ulei

IOANA KASSARGIAN:
Ritm arhaic — lemn



IOANA KASSARGIAN

Deși se plasează într-un context de aspirații și nostalgii «arhaizante», Ioana Kassargian (expoziția personală deschisă la Galeriile din bd. Bălcescu), nu mimează rudimentarul. Folosește echilibre dificile de mase, cadențe elegante de forme, finisaje prețioase, găsite prin luciditate de geometru și gust de bijutier. Dar, cu toată sollicitudinea ei față de poziții artistice în fond ireconciliabile (*Dansatoarea*, cu aerul ei de antichitate egipteană tîrzie, e incompatibilă cu seria grotesc-expresionistă sau cu simbolistica aerodinamică a *Zburătorului*, de pildă), originalitatea Ioanei Kassargian se impune în expoziție. Chiar *Cariatida* și *Maternitatea*, ori *Alegoria*, de factură convențională, deși contrariază pretențiile noastre de coerență în stil, indică niște permanențe personale

imposibil — din fericire — de escamotat, și pe care le văd manifestate plenar în *Ritm arhaic*, *Figură grotescă*, *Cîntăreața*, *Luna*, *Duet*. Aici e vădită vocația concretului carnal (această carnalitate pe care cu atîta aroganță o combat sculptorii esențelor — pure ori brute !). E o plasticitate incoercibilă, o carnalitate refractară clișeele esoterice, o concretitudine imanentă. Conglomerate de sfere, cadențe serpentine de forme aci ghemuite, aci destinse, surîsuri hieratice asimilate din iconografia senzualistă a Extremului Orient, arabesc care cutreieră masele robuste, toate acestea emit poezie telurică, senzualitate solară, bine articulată în *Cîntăreața*, întrucîtva bagatelizată în *Fata cu floarea*, subtilizată în *Tors negru* (acesta oferă, în abstracția reliefulor lui melodice, o ipostază «cerebralizată», epurată, a masivității). *Figura*

grotescă, în expresionismul ei întrucîtva prea «Barlach», în masivitatea ei rafinat amorfă, îmi pare idolul clipei cînd apare flința din neînfință, un duh al plăcerii naive de «a fi», o himeră iscată din ciocnirea între «carnal» și «magic». Desenele expuse sînt parcă argumentele vocației pentru concretul dens și greu : mase de materie voluptoasă, aceste forme emană spațiul ca o aură care le-ar aparține direct și funcțional — iată ce sugerează așezarea lor în pagină, care evită cîmpul alb. Ductul onctuos, traseul ondulat, melodia gîngășă, ce simptom de simț al formei autentice !

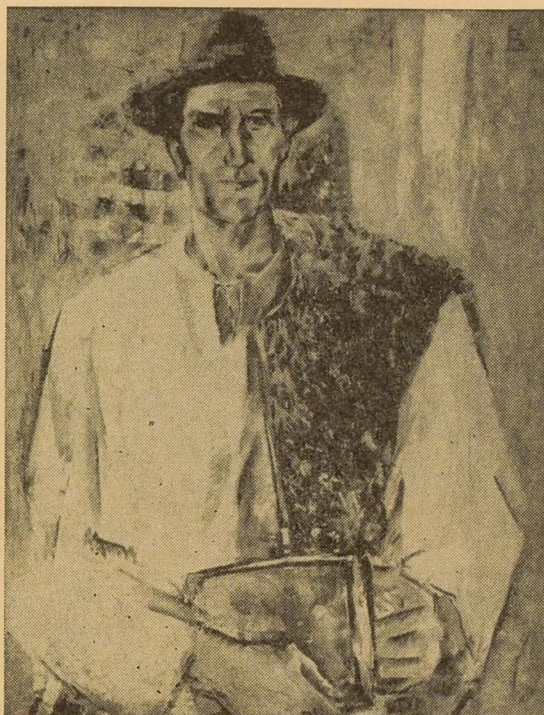
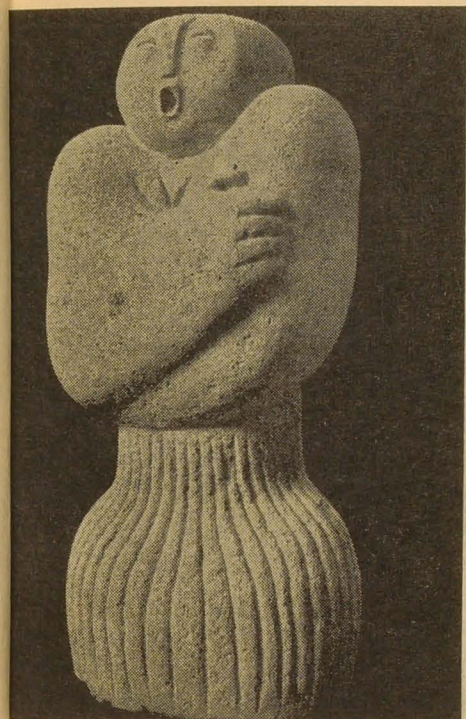
În ciuda unor lucrări străine naturii ei artistice — și la care accede prin cultură și meșteșug — Ioana Kassargian confirmă, în această expoziție, profilul ei de sculptor înzestrat.

LUDOVIC ROMAN BOROȘ

DAN MIHĂILESCU

TAPISERII FLAMANDE

VIORICA DENE



IOANA KASSARGIAN:
Cîntăreața — piatră

LUDOVIC ROMAN
BOROȘ: Țăran
maramureșean — ulei

JACOB JORDAENS
(1593 — 1678): Lecția
de călărie (detaliu)

LUDOVIC ROMAN BOROȘ

După participări consecvente, de-a lungul a zece ani, la expoziții colective din Brașov și București, printre care menționăm și expoziția din 1964 de la București (împreună cu Mihai Horea), pictorul Ludovic Roman Boroș a deschis la Brașov o expoziție personală (sala «Arta»), cu lucrări reprezentative pentru etapa actuală a activității sale.

Dacă lucrările sale de început lăsau să se întrevadă influențe ale impresionismului și postimpresionismului, sau cele de mai târziu amprenta constructivismului lui Matis Teutsch, creația ultimilor ani vădește preocuparea permanentă a artistului pentru găsirea unor mijloace personale de exprimare. În acest sens, mi se pare cu deosebire prețios felul în care Boroș își împarte suprafața compozițiilor, adică felul

în care folosește legile dispunerii spațiale. Artistul urmărește, în procesul de creație, obținerea unei imagini lapidare, esențializată (*Brigada agricolă*). Cercetarea atentă ne duce la concluzia că «simplitatea» pînzelor lui Boroș este rezultatul descompunerii și recompunerii datelor esențiale ale subiectului tratat (*Compoziție, Apus de soare*).

Compozițiile sale nu prezintă, deci, instantanee ale realității, ci sinteza unor momente succesive, legate prin unitatea tematică. Fiecare tablou înfățișează nu o imagine anume, ci suma datelor esențiale, caracteristice unui fenomen (*Freamăt, Anotimpuri*). Realitatea, punctul de plecare al tuturor lucrărilor expuse, este doar sugerată. Fabulația descriptivă lipsește, ideile fiind exprimate prin metafore plastice (*Vibrații, Variațiuni, Spațiu cosmic*). E drept că citirea imaginii nu se face totdeauna fără o oarecare dificultate, artistul bizuindu-se — uneori poate prea mult — pe contribuția privitorului.

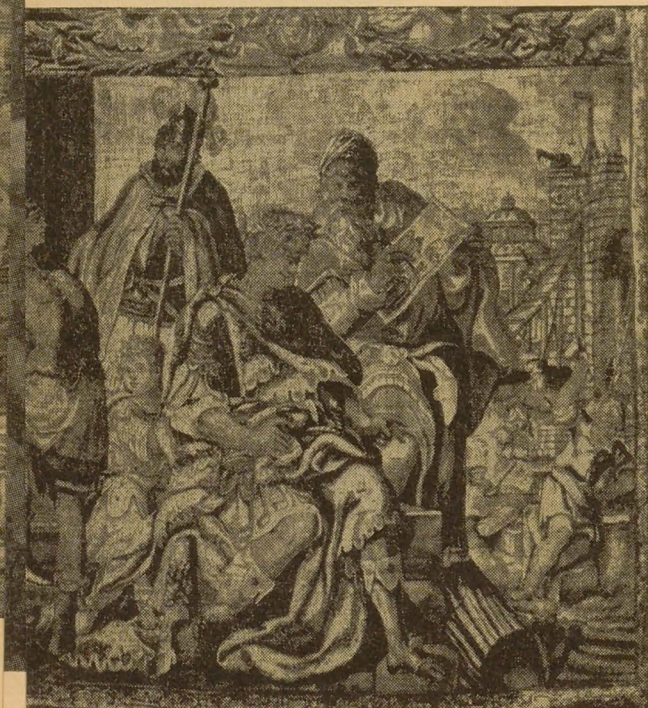
TAPISERII FLAMANDE

După expoziția de tapiserii franceze de anul trecut, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România a organizat o expoziție de tapiserii flamande cu lucrări aflate în patrimoniul său.

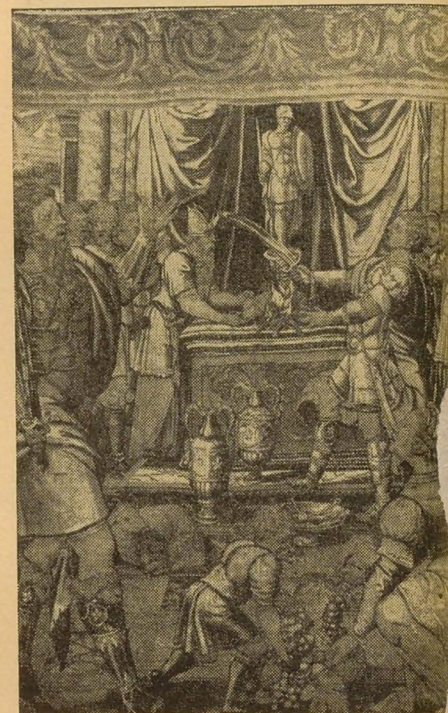
Sălile de pictură flamando-olandeză servesc drept decor amplu și somptuos, cele mai valoroase tablouri continuînd să fie expuse. În numeroase vitrine și pe mobile de epocă se află piese din colecția de faianță olandeză provenind din Delft; un număr destul de mare de gravuri olandeze și flamande figurează de asemenea în expoziție, sugerînd climatul artistic în care meșterii tapisieri flamanzi s-au format și au lucrat. Documentarea vizitatorilor e completată prin reproduceri de bună calitate după renumite tapiserii țesute, în răstimp

de patru veacuri, în diferite ateliere din provincia Brabant. În două vitrine se află și lucrările principale de referință care au contribuit la identificarea subiectelor, a autorilor de modele și a țesăturilor, iar, pentru o mai bună înțelegere a istoriei atît de frămîntate a Țărilor de Jos în perioada din care datează piesele expuse, s-au prezentat într-o formă sugestivă două hărți: una reprezentînd cele mai importante centre de artă decorativă din provinciile care formează azi Belgia și Olanda, cealaltă hartă înfățișînd monumente caracteristice ale fiecărui oraș de pe acest teritoriu.

Monumentalitatea acestor mari suprafețe, țesute în lînă și fire de aur, noblețea compozițiilor, cum și varietatea subiectelor și armonia coloritului bazat pe o gamă luminoasă, dar destul de restrînsă de tonuri, vitrinele cu ceramică policromă sau în nuanțe de albastru, cum și passepartout-urile colorate ale gravurilor — inovație destul de îndrăznească pentru opere datînd de două-



Atelier din Bruxelles: Construirea unei cetăți (din ciclul « Istoria lui Alexandru cel Mare » — secolul al XVII-lea)



Atelier din Bruxelles: Dublu sacrificiu (secolul al XVI-lea)

trei secole — fără a mai menționa nota deosebită pe care o conferă expoziției picturile din secolul de aur al Țărilor de Jos, contribuie la crearea atmosferei de epocă.

Tapiseriile pe care le posedă Muzeul de artă au fost țesute între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea. Ele reprezintă, cu precădere, subiecte cu caracter laic — peisaje, scene de gen, compoziții. Cîteva piese tratează teme biblice, iar altele mitologice.

Expuse în ordine cronologică, cu mici excepții, impuse de necesitatea de a echilibra dimensiunile și de a armoniza coloritul, tapiseriile flamande izbutesc din plin să ofere vizitatorilor o imagine aproape completă și edificatoare asupra măiestriei artistice de care au dat dovadă țesătorii flamanzi din secolele XVI, XVII și XVIII.

Cele mai numeroase și valoroase tapiserii provin din atelierelor bruxelleze care — pe bună dreptate — s-au bucurat de un renume excepțional. Două dintre ele, datînd din secolul al XVI-lea, îl reprezintă, în două

scene, pe Solomon primind vizita frumoasei și înțelepte regine din Saba, Belkis, și arătînd templul său preoților care duc pe umeri arca alianței. Prin calitățile desenei, prin echilibrul compoziției, bazat fie pe linii verticale, fie pe diagonală, cum și prin vioiciunea coloritului, aceste piese suscită admirația. Celelalte piese, din aceeași epocă, înfățișează scene de vînătoare.

Secolul al XVII-lea este dominat de două personalități, Rubens și Jordaens, care au furnizat numeroase cartoane manufacturilor flamande, introducînd noi elemente în arta tapiseriei: o compoziție dinamică, gestică uneori violentă a personajelor care însufleșesc scena centrală, aceasta fiind îmbogățită cu reprezentarea unor statui tratate în stil antic. Cele trei tapiserii țesute după cartoanele lui Jacob Jordaens — *Lecția de călărie*, *Vînător cu șoim* și *Scoaterea lui Alexandru cel Mare din riul Cydnus* — prin finețea țesăturii care pune în valoare psihologia fiecărui personaj, cum și prin armonizarea tonurilor,

bazate pe albastru, verde și galben, atestă meșteșugul artistic al tapiserierilor care au înțeles și redat gîndul marelui pictor.

Din ciclul intitulat *Cele patru părți ale lumii*, repetat în numeroase variante de-a lungul întregului secol al XVIII-lea, atît în centrele tapisiere din Flandra cît și în celelalte mari manufacturi europene, Muzeul de artă posedă o piesă valoroasă, semnată și datată. Compoziția alegorică reprezintă continentul nostru, avînd în centru pe zeița Minerva, Franța și Anglia de o parte și cealaltă.

Atelierelor Oudenaarde sînt prezente în expoziție prin patru piese, diferite ca tematică, demonstrînd că aici s-au țesut și compoziții de mari dimensiuni, nu numai peisajele care le-au creat faima ca centru tapiser.

În expoziție figurează și trei peisaje executate în atelierelor din Lille, oraș care a fost cînd sub stăpînirea Flandrei, cînd sub cea a Franței. Întrucît stilul lor se înrudește cu cel flamand, specialiștii alătură tapiseriile țesute

în acest centru celor ieșite de pe războaiele atelierelor din Brabant. Peisajele expuse sînt adevărate simfonii coloristice: printre copacii înverziți ale căror frunze trec de la verdele palid la nuanțele cele mai închise, se văd alei și hăvazuri în care apa scînteiază diamantin; o notă ușor exotica este introdusă de ghivecele cu portocali pitici.

Varietatea inspirației, măiestria compozițională, expresivitatea mișcării și armonia gamei cromatice sînt însușiri prin care opera țesătorilor flamanzi s-a impus ca o creație artistică valoroasă, alături de pictură, gravură și ceramică, domenii în care Țările de Jos au cucerit o bine meritată glorie.

Catalogul expoziției, editat în bune condițiuni grafice de Editura Meridiane, cuprinzînd 56 reproduceri dintre care 10 color (realizate de Irina Ghidali, Sever Cernescu și Radu Brauner), constituie un ghid prețios care dă posibilitatea celor interesați să se documenteze asupra pieselor expuse.



Frescele din Tassili

FRESCOLE DIN TASSILI *

GHEORGHE SZEKELY

Cartea lui Henri Lhote (*A la découverte des fresques du Tassili*, Plon, 1958), prezentată fidel de versiunea românească a lui Modest Morariu, a stîrnit un interes firesc pentru celebrele picturi parietale din Sahara, ale căror copii realizate de expediția Lhote sînt expuse în Le Musée de l'homme (1958).

Discipol al celebrului arheolog francez Henri Breuil, H. Lhote, cunoscut etnolog și arheolog, parcurge neobosit — de peste trei decenii — imensitatea deșertului

Sahara, despre care a scris o serie de cărți interesante (*Le Sahara, désert mystérieux*, *Les Touaregs du Hogar* etc.).

Informat de existența unor gravuri și picturi parietale în sudul Algeriei, Lhote a organizat o expediție care, lucrînd timp de șaisprezece luni (în anii 1956 și 1957) în masivul Tassili, în mijlocul unui deșert stîncos, într-o regiune lipsită de orice resurse și avînd o climă inumană, a reușit să descopere și să copieze peste opt sute de picturi de o rară frumusețe.

Care este importanța istorică și estetică a acestor descoperiri?

Se știe că marile ansambluri de artă rupestră din provincia franco-cantabrică — dintre care cele mai celebre se găsesc în grottele Altamira și Lascaux — datează din paleolitic, avînd o vechime de 30.000—15.000 de ani î.e.n. Pînă nu de mult, între declinul și dispariția acestei arte (în jur de 15.000 î.e.n.) și începuturile artei egiptene se întindea, aparent, un gol care cuprindea aproximativ 10.000 de ani, corespunzînd, în linii mari, neoliticului (raportat la cronologia preistorică a Europei occidentale). Or, după toate indiciile, frescele din Tassili aparțin artei neolitice, cele mai vechi picturi parietale din Sahara avînd o vîrstă de vreo 8.000 de ani. Unii autori (G. Charenzol) înclină chiar spre ipoteza că tocmai Africa ar constitui veriga de legătură dintre arta paleoliticului (din Europa occidentală) și marele avînt al artei egiptene, ce se conturează pe la 3000 î.e.n.

Trebuie menționat că frescele din Tassili nu sînt singurele din această categorie și că picturi foarte asemănătoare au fost găsite în Mauritania, Libia (Fezzan), Africa de sud, Etiopia, Eritreea, Sudan ¹ etc. Ceea ce deosebește însă masivul Tassili de celelalte zone amintite, este faptul că aici se află mii de picturi parietale, care oferă, după cum spune H. Lhote, « cel mai mare muzeu de artă preistorică din lume ». Pe lîngă numărul lor copleșitor,

frescele din Tassili sînt caracterizate și prin articularea lor, în timp, prezentînd nu mai puțin de 16 « etaje » (« stiluri ») succesive, adeseori suprapuse pe aceeași stîncă. Totuși, după părerile cercetătorilor, două sînt stilurile principale în care pot fi încadrate — în linii foarte mari — picturile din Tassili: unul mai vechi, simbolic, după toate semnele de origine neagră (« cele mai vechi date pe care le deținem asupra artei negre »), și celălalt mai recent, hotărît descriptiv și « realist », în care se deslușesc înrudiri cu artele nilotice (protoegiptene) și poate chiar micieniene (« carele în galop avîntat »).

Atît prin tematică, cît și prin viziune și stil, frescele din Tassili se dovedesc a fi produsul artistic al unei populații de vînători și păstori. Unii arheologi, în frunte cu marele H. Breuil, consideră că această artă își are originile în Abisinia, fiind purtată de vînători și păstori pînă în nord-vestul Africii. Ipoteza pare să fie sprijinită de o carte recentă, consacrată Etiopiei, în care J. Dorese semnalează « un adăpost în două etaje, prezentînd (ca și în Tassili, n. a.) nenumărate figuri de elefanți, rinoceri, girafe, antilope. Desene asemănătoare se află la Karakora, în Eritreea. Toate acestea sînt identice cu arta păstorilor care și-au lăsat desenele la limitele de nord-vest ale Sudanului... » ²

Spre deosebire de arta rupestră franco-cantabrică — în care predomină reprezentările de animale, figurile umane fiind rare și schematice — în lumea fantastică a frescelor din Tassili omul este mereu prezent. Alături de un bestiar de o diversitate prodigioasă, ni se înfățișează nenumărate mărturii ale vieții cotidiene a omului din neolitic, de la scenele de vînătoare și păstorit și pînă la cele de dans sau de cult.

Cercetător pasionat, avînd o pană sprintenă și colorată, Henri Lhote reușește să ruleze « filmul » expediției într-un chip captivant. Numeroasele reproduceri, într-adevăr revelatoare, întregesc în mod fericit textul.

¹ Anul acesta au fost descoperite picturi parietale, de o factură similară, în sudul Turciei (la Ceatal Huyuk), evaluate la aceeași vîrstă cu cele mai vechi picturi din Tassili — n.a.

* Henri Lhote: *Frescele din Tassili*, în românește de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1966.

² Jean Dorese: *L'empire du Prêtre-Jean*, Paris, Plon.



GERMAIN BAZIN: « CLASSIQUE, BAROQUE ET ROCOCO »

PIERRE VAISSE

Titlul ultimei cărți a lui Germain Bazin, « Classique, Baroque et Rococo », este înșelător. Cititorul își poate închipui că este vorba de un nou eseu, după multe altele, începînd cu celebra operă a lui Wölfflin despre « Conceptele de bază ale artei », asupra naturii și extinderii stilurilor menționate. În ultimii ani s-a discutat cam mult despre această problemă, fiecare istoric de artă încercînd să definească cît mai adînc și mai cuprinzător punctul său de vedere, fie pe baza determinării sociale, fie a unei caracterizări oarecare, pur formale, a stilului respectiv, și ajungînd adesea fie la o definiție prea largă, fie la una prea restrînsă. Autorul, fost conservator-șef al secției de pictură de la Luvru, nu și-a propus să scrie însă un eseu, ci o simplă istorie a artei occidentale din veacurile XVII și XVIII.

Deși intenția lui nu este originală, totuși trebuie spus că Germain Bazin se deosebește de predecesorii săi, nelimitîndu-se la țările cele mai renumite (ca Italia, Franța și Spania în timpul lui Velasquez, Anglia în vremea lui Reynolds) și la operele cele mai de seamă (cum sînt construcțiile lui Bernini sau ansamblul de la Versailles). Dimpotrivă, el ne dă o imagine vastă și completă a artelor din Apus, de la barocul colonial din America Latină (cărui autorul i-a consacrat teza sa de doctorat) pînă la curțile țarilor ruși, și de la capodoperele lui Rembrandt pînă la figurinele pline de farmec ale lui Bustelli.

Prezentarea istoriei tuturor artelor plastice dintr-o perioadă atît de însemnată riscă, firește, să devină o înșiruire a numelor și a operelor, în care nu se mai distinge ceea ce e important de ceea ce e secundar. Aceasta cu atît mai mult, cu cît textul propriu-zis al cărții nu cuprinde decît vreo 140 de pagini format mic. În ciuda numărului mare de artiști menționați și de date exacte, autorul reușește să emită, într-un stil sobru și precis, judecăți prețioase privitoare la operele pe care le analizează (de exemplu compoziția spațială la Rubens, pag. 67). Totodată, el pune în valoare cele mai importante aspecte ale artei din perioada respectivă.

Cu toate că în introducere autorul spune că viața artistică a Europei n-a avut niciodată în așa măsură un caracter internațional ca atunci, totuși, el tratează în cadrul fiecărui secol fiecare țară în parte. Evoluția comparativă (adică relațiile, influențele, succesele sau rămînerea în urmă a unui centru artistic) este remarcabil scoasă în relief: bunăoară, menținerea în anumite domenii a influenței italiene asupra Europei centrale în perioada celei mai puternice expansiuni a civilizației franceze, tendința clasicizantă a arhitecturii engleze din secolul al XVII-lea anunțînd neoclasicismul, care se va afirma în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în epoca triumfală a arhitecturii baroce a lui Bernini, sau caracterul arhaizant bizar al cîtorva pictori italieni, ca Sassoferato, care continuă, pînă după 1650, stilul quattrocento-ului. Este păcat că autorul nu și-a terminat expunerea printr-un capitol în care să arate trecerea la perioada următoare în toate țările Apusului.

Printre ideile întîlnite în cartea lui Germain Bazin, două ne par deosebit de interesante. În primul rînd, ideea lipsei de corespondență între stilurile diverselor arte (contrar afirmațiilor istoricilor de artă și de literatură contemporană, care folosesc termeni ca « baroc », fără deosebire, pentru arhitectură, sculptură, pictură și chiar pentru literatură sau filozofia unei anumite epoci). Desigur, o artă poate să exercite o influență asupra altuia (în Spania sculptura în lemn a determinat caracterul arhitecturii religioase în mijlocul secolului al XVIII-lea), dar există și cazuri contrare: de pildă diferențierea stilului fațadei de acela al interiorului, cu toate că ele sînt înrudite. Cu atît mai mult pictura se deosebește de celelalte arte.

În al doilea rînd, Germain Bazin insistă asupra rupturii survenite în secolul al XVII-lea între pictura de reală valoare și cea oficială (sau de comandă), care, după istoricii de artă, ar fi început pe la mijlocul secolului al XIX-lea, odată cu apariția realiştilor și impresioniştilor. De fapt, însă, pentru cei mai mari pictori din secolul al XVII-lea — Caravaggio, Rembrandt, Vermeer din Delft, Poussin — pictura nu este altceva decît o afirmare a vederilor personale.

Se știe că această convingere a dus la o izolare treptată a lui Rembrandt în societatea olandeză. Cît despre Caravaggio, el n-a fost un artist « blestemat » (a influențat dezvoltarea picturii și a fost admirat de amatori de artă autentici), dar a avut, totuși, dificultăți cu clienții săi: o pînă ca *Adormirea Maicii Domnului* (aflată acum la Luvru) fusese refuzată de călugării care o comandaseră. Iar faptul că Academia franceză de pictură și-a bazat estetica sa pe tablourile lui Poussin (rămăs neînțeles de Le Brun și de colegii săi) este mai puțin revelator decît întoarcerea definitivă la Roma a acestuia: n-a vrut să fie pictorul oficial al curții regale din Paris, preferînd o activitate mai independentă în Italia. Astfel s-a manifestat modernitatea secolului al XVII-lea.

Pare de neînțeles, cum s-a putut da, într-un spațiu atît de redus, o imagine așa de completă, echilibrată și justă a artelor plastice occidentale din secolele XVII și XVIII. Cu această carte, Germain Bazin a dovedit că este mai mult decît un mare specialist: el este și un bun popularizator. Iată deci o carte foarte utilă care ar merita să fie tradusă.

ERATĂ: în nr. 6/1966, pag. 40, col. II, rîndul 23, se va citi: Viorel Mărgineanu, Florin Niculi.

REMBRANDT*

MARIN MIHALACHE

Monografia lui Eugen Schileru, de curînd apărută la Editura Meridiane, evidențiază vechi și stăruitoare preocupări pentru cunoașterea operei lui Rembrandt. Oprindu-se la studiile esențiale, din vasta bibliografie consacrată marelui artist, și reexaminînd în mod critic diferențele afirmațiilor și caracterizării, E. Schileru ne-a dat o carte valoroasă, analitică, rezultată dintr-o serioasă cunoaștere, nu numai a operei rembrandtiene, ci, în general, a istoriei artelor.

Substanțială prin adîncimea pătrunderii fenomenului artistic, lucrarea face în același timp o izbutită situare a activității celebrului pictor în epoca respectivă; biografia apare adesea strîns împletită cu evenimentele care au influențat-o, cu atmosfera în care a trăit și a creat artistul.

Vastul material cu privire la Rembrandt este sintetizat într-o lucrare organică, bine încheiată, cu surprinderea esențialului, cu subtile interpretări ale unora din cele mai reprezentative tablouri, judicios selecționate (pe care meșterii tipografi de la « Arta Grafică » s-au străduit să le reproducă cît mai fidel).

Un stil atrăgător, clar, venind dintr-o profundă înțelegere a problemelor tratate, dă cărții o calitate în plus. Deopotrivă lucrare de istorie și teorie a artei, scrisă cu competență, bogată în idei, sintetizînd trăsăturile specifice creației rembrandtiene, cartea lui Eugen Schileru constituie o prezență importantă în literatura românească de artă.

* Eugen Schileru: *Rembrandt*, Editura Meridiane, București, 1966.

SOMMAIRE

Paul Gherasim	
La lumière spirituelle des couleurs	3
★	
Luchian dans la conscience roumaine	8
Theodor Enesco	
La peinture de Luchian et sa signification dans l'histoire de l'art roumain	14
Petre Oprea	
Ştefan Luchian — Pérégrinations	22
Radu Petresco	
Ştefan Luchian — Evocation	24
Olga Buşneag et Paul Petresco	
Trente années depuis la fondation du Musée du Village	27
★	
Séance du Comité de l'Union des Artistes Plastiques	34
★	
Les Prix de la création de l'Union des Artistes Plastiques	36
A. Tohăneanu	
Marius Bunesco à 85 ans	41
Anatolie Teodosiu	
Deux tableaux d'Altdorfer dans le Musée d'Art de la République Socialiste Roumaine	43
Vlad Crivăţ	
La graphique des timbres roumains	46
Petru Comarnesco	
Ion Țuculesco à la Biennale de Venise	49
Expositions	53
Le livre d'art	67

Couverture I: Luchian: Autoportrait (Musée Zambaccian)

Couverture IV: Image du Musée du Village

СОДЕРЖАНИЕ

Пауль Герасим	
Духовный свет красок	3
★	
Лукьян в румынском сознании	8
Теодор Энеску	
Живопись Лукьяна и ее значение в истории румынского искусства	14
Петре Опря	
Штефан Лукьян. Бухарестские странствования	22
Радун Петреску	
Воспоминания	24
Ольга Бушняг и Пауль Петреску	
30 лет со дня основания Музея-села	27
★	
Заседание Комитета Союза художников	34
★	
Премии Союза художников за творчество	36
Ал. Тохэняну	
Мариусу Бунеску 85 лет	41
Анатолие Теодосиу	
Две картины Альбрехта Альтдорфера из коллекции Музея искусств Социалистической Республики Румынии	43
Влад Кривэц	
Графика румынских марок	46
Петру Комарнеску	
Ион Цукулеску на Двухгодичной выставке в Венеции	49
В ы с т а в к и	53
К н и г а и с к у с с т в	67

На первой странице обложки:

Лукьян. Автопортрет. Музей им. Замбакчана

На четвертой странице обложки: Уголок Музея-села

