



ARTA **1**
1967 **PLASTICA**



ARTA ¹ PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS:

Anul XIV, Nr. 1/1967

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

Dan Berindei

Unirea Principatelor:

momentul istoric și creația artistică 1

Arh. Anton Moiescu

Simbioza artelor plastice cu arhitectura 4

Patriciu Mateescu

Artistul și promovarea artizanatului 11

Profiluri de artiști

Eugen Schileru

Aurel Jiquidi 15

Petre Oprea

Corneliu Mihăilescu 19

Paul Petrescu

O lume neștiută a culorilor 23

★

Cu obiectivul fotografic prin Bienala 1966 27

★

Radu Petrescu

A. Apostol 30

★

Petre Grant

Expoziția de grafică publicitară 1966 33

Cărți • Reviste 36

Coperta I: ION VLASIU: Mireasă — alabastru

Coperta II: Aspect din Expoziția artelor decorative 1966

Fotografii: FLORIN DRAGU

Prezentare artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

UNIREA PRINCIPATELOR

MOMENTUL ISTORIC ȘI CREAȚIA ARTISTICĂ

DAN BERINDEI

Actul istoric înfăptuit la 24 ianuarie, acum 108 ani, reprezintă una din etapele glorioase ale luptei poporului român pentru libertate și independență. Unirea Principatelor se înscrie în perspectiva istoriei ca unul din momentele hotărâtoare ale procesului de formare a României moderne. Împlinire a unor vise seculare, capăt dar și început de drum, Unirea a însemnat preludiul Independenței, câștigată aproape două decenii mai târziu, după cum angrenarea României, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe drumul unei dezvoltări accentuate, a avut la bază reformele realizate în cadrul statului constituit prin ingenioasa și totodata îndrăzneța alegere a lui Alexandru Ioan Cuza ca domn al ambelor principate. Și tot Unirea din 1859 a pus premisele necesare pentru realizarea unității naționale în 1918.

Unirea a fost apreciată cu deplin temei de Mihail Kogălniceanu drept «actul energetic al întregii națiuni române». Statul național român nu s-a format ca urmare a unor negocieri dintre marile puteri, ci ca rezultat al unei acțiuni în care s-a găsit angajată o națiune dornică de a-și câștiga drepturile legitime la o existență de sine stătătoare.

Întreaga viață socială a fost centrată timp de mai bine de o jumătate de deceniu în jurul problemei Unirii, iar evenimentul de la 24 ianuarie 1859, care a însemnat rezolvarea ei, a stîrnit un puternic entuziasm între români. Bucuria poporului a fost fără margini, și zilele de «nebuie» pe care Vasile Alecsandri le-a semnalat fratelui său într-o scrisoare, comentînd entuziasmul ieșenilor la vestea alegerii domnitorului Cuza în Moldova, s-au repetat cu intensități sporite, nu numai în cele două principate, ci și în Transilvania. «Cînd s-a ales Cuza domn — scria Alexandru Papiu Ilarian — entuziasmul la românii Transilvaniei era, poate, mai mare decît în Principate».

Deosebit de caracteristic este faptul că literatura și arta vremii au fost angajate în lupta pentru formarea statului național. Literatura și arta nu numai că au reflectat într-un mod pregnant năzuința fundamentală a poporului român, dar au și susținut-o activ.

★

Revoluția burghezo-democratică de la 1848 număruse printre slujitorii ei pe pictorii Ioan Negulici, Constantin Daniel Rosenthal și Barbu Iscovescu. Creațiile acestora constituie simboluri vii ale evenimentelor pașoptiste. *România revoluționară* a lui Rosenthal este o întruchipare a revoluției, a României luptătoare. În perioada Unirii, pictura militantă s-a înscris din nou, ca și în 1848, pe pozițiile luptei pentru



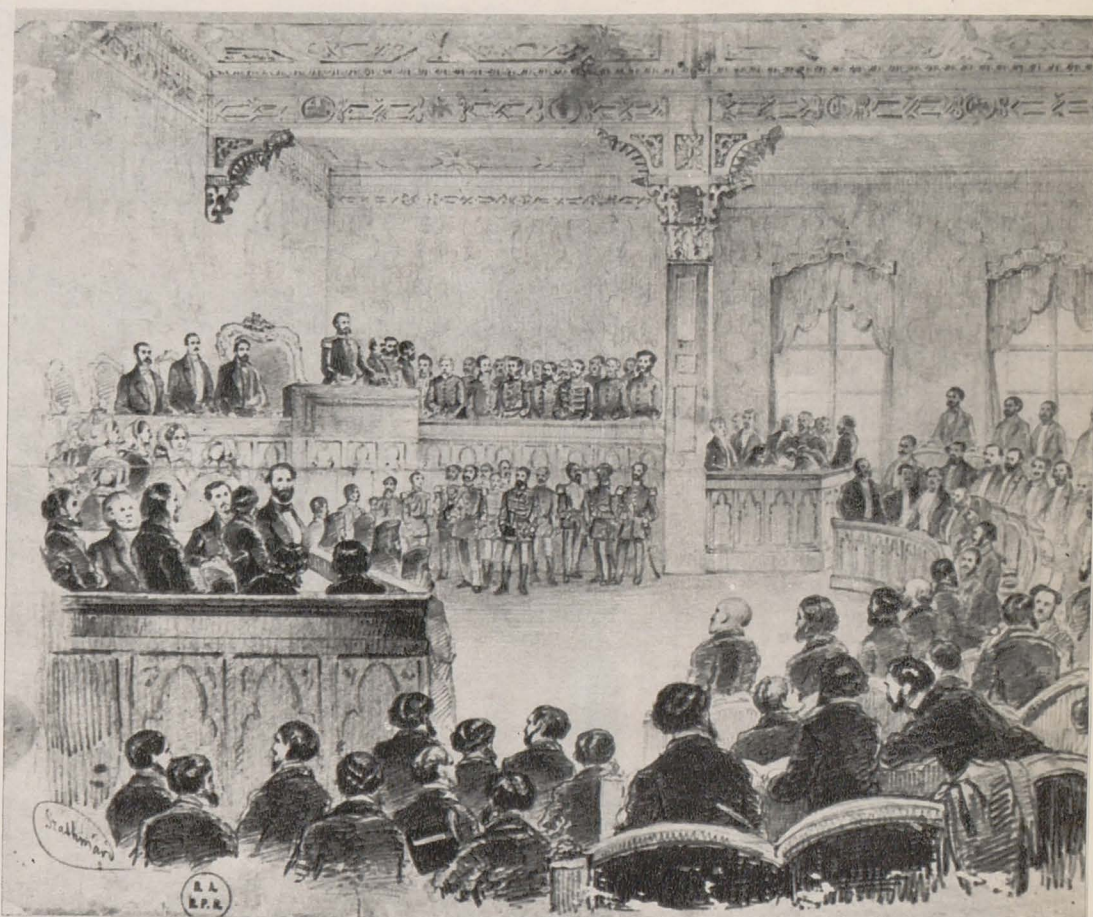
1. A. SADELER: Mihai Viteazul, la 1601 — gravură cu dăltița (Biblioteca Academiei Republicii — Cabinetul de Stampe)

progres. Prin alegorii, prin scene istorice evocatoare ale unui trecut glorios și care de obicei sugerau necesitatea Unirii, ca și prin portretele unor personalități, artiștii plastici și-au manifestat cu vigoare patriotismul, atașamentul față de cauza Unirii. În scenele istorice pe care ei le reconstituie, o deosebită atenție este acordată lui Mihai Viteazul. Mihai este eroul lui Constantin Lecca, al lui Theodor Aman, sau al lui Mihail Lapatty. De asemenea, momentele de apropiere dintre cele două țări se bucură de atenția pictorilor. Astfel, Lecca prezintă într-un tablou *Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb și Radu cel Mare*.

În pictura militantă a epocii a fost mult folosită alegoria. Gheorghe Tattarescu este autorul unei compoziții intitulată *Unirea*, în care reia alegoria lucrării sale *Deșteptarea României* din 1848. O stampă anonimă, litografiată de G. Venrich, tratează aceeași temă sub titlul *Concordia*. La rîndul său, pictorul bănățean Nicolae Popescu, tratează și el alegoric *Unirea*, într-o schiță, dar, fapt interesant, în această lucrare este reprezentată și Transilvania. În sfîrșit, compoziția alegorică *Unirea Principatelor*, realizată de Petre Alexandrescu, a fost găzduită în sala de ședințe a Adunării ad-hoc din Muntenia, ceea ce indică prețuirea de care se bucura între contemporani creația artistică a pictorilor unioniști.

Importante, prin valoarea lor de document, fiind ilustrații vii ale unuia din cele mai semnificative momente din istoria României, sînt lucrări ca *Solemnitatea deschiderii Divanului ad-hoc* de la București a lui Carol Popp de Szathmary, *Hora Unirii la Craiova* și *Votul de la 24 ianuarie 1859* — de fapt ședința secretă de la 24 ianuarie în care s-a hotărît alegerea lui Cuza — opere ale lui Theodor Aman, *Întâlnirea stindardului lui Ștefan cel Mare cu al lui Mihai Bravul*, lucrare a lui A. Asaki, ori litografia înfățișînd manevra executată de cele două armate reunite la Băicoi, în ziua de 23 august 1859. Însemnate sînt, în egală măsură, portretele figurilor reprezentative ale Unirii; portretul lui Cuza de Carol Popp de Szathmary, sau cel executat de Gheorghe Năstăseanu, portretul lui Mihail Kogălniceanu realizat de Mișu Popp, litografiile consacrate de maiorul Dimitrie Papazoglu lui Kogălniceanu și lui Costache Negri, ori litografia lui I. Sieger înfățișînd pe Vasile Alecsandri.

Creația artistică din perioada Unirii este o creație militantă, strîns legată de realitate, de necesitățile societății. Ea trăiește și astăzi ca o cronică vie a unui moment deosebit de însemnat al istoriei națiunii române.



- | | | |
|---|---|--|
| 2 | 3 | 2. C. POPP DE SZATHMARI: Alexandru Ioan Cuza – litografie, 1863 (Biblioteca Academiei Republicii – Cabinetul de Stampe) |
| 4 | 5 | 3. C. POPP DE SZATHMARI: Solemnitatea deschiderii primei Camere naționale, de către Alexandru Ioan Cuza – desen creion, 1860 (Biblioteca Academiei Republicii – Cabinetul de Stampe) |
| | | 4. TH. AMAN: Schiță pentru Hora Unirii – desen creion, 1857 (Biblioteca Academiei Republicii – Cabinetul de Stampe) |
| | | 5. G. TATTARESCU: Unirea Principatelor – 1857, litografie de Aug. Strixner (Biblioteca Academiei Republicii – Cabinetul de Stampe) |

SIMBIOZA ARTELOR PLASTICE CU ARHITECTURA

Arh. ANTON MOISESCU

Pentru a exprima relația strinsă dintre arhitectură și artele plastice, se folosește de obicei noțiunea de *sinteză*. M-am abătut de la această uzanță, socotind că noțiunea de *simbioză* exprimă mai pregnant principiul acelei mult căutate *unități organice* a unui ansamblu arhitectural constituit din elemente componente diferite.

După un divorț îndelungat dintre arhitectură și artele plastice, se constată într-adevăr, în ultimii ani, o tendință nouă, de reconciliere. Pretutindeni au început să se resimtă din ce în ce mai mult limitele modalităților plastice arhitecturale și inconvenientele rezultate din nefolosirea posibilităților specifice artelor plastice.

În încercarea de a-și îmbogăți limbajul, asistăm la extinderea limitelor anterioare ale mijloacelor de expresie clasice ale arhitecturii — sau plasticii — manifestate în tendințele pregnant sculpturaliste ale unor arhitecți contemporani, sau în fenomenul invers, al « sculpturilor » cavități (acele « sculptures habitacles » ale unui André Bloc de pildă). Ar fi dificil să precizăm în ce măsură aceste extensii ale propriilor mijloace sînt viabile. În orice caz, mi se pare evident că cea mai mare parte din manifestările respective constituie fenomene izolate, aplicabile în arhitectură doar în condiții de obiecte unicate și e greu de crezut că ar putea fi extinse, cel puțin deocamdată, la condițiile producției de masă realizate cu mijloace tehnice industrializate. De altfel, este oare necesar, pentru realizarea simbiozei, să se recurgă la contopirea mijloacelor? Dacă este posibil ca această cale, abordată cu rezultate spectaculoase de cîțiva mari maeștri, să fie chiar fructuoasă în cazul special al clădirilor unicate, — a căror importanță simbolică și emoțională egalează sau depășește funcția lor utilitară, — personal socot că ea devine evident nerațională și inaplicabilă la construcțiile de masă. În aceste condiții, păstrarea fizionomiei proprii și simbioza într-un tot organic unitar a diferitelor modalități — ale arhitecturii și ale artelor plastice — apare mai realistă.

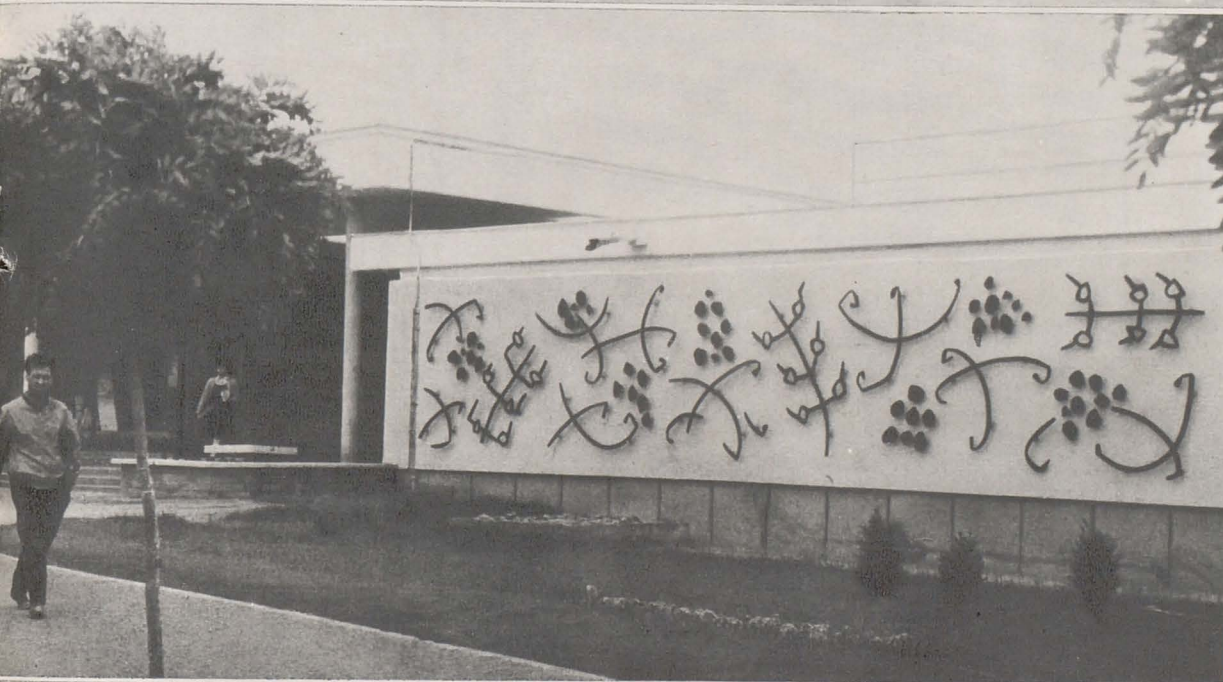
Recentele realizări de la Galați — din cadrul centrului de cartier al Țiglinei — sau de la noul hotel din Piatra Neamț ilustrează convingător posibilitățile multiple pe care le oferă această cale în care fizionomia mijloacelor specifice ale arhitecturii se îmbină organic cu cea a obiectelor de artă monumentală — sculpturi, decorații murale, mozaicuri, reliefuri, tapiserii, vitralii, traforuri etc. Dacă impresia de simbioză, de unitate organică a ansamblului, nu s-a obținut în unele locuri, cauza nu a fost păstrarea fizionomiei proprii fiecărei arte, ci îmbinarea defectuoasă în cadrul ansamblului.

Iar dacă dorim să aflăm care este explicația fenomenului, ea trebuie căutată în primul rînd în caracterul improvizat al acțiunilor și în ignorarea unor norme elementare.

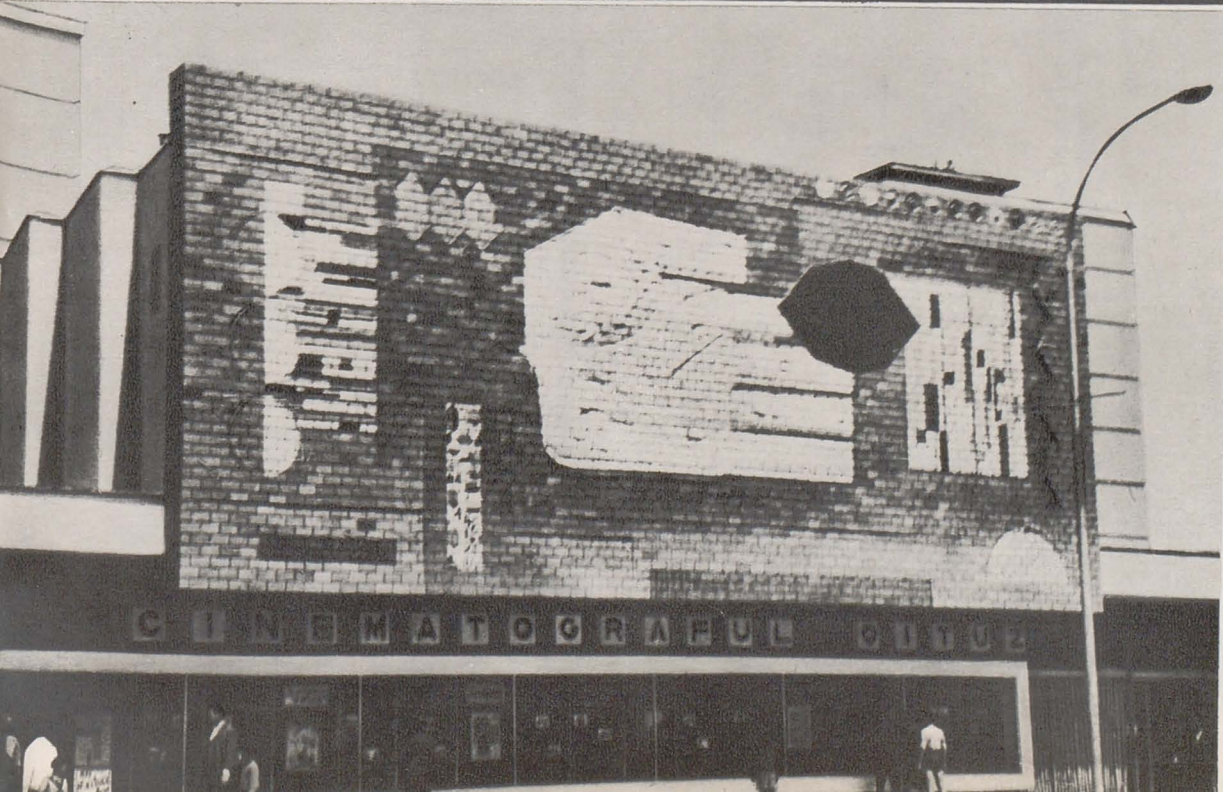
Sigur că o colaborare între arhitecți și artiști încă din faza de proiectare crează condiții obiective mult mai bune pentru realizarea fuziunii urmărite. Ceea ce nu înseamnă însă că numai această cale este posibilă. Cu mult tact și discernămint din partea artistului, este posibilă integrarea armonioasă a operei plastice într-un spațiu urbanistic sau arhitectural existent, după cum este posibil, cu răbdare și pricepere, să se găsească



Panou mural din mozaic de piatră naturală (autor: Constantin Crăciun) în ansamblul centrului de cartier Țiglina — Galați. Suprafața decorată cuprinde întreg peretele, formînd cu el o unitate clar exprimată. Formele și cromatică desenei se armonizează plăcut cu spațiul ambiant.

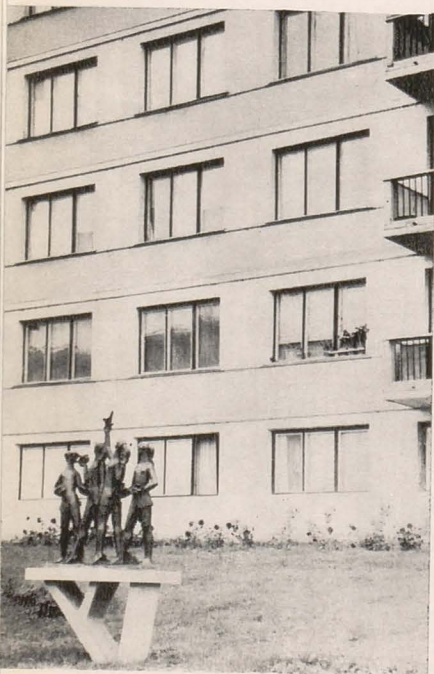


Perete decorat cu elemente din metal (autor: Virgil Alășanu) în ansamblul centrului de cartier Țiglina — Galați. Elementele decorative suprapuse peretelui crează o vibrație prin diferența de culoare și umbrele purtate și înlătură impresia de uscăciune a unei mari suprafețe tencuite.

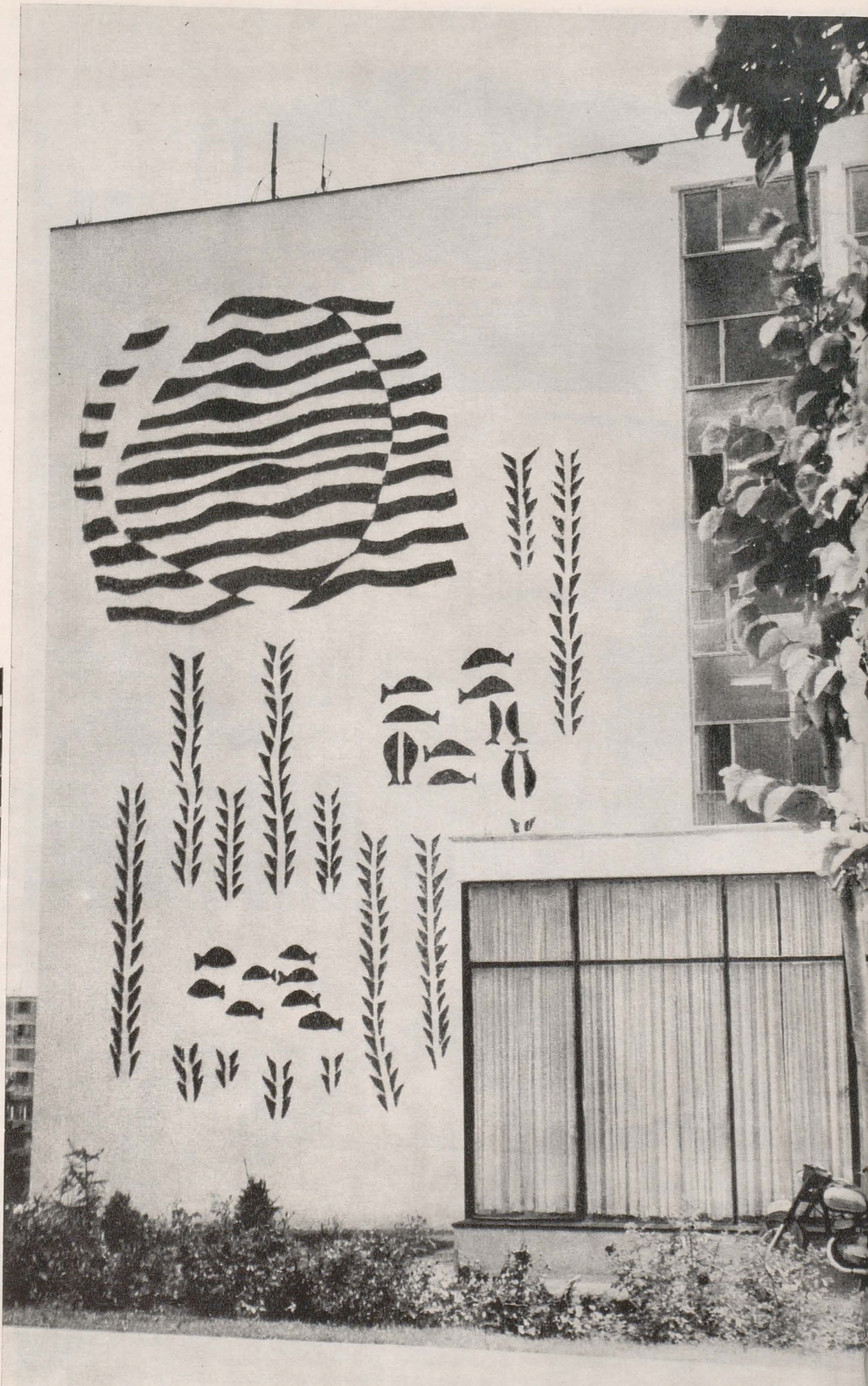


Panou mural din gresie glazurată policrom, în relief (autori: Florin Pîrvulescu, Eugen Patraș și Sanda Stratilat) realizat în Orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej, pe timpanul unui cinematograful. Deși tratarea decorativă a peretelui este reușită prin poziție și cromatică, nu poate înlătura impresia de paravan pe care o crează soluția constructivă a peretelui, din care cauză nu rezultă o impresie generală de integrare organică în compoziția arhitecturală.

Decorație murală (autor: Ion Bițan) în ansamblul centrului de cartier Țiglina — Galați. Tratarea decorativă cu tact și discreție lasă nealterată senzația de perete plin, întru-totul conformă cu compoziția arhitecturală.

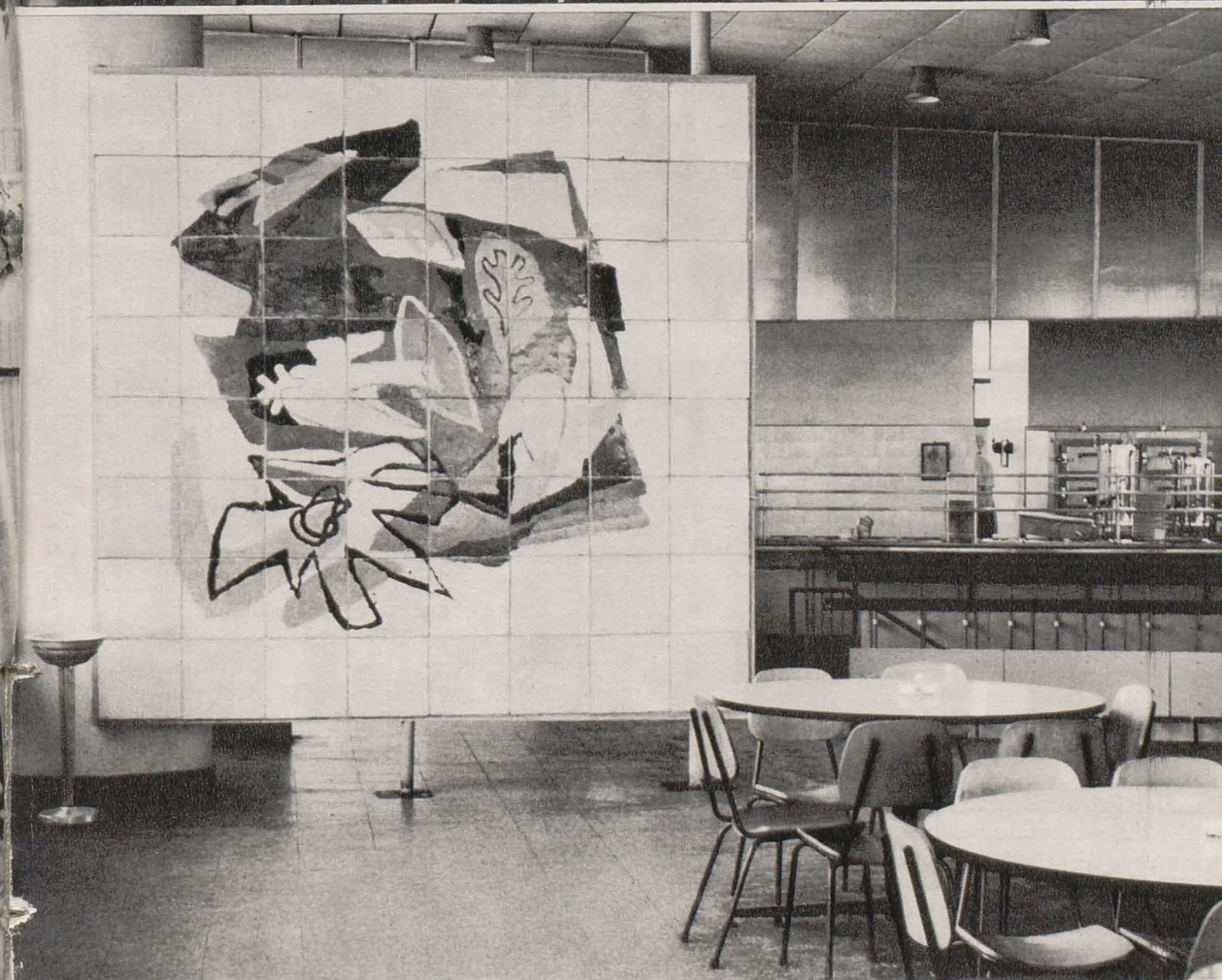


Grup sculptural (autor: Florica Ioan) în centrul orașului Galați. Dimensiunile sculpturii nu îngăduiau așezarea ei în cadru urban, față de care este scoasă complet din scară și dă impresia unei miniaturi cu totul copleșite de clădirile pe care se profilează.





Panou mural din mozaic de piatră naturală (autor: Gheorghe Iacob) realizat într-unul din holurile căminelor studențești de la Grozăvești în București. Tratarea plastică decorativă se integrează armonios spațiului încăperii și cadrului arhitectural.



Panou mural din ceramică (autor: Gheorghe Freiberg) în interiorul unei cantine din ansamblul căminelor de la Grozăvești. Rezolvare arhitecturală și plastică neintegrată în spațiu și cadru arhitectural. Lucrarea fiind fixată ca un panou de expoziție, se crează o impresie de provizorat nepotrivită cu o operă de artă monumentală.

locul potrivit chiar unei lucrări care nu a fost inițial concepută pentru spațiul respectiv. În astfel de cazuri, dificultățile sînt evidente și rareori se poate obține o adevărată compoziție organică a părților; de obicei se ajunge doar la o juxtapunere uneori aparent acceptabilă, dar de cele mai multe ori nearmonioasă și neplăcută. Așa de pildă, sculpturi de dimensiuni reduse, incapabile să suporte un cadru arhitectural major, au fost amplasate în spații neadecvate lor. Cazuri de acest fel au apărut în centrul orașului Galați unde, pe fundalul unor blocuri cu mai multe etaje, au fost așezate, în spații mult prea largi pentru ele, sculpturi figurative de dimensiuni minore, ce par, raportate la cadrul înconjurător, niște miniaturi. Un efect la fel de neplăcut îl dau busturile amplasate frecvent în locuri nepotrivite cu dimensiunile și caracterul lor. Am convingerea că, atunci cînd este nepotrivit așezat într-un spațiu public major, bustul face o impresie de sărăcie. După părerea mea, bustul rămîne acceptabil numai într-un cadru strict limitat, ca dimensiuni, în special în interiorul unor clădiri (muzeu sau casă memorială), în spații exterioare restrînsse, cu distanțe și unghiuri de vedere raportate la mărimea sculpturii.

De ce apar totuși busturi puse unde nu trebuie în unele orașe ale țării? În afară de faptul că există o optică greșită cu privire la locul și rostul busturilor, trebuie să avem în vedere și un alt aspect. Multe din aceste lucrări nu sînt realizate ca urmare a unor comenzi pentru spații stabilite în prealabil, ci constituie achiziții din expoziții. Dar în expoziții întîlnim extrem de rar sculpturi adecvate unui cadru urbanistic sau arhitectural. Majoritatea lucrărilor sînt concepute pentru muzeu și nu-și găsesc un loc fericit în spațiile exterioare. Așa s-au petrecut lucrurile cu sculpturile înșirate, nu totdeauna prea chibzuit, de-a lungul litoralului. Această situație a condus aici, în mare măsură, și la dezechilibrul evident în folosirea diferitelor genuri de artă monumentală, inclînînd balanța în favoarea sculpturii. Este edificatoare comparația cu realizarea de la Țiglina sau de la hotelul din Piatra Neamț unde s-a ajuns la un echilibru al genurilor folosite, fapt care dă acestor ansambluri un plus de atractivitate și personalitate, în timp ce pe litoral repetarea excesivă a sculpturilor a devenit obositoare, de-a dreptul monotona. Același lucru riscă să se întîmple și cu înșirarea unor sculpturi în parcurile Herăstrău și Floreasca din București. Dispuse după planuri destul de academic gîndite, lucrările sînt departe de a fi adecvate unor anfilade clasice care pretind o asevire mult mai severă a dimensiunilor, a formei și chiar a stilului sculptural, compoziției de ansamblu. În acest caz, trebuia fie să se impună sculptorilor îngrădiri sporite, fie să se evite, prin soluția arhitecturală, perceperea simultană în anfiladă a mai multor sculpturi. Exemplele clasice de parcuri cu sculpturi ilustrează improprietatea primei soluții, în timp ce unele parcuri contemporane (de pildă parcul Milles din Suedia sau parcul de sculpturi din Louisiana) se disting prin abilitatea cu care proiectantul a reușit să creeze fiecărei sculpturi un spațiu *separat* și pe măsură, cu unghiuri de acces și poziții de contemplare optime. Printr-o mare varietate de soluții s-a obținut o mare varietate de impresii. Neînțelegîndu-se probabil că fuziunea dintre opera plastică și mediul ambiant este la fel de necesară în parcuri ca și într-un cadru clădit, și socotindu-se probabil așezarea într-un parc mai facilă și lipsită de probleme, se manifestă în ultimul timp o tendință accentuată de a se prefera spațiile verzi ca amplasamente pentru sculpturi și chiar pentru monumente. Se știe însă că acestea își au locul cel mai potrivit în spațiile centrale ale orașelor, în ambianța clădirilor care le pun mult mai bine în valoare și care, la rîndul lor, au nevoie de un efect de contrast. În plus, asupra cadrului arhitectural se resfrînge și ceva din individualitatea operei cu care se asociază optic. De aceea, cred că într-o asemenea direcție ar trebui să se concentreze efortul de colaborare dintre arhitecți și artiști.

Am revenit de unde am pornit: la colaborarea strînsă, la sudura perfectă a colectivului de arhitecți și artiști, ca o condiție primordială a obținerii unității compoziționale depline. În această ordine de idei, este greu de presupus că va fi posibil să se ajungă la folosirea inteligentă a înseși materialelor de construcție pentru a se realiza opere de artă care să fie trup din trupul edificiului, evitînd grefări ulterioare neasimilate întotdeauna fericit de organismul acestuia, fără o asemenea strînsă colaborare încă din timpul proiectării arhitecturale. Pereți decorativi din beton, turnați în tipare al căror cofraj a fost studiat pentru a forma negativul unui relief artistic rămas aparent după decofrare, pereți interiori sau exteriori traforați decorativ sau figurativ dar realizați odată cu construcția, plafoane suspendate — executate în diferite materiale și cu soluții de iluminare ingenioase, ca și multe alte idei, nu mai sînt practicabile nici chiar după terminarea proiectului arhitectural, cu atît mai puțin după terminarea clădirii, ceea ce elimină inevitabil din paleta potențială o mare gamă de posibilități ce au rămas la noi neutilizate pînă în prezent. Poate în mare măsură și din această cauză se constată încă o relativă îngustime a modalităților tehnice folosite.

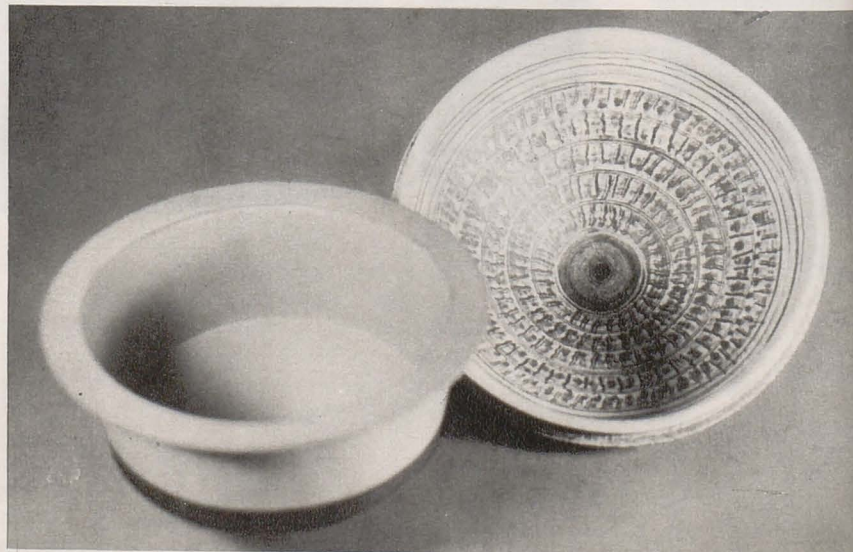
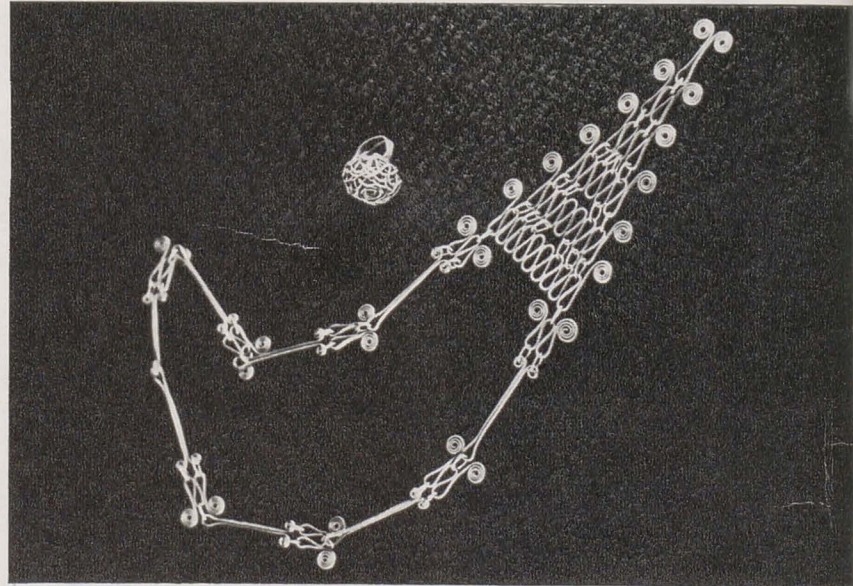
Am atins această problemă pentru că arhitectura contemporană se resimte de pe urma eliminării puriste a elementelor decorative. Arhitectura contemporană are nevoie de diverse elemente ornamentale geometrice sau negeometrice, *nefigurative*, care să decoreze spații neadecvate pentru teme figurative. Aceste decorații sînt proiectate în general azi de arhitect, căruia îi lipsește însă, în special pentru elementele în relief, pregătirea corespunzătoare. Pe de altă parte, la ora actuală nu există condiții asigurate pentru antrenarea artiștilor în această proiectare. Rezultatul este fie realizarea unor elemente decorative (traforuri, grile, pardoseli decorative etc.) de calitate artistică discutabilă, fie evitarea totală a unor asemenea elemente. Este simptomatic chiar faptul că în executarea elementelor de ceramică decorativă pentru fațadele clădirilor nu au fost deloc antrenați artiști calificați. Ei ar fi putut aduce, în colaborare cu arhitecții și producătorii, o contribuție importantă în crearea unor forme și a unor game coloristice mult mai reușite decît cele realizate pînă acum.

Simbioza arhitecturii contemporane cu artele plastice se află încă în fază de început. Dezvoltarea ei depinde în cea mai mare măsură de stabilirea unui climat de colaborare rodnică între arhitecți și artiști, de crearea cadrului organizatoric necesar și prielnic acestei colaborări.



THEODORA MOISESCU — STENDL: Vrăjitor — tapiserie (foto: Petre Bedivan)

1. MARGARETA NIRCĂ: Păsări — teracotă cu angobă (foto: Petre Bedivan)
2. FLORICA FĂRCAȘU: Bijuterii — aramă argintată (foto: Petre Bedivan)
3. CORNELIA BARTOLOMEU: Păpuși (fețișă din Valea Izei și colindători) — material textil (foto: Petre Bedivan)
4. FLAVIU DRAGOMIR: Vas și strachină — gresie (foto: Petre Bedivan)



PATRICIU MATEESCU

Poate nu exagerez spunând că, în comparație cu pictura sau sculptura, arta decorativă a fost privită, în general, cu puțin interes, atât de artiști, cât și de critică. Dacă astăzi lucrurile s-au schimbat într-o oarecare măsură — o seamă de pictori, sculptori și graficieni fiind antrenați în diverse ramuri ale artelor decorative — totuși, când este vorba de lucrări ce intră în sfera artizanatului, acest interes se reduce încă la minimum. Deschis vorbind, artizanatul a fost tratat cu dispreț. Și faptul că artizanatul a decăzut, trebuie să o recunoaștem, nu mi se pare că poate justifica o asemenea atitudine. Artiștii sînt cei dinții care uită că prin această noțiune trebuie să se înțeleagă, în primul rînd, obiectele de artă executate de meșteșugari, după modelul artistului. Tradiția unui artizanat de calitate s-a păstrat multă vreme, acolo unde modele de reală valoare, create inițial de artiști de seamă, au circulat din mîna în mîna, din generație în generație, cultivîndu-se în acest fel respectul și pentru meșteșug, și pentru opera de artă.

În domeniul artizanatului, micile obiecte denumite uneori « amintiri » sînt deosebit de căutate, astăzi ca și în trecut. Unicele artiștilor, extrem de rare, neputînd satisface această cerere (pe care turismul o sporește meru), interese comerciale au favorizat afluența unei mari cantități de obiecte de prost gust, realizate de diletanți. Fără îndoială că eliminarea din circuitul comercial a unor asemenea produse care nu satisfac exigențele estetice, se impune cu acuitate. Procesul este mult mai complex de cum ar putea să pară la o examinare superficială. Mai întii, cred că ar fi nevoie de învingerea unei anumite inerții manifestate nu numai în sistemul producției și comercializării artizanatului, dar și în rîndul artiștilor. În această ordine de idei, sînt de părere că artiștilor le revine sarcina de a acorda o mai mare atenție creării de obiecte unicate care să poată fi multiplicare de meșteșugari. Se înțelege de la sine că, în atelierelor bine utilizate pe care U.C.E.C.O.M.-ul și Fondul Plastic ar trebui să le susțină, prezența diletanților este de prisos. Există în țara noastră încă destui meșteri autentici, care perpetuează în condiții, uneori destul de grele, o veche tradiție, în timp ce în atelierelor cooperatiste creația este lăsată pe seama unor meșteșugari improvizati.

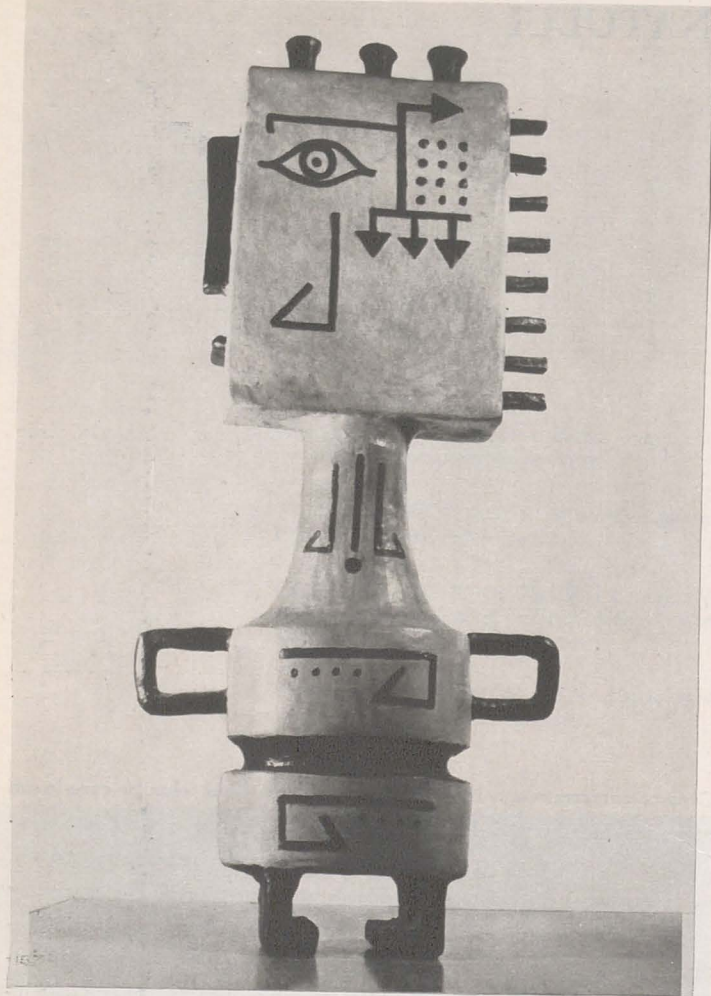
În această situație, organizarea unei expoziții a cărei finalitate este de a stimula creația decorativă și de a deschide, în condițiile civilizației industriale, perspectivele unei reînvieri a artizanatului de calitate, are o importanță deosebită.

Ceea ce caracterizează, în general, majoritatea obiectelor pe care le-am putut vedea în expoziția de artă decorativă (Galeriile din Bd. Bălcescu) este, înainte de toate, sporul de calitate vădit față de lucrările ce se vînd, în mod curent, prin magazinele Fondului Plastic. Rolul magazinelor Fondului Plastic din București în dezvoltarea bunului gust a fost important în perioada scurtă de cînd au luat ființă. Nu același lucru s-a întîmplat în provincie, unde activitatea acestora se reduce în general la vînzarea culorilor.

Păpușile Corneliei Bartolomeu (*Colindător*, *Mireasă din Săpînța*, *Băiat din Vad*, *Fetiță din Valea Izei* ș.a.) sînt excepționale interpretări de artă populară (acord perfect între elementul folcloric autentic și ținuta, atitudinea, expresia personajului creat de artistă), alături de care stau cu succes marionetele lui Erika Scherman și *Băiețelul din Oaș* al lui Mireille Simboteanu. Din păcate, datorită unor norme interne ale Fondului Plastic, precum și lipsei unor ateliere de producție, asemenea lucrări nu sînt multiplicare și răspîndite așa cum ar trebui, pentru a se putea răspunde solicitărilor din ce în ce mai numeroase, atât din țară cât și de peste hotare. Singurul atelier de păpuși existent, și, de altfel, bine organizat, al colectivului Nuți Raiovici — Edith Bercovici, constituie tocmai un exemplu, nu numai în ceea ce privește crearea unicatului de înaltă calitate artistică, ci și în ceea ce privește multiplicarea acestuia în serie mică. Ca și cu prilejul altor manifestări, prototipurile prezentate, individual, de cele două talentate artiste, se disting prin originalitate, fantezie și, în același timp, prin acuratețea execuției. *Buldogul* ori marionetele lui Nuți Raiovici și *Trusa pentru cusut* — cu sentimentul utilului — realizată de Edith Bercovici sînt, într-adevăr, de bun gust și aduc o notă de umor în ambianța interiorului modern.

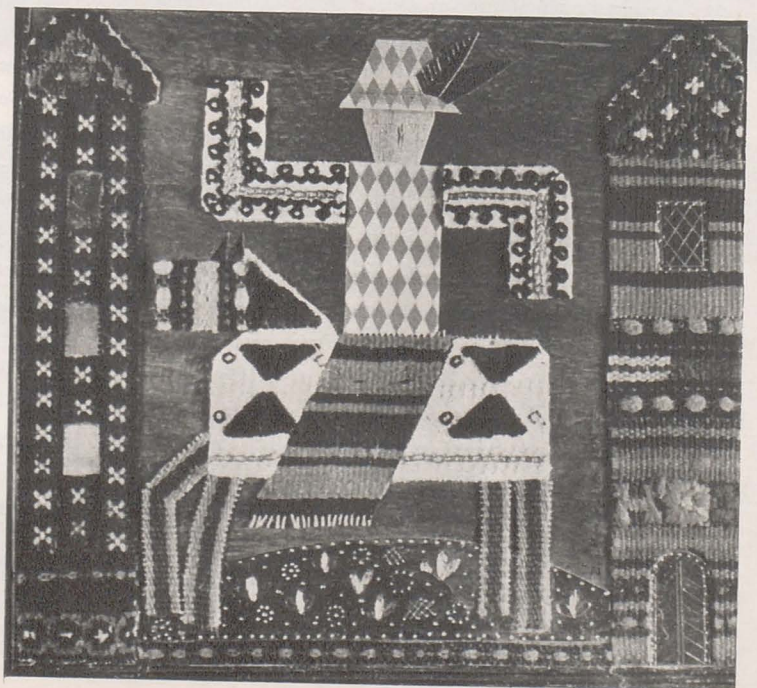
În acord perfect cu moda actuală a podoabelor, Florica Fărcașu (creația sa este cunoscută și peste hotare), știe să confere lucrărilor sale (salbe, coliere, inele) un subtil accent de arhaism și, prin unele caractere de ornamentică populară, o notă autentic românească. Regret că materialul pe care îl are la dispoziție (aramă aurită și argintată) nu corespunde pe deplin concepției artistice a lucrărilor. Acestea, însă, constituie oricînd modele pentru producția de serie mică sau pentru unicate care ar putea fi executate în atelierelor de bijuterii, din metale prețioase.

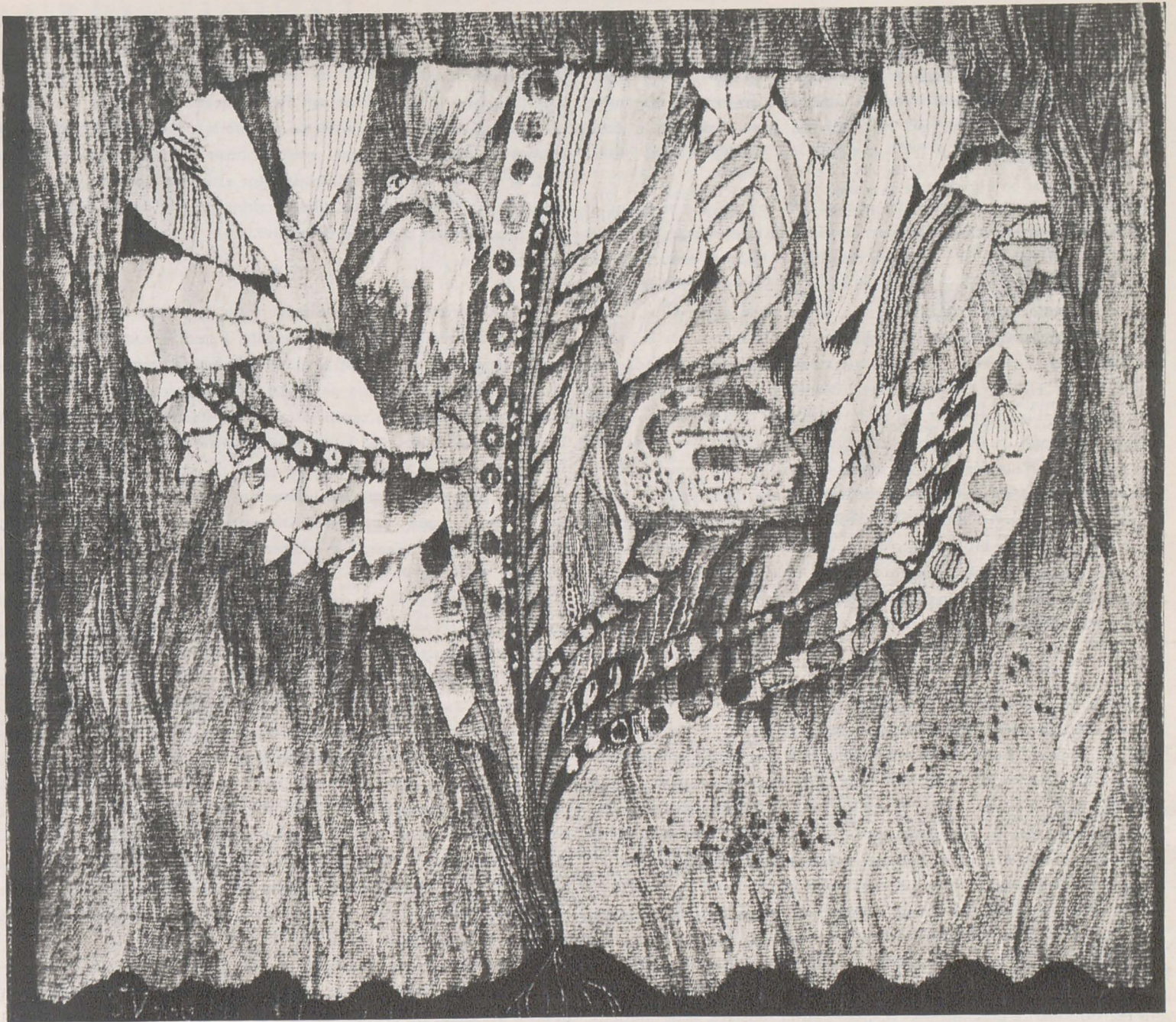
Expoziția a cuprins un număr destul de mare de lucrări realizate în tehnica picturii pe sticlă. Totuși nu se poate spune că se înregistrează aici



1 | 2
3 | 4

1. CONSTANTIN BULAT: Vas decorativ – teracotă cu decor smalț negru (foto: Petre Bedivan)
2. LUCREȚIA PACEA: Fată, pom și păsări – tapiserie, lână (foto: Petre Bedivan)
3. MIREILLE SÎMBOTEANU: Băiețel din Oaș – păpușă, material textil (foto: Petre Bedivan)
4. LENA CONSTANTE: Călăreț – aplicații de broderii populare românești pe lemn (foto: Petre Bedivan)





SIMONA VASILIU-CHINTILĂ: Pom
cu păsări — tapiserie, material mixt

un real succes. Am impresia că, față de solicitarea de care se bucură, această tehnică de veche tradiție românească a constituit mai degrabă o atracție de ordin material decât prilejul dezvoltării genului pe o treaptă superioară lucrărilor cunoscute din expoziții anterioare ori din producția desfăcută curent prin Galerile de artă. Cu rare excepții (Florin Ciubotaru ori Nicolae Groza, de pildă), nu se observă un salt calitativ. Am remarcat însă câteva realizări meritorii în domeniul picturii pe lemn. Trebuie citată, în primul rând, Victoria Săvulescu, ale cărei picturi, inspirate din arta vechilor meșteri români, caracterizate prin compoziția modernă și cromatismul rafinat, sînt net superioare lucrărilor din piele prin care artista s-a făcut cunoscută. Originale și de o atracție deosebită sînt, de asemenea, aplicațiile de broderii pe plăci de lemn ale Lenei Constanțe.

Desigur că există tehnici și genuri în care evoluția nu poate marca salturi calitative spectaculoase, cum este de exemplu domeniul de prelucrare artistică a pielii. Dar și aici, lucrările Ellei Cancicov păstrează o ținută ce întrece cu mult nivelul realizărilor cunoscute, în general, în acest sector.

Și metalul bătut « bate » pasul pe loc. Sînt agreabile, chiar frumoase, cele câteva lucrări ale artiștilor prezenți în expoziție. Dar nici unul dintre

artiști nu a încercat sau n-a întrevăzut posibilitățile de înnobilitare a materialului și de realizare, pe această cale, a concordanței dintre o formă nouă și caracterul de obiect de preț pe care trebuie să-l aibă piesele decorative din metal. E regretabil faptul că facilitatea cu care se ciocănește aluminiul a dus de multe ori la obținerea, pur și simplu, a unor « tinichele » neprețioase, valabilă rămânând, în cazurile reușite, numai sugestia.

Ceramica, așa cum s-a prezentat în expoziție, se arată a fi și ea într-o situație puțin îmbucurătoare. Desigur, din lipsă de informare în domeniul culturii de specialitate, din lipsă de condiții de realizare materială, dar și din lipsa efortului creator care să fructifice, prin perseverență și muncă continuă, ingeniozitatea artistului, se bat, și aici, niște pași pe loc. Chiar și lucrările care rețin atenția prin calitățile ce le întrunesc, nu le putem considera decât « promisiuni ». La acest stadiu se situează lucrările lui Costel Badea, Florian Alexie și Flaviu Dragomir sau Constantin Bulat. De la primii doi am fi așteptat mai multă fantezie în ceea ce privește expresivitatea materială a obiectului. Lui Flaviu Dragomir i se poate cere mai multă fantezie a formelor, iar lui Constantin Bulat — o mai evidentă preocupare pentru expresivitatea materialului. Flaviu Dragomir, de pildă, lucrează cu un material prețios — o gresie fină, spre deosebire de gresia grosolană a obiectelor lui Dumitru Voicu. Aceste observații se pot formula la lucrări totuși remarcabile. Pentru că la alți ceramiști, sărăcia se reflectă deopotrivă în fantezie, în modul de exploatare a expresivității materialelor și în utilizarea smalțurilor.

★

Tapiseria nu mai este pentru nimeni o surpriză: s-a prezentat și de data aceasta foarte bine. Artiști dotați, manifestând un sincer interes pentru acest gen, îl dezvoltă prin creații valoroase, atât în ceea ce privește subiectul original al lucrărilor, cât și în ceea ce privește alegerea materialelor și a tehnicilor adecvate care slujesc la evidențierea ideilor de bază. Lucreția Pacea utilizează lina în culori naturale; Simona Vasiliu-Chintilă combină cu fantezie sfoara, mătasea și lina; virtualitățile expresive ale părului de capră sînt speculate cu multă pricepere de Riți Iacobi, Peter Iacobi, Theodora Moisescu-Stendl; cu aceeași pricepere, Angela Balogh utilizează rafia, Ileana Balotă — lina, rafia, cînepa, viscoza.

Legată mult de creația populară și exploatînd o tehnică insuficient abordată de artiști, Maria Văgii a prezentat cîteva destul de reușite carpete din tei, care merită o atenție specială, ele putînd satisface, prin multiplicitate, o mare necesitate a magazinelor Fondului Plastic.

Vorbînd de genuri mai puțin abordate, trebuie menționate eforturile creatorilor prezenți la această expoziție cu lucrări din sticlă, lemn sau email, unele sectoare bucurîndu-se de aportul citorva sculptori cunoscuți, ca Zoe Băicoianu, Nicolae Enea sau Petre Balogh.

Insistînd asupra unor probleme pe care le ridică expoziția, nu ne-am propus să trecem în revistă creația tuturor participanților. Semnalăm însă, și de data aceasta, contribuția unor artiști ca Aurelia Ghiață, Olga Porumbaru, Mimi Podeanu, Jules Perahim, prezenți în mod constant la fiecare manifestare a artelor decorative.

★

Arta decorativă, ca și artizanatul (care, în fond, aparține aceluiași domeniu de creație) este, prin excelență, o artă a « utilității » estetice. « Necesitatea » acestei utilități și calitatea ei depînd de gradul de civilizație al consumatorului. Pînă a fi pe deplin înțelese, lucrările noi, frumoase și utile (și există asemenea cazuri în expoziție) trec prin faze diverse, de la completa nesolicitare pînă la modă și solicitare intensă. Ca să se ajungă la această atitudine, firească față de opera de artă decorativă, unii artiști au depus o muncă intensă, spre deosebire de rezerva, ca să nu spunem închistarea, de care dau dovadă întreprinderile producătoare.

Pe de altă parte, desigur că asemenea lucrări de artă decorativă — de bun gust, moderne și originale — se pot impune numai prin calitatea lor. Accelerarea procesului de creație, în acest sens, și răspîndirea eficienței a produselor depînd, în primul rînd, de temeinicia cunoștințelor creatorului și stăpînirea meșteșugului în domeniul respectiv, de înțelegerea clară a ceea ce înseamnă modern, original, național etc. Lucrările prezentate dar neadmise în expoziție (și chiar unele dintre cele avizate de juriu) nu satisfac aceste cerințe, datorită fie insuficienței cunoștințe tehnice, fie greșitei orientări, autorii lor înțelegînd prin modern tot felul de schimonoseli insolite, iar prin caracter național simpla copiere sau transpunere grosolană a unor valoroase motive ornamentale de tradiție populară, care sînt astfel banalizate ori denaturate. De aceea este bine să amintim că opera de artă decorativă — ca orice creație — nu este produsul întîmplării, ci al unei gîndiri și al unui meșteșug bine stăpînit. Ea trebuie să se bazeze pe cunoașterea temeinică a progreselor tehnice, pe cunoașterea epocii în care trăim și a necesităților ei.

Expoziția la care ne-am referit, cu ceea ce este excelent și cu ceea ce lasă de dorit, constituie un bun prilej de analiză, de cunoaștere a realității în acest domeniu. Iar prin nivelul la care s-a situat, expoziția va contribui desigur și la promovarea artizanatului.

AUREL JIQUIDI

EUGEN SCHILERU

În toamna trecută s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Constantin Jiquidi și șaptezeci de ani de la nașterea lui Aurel Jiquidi. Avem de-a face — ceea ce e destul de rar în istoria artei noastre culte — cu o adevărată dinastie de artiști români.

Constantin Jiquidi constituie în istoria graficii satirice românești, ca și a picturii de moravuri, un moment important. Dacă, înainte de el, desenul satiric se mulțumea cu folosirea unor convenții, ca de pildă reducerea înălțimii membrelor și a trunchiului în favoarea prezentei în prim plan a figurii, sau dacă portretul moral se apropia mai mult de portretul-efigie decât de o adâncită cercetare a felului în care în harta figurii se concretizează trăsăturile portretului interior, Constantin Jiquidi depășește acest stadiu, stadiul convențiilor, care circulară la rindul lor multă vreme, chiar și în caricatura franceză.

Constantin Jiquidi este mai atent la ceea ce numim astăzi tipologie, investigația sa socială este cu mult mai amplă și, în același timp, poziția sa, hotărît progresistă.

În arta părintelui aceuia care va fi Aurel Jiquidi se vedește o caldă simpatie pentru oamenii simpli și o la fel de puternică și consecventă atitudine de respingere a ceea ce se opunea evoluției societății românești spre libertate și dreptate socială.

Aurel Jiquidi marchează un salt calitativ. Artist complet, el se caracterizează, înainte de toate, prin ceea ce am putea numi un deosebit politehnism. Este aproape în același timp grafician, pictor, contează printre pionierii scenografiei noastre de calitate artistică, proiectează decorații monumentale pe care un destin hain l-a împiedicat să le realizeze; pe scurt, o personalitate multilaterală care are o neastîmpărată curiozitate față de tot ce înseamnă viață și față de tot ce înseamnă artă.

Dacă, din toate acestea, am examina, de pildă, doar schițele de decor care ne-au rămas de la Aurel Jiquidi, am putea remarca modernitatea viziunii sale.

Zeci de ani mai târziu, René Alliau, unul dintre scenografi care contează ca stea de primă mărime în scenografia mondială actuală, avea să dezvolte o viziune decorativă pe care, ignorat de străinătate, necunoscut chiar și în țara lui, Aurel Jiquidi o afirmase în decorurile sale pentru teatrul caragelian. Este vorba de un decor de fundal care înfățișează în mod sintetic

o mahala bucureșteană văzută aproape în zbor de pasăre și care constituie în felul acesta un decor fix, un decor ce consemnează, pentru toată desfășurarea acțiunii dramatice, locul social, atmosfera dominantă, în fața căreia vin să evolueze personajele. De abia astăzi, când îl auzim pe René Alliau explicându-ne principiile pe care și-a structurat scenografia pentru o dramatizare a romanului lui Gogol «Suflete moarte» și care, cu decenii mai înainte, organizaseră scenografia lui Jiquidi, sesizăm caracterul modern, aș spune chiar revoluționar, al acesteia din urmă, care fixa într-o viziune sintetică, generatoare de atmosfere afective, declanșatoare de meditații, determinantele sociale în durata lor istorică.

Dacă acum ne referim la Aurel Jiquidi, graficianul și pictorul, putem vorbi despre el ca despre un mare romancier.

De obicei artiștii se feresc de o asemenea calificativ. Li se pare că aceasta este o laudă fățarnică, otrăvită, sub care se ascunde, de fapt, acuzația de literaturizare. Aurel Jiquidi a fost un excelent romancier, fără a literaturiza, fără a aluneca în anecdotic. Instantaneele sale evitau, cu o siguranță deosebită, alunecarea în narațiunea plicticoasă sau în amănuntul parazit. Și poate că termenul de instantaneu nu e tocmai potrivit, fiindcă imaginile sale reușeau să sintetizeze într-un moment o întreagă situație socială, politică, psihologică, dramatică sau lirică.

În același timp, după părerea mea, nu a existat, pînă acum, vreun grafician român care să fi purces la o atît de consecventă, amplă și adâncită investigație a realităților sociale, politice, morale, din țara noastră. Astfel încît, se poate spune despre Aurel Jiquidi, ceea ce s-a spus, pe vremuri, despre Honoré Daumier și anume că, asemenea lui Balzac, a făcut concurență stării civile.

Revenind asupra artei narațiunii în grafica lui Aurel Jiquidi, trebuie să remarcăm că, înainte de toate, știe să aleagă momentul nodal. De fiecare dată, dintr-o succesiune pe care ar amenința-o literatura, anecdotul, Aurel Jiquidi a știut să izoleze punctul în care se strîng îțele unei situații dramatice și din care va izbucni soluția.

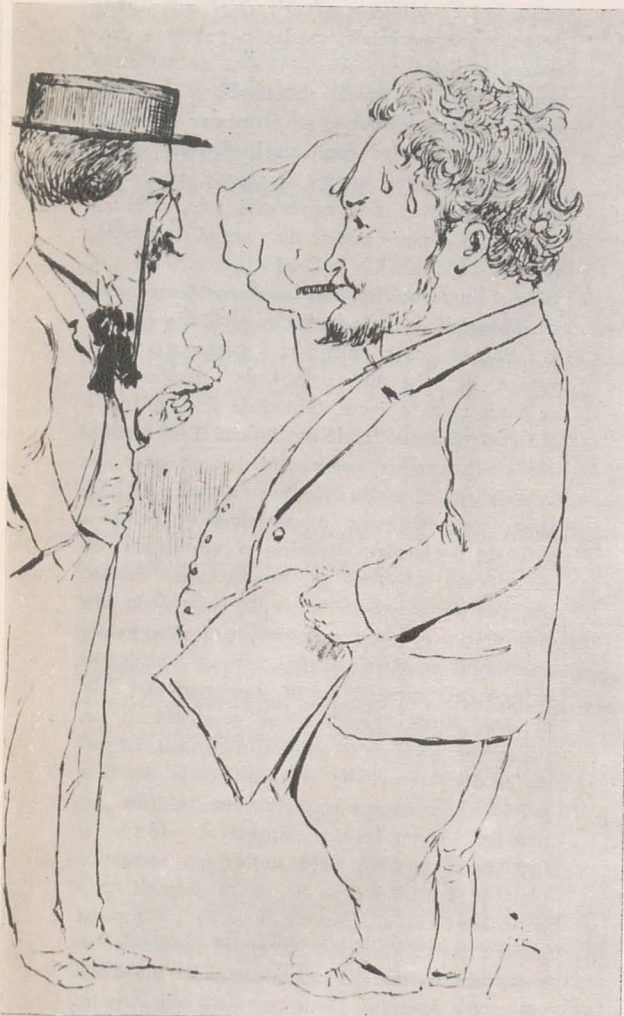
La rîndul ei, acțiunea se desfășoară pe un fundal, într-un cadru ale cărui elemente neînsușite capătă o elocvență lirică sesizantă. Căci, în acest artist, pe care mulți l-au văzut doar ca pe un desenator satiric, se ascundea un temperament liric autentic, vizibil în felul în care reușea să sugereze, cu o sobrietate, cu o deosebită pudoare, poezia peisajelor sau a interioarelor.

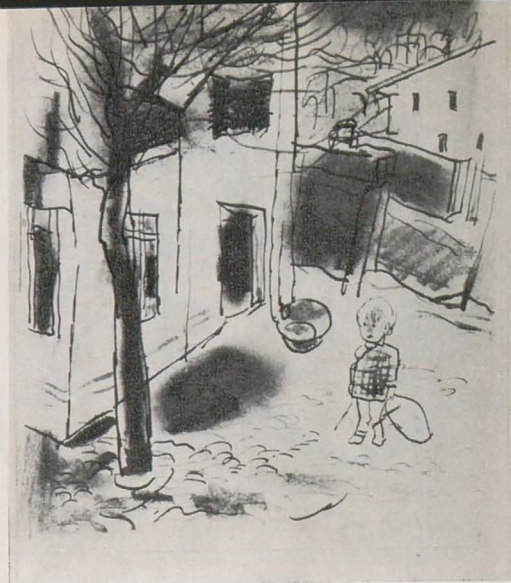
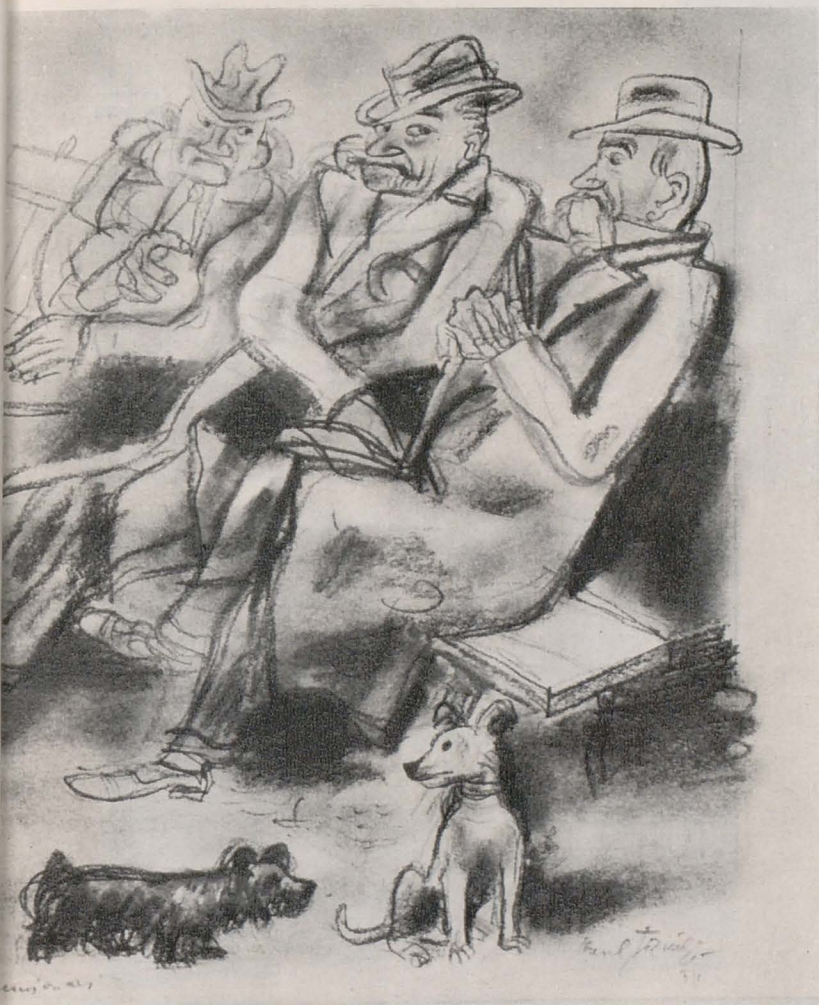
Întîlnim la el toate clipele zilei: dimineți radioase, amiezi caniculare, dupăamiezi toropite, seri care se îngîină cu noaptea și nopți cu ulițe dezolate. Întîlnim, totodată, ca și la vechii maeștri, toate lunile calendarului, toate anotimpurile. Iar toate aceste ore și zile se preling peste orașe de provincie, locuri unde nu se întîmplă nimic, sau peste cartiere agitate de capitală în dezvoltare.

Dacă trecem acum la examinarea imaginilor de interioare, nu putem să nu remarcăm că, în opera lui Aurel Jiquidi, elementele deco-

rației, mobilierul și umilele obiecte ale existenței cotidiene a păturii celei mai lipsite de mijloace materiale, capătă o prezență dramatică și lirică excepțională, sint dotate cu o personalitate iradiantă, transfigurate. În imagistica pe care a încheșat-o, obiectul încetează de a mai juca rolul unui simplu figurant. Dimpotrivă, el devine un fel de amnar, un fel de potir care, în pofta modestiei sale, a reușit să capteze o mare putere de viață și de poezie, pe care după aceea o iradiază din nou către noi. E ca și cum conviețuirea îndelungată a omului cu obiectul ar fi declanșat o alchimie secretă și fabuloasă, ca și cum s-ar fi petrecut o transvasare și ceva din psihologia personajelor ar fi trecut în obiecte. Obiectele sint ele înșile și totodată depozitarele atmosferei unui mediu, ale sentimentelor celor mai intime care au întovărășit anumite destine umane. Altfel spus, obiectele sint «hominizate», printr-o suită de proiectări, căpătînd o pluralitate de semnificații afective și intelectuale. Scoase din inerția existenței doar la suprafață, ele sint «pars pro toto», adică apte să exprime ansamblul unui mediu în care s-a desfășurat o existență umană umilă sau trufașă. Prin aceasta, Aurel Jiquidi ni se revelează ca un precursor. Rămîne să arătăm în ce sens. Destul de multă vreme, în artă, obiectele au fost privite doar ca suporturi pentru valorile pur plastice. Impunîndu-și universul afectiv și intelectual specific prin mijlocirea semnelor plastice și numai prin ele, Aurel Jiquidi nu a considerat totuși obiectul doar ca un pretext pentru jocul liniei, al formelor desenate, al raporturilor de alb-negru sau al densității valorilor a ductului. De fiecare dată obiectele au exprimat ceva, au devenit adevărate «dramatis personae», personaje ale dramei umane. Altfel spus, la el semnele nu au trimis la alte semne, ci la existența umană, la situații, conflicte, stări etc.

Astăzi, cînd, în compartimente atît de diferite ca artele plastice, teatrul și filmul, s-a ajuns la concluzia necesității de a respinge reprezentarea obiectelor ca inerte, moarte, fiindcă însăși alegerea unui obiect definește un personaj și un cadru social și psihologic, fiindcă urmele pe care le lasă omul asupra obiectului îl exprimă pe om aproape ca un scris, înțelegem mai bine calitatea deosebit de modernă, de deschizătoare de drumuri, a lui Aurel Jiquidi, care în felul acesta continua totodată tradiția augustă a marilor artiști care au vorbit sufletului. Iar Aurel Jiquidi conferă obiectelor o atare sarcină afectivă încît ne putem închipui că o serie întregă dintre planșe ar rămîne la fel de expresive, ar reuși să închege la fel de bine o atmosferă pregnantă și să stabilizeze anumite sensuri, chiar și în absența personajelor. Este suficient să ne reamintim de o planșă ca aceea în care într-o grădină de vară, o masă, cîteva scaune în echilibru precar evocă o atmosferă, ba chiar mentalitatea clienților obișnuiți (care de astă dată lipsesc din imagine). La fel, o altă planșă în care nu apar decît scaunele unei săli de adunări politice, electorale. Din desenul lor, din desenul relațiilor lor spațiale, ajungem să deducem cum se va fi desfășurat adunarea, cu cataractele de demagogie, cu supralicitățile slugarnică de salamalecuri etc.





1	2	5	6
3	4	7	8

1. CONSTANTIN JIQUIDI: Autoportret și personaj contemporan — creion
2. AUREL JIQUIDI: Goe și familia în 1935, la Luna Bucureștilor — tuș
3. AUREL JIQUIDI: Colț de provincie — tuș
4. AUREL JIQUIDI: Lumea în care totul se rezolvă cu o luminare — tuș
5. AUREL JIQUIDI: În Cișmigiu — creioane colorate
6. AUREL JIQUIDI: Curte la periferie — tuș și creioane colorate
7. AUREL JIQUIDI: Cizma neagră a Italiei — tuș
8. AUREL JIQUIDI: Anul Nou, generații noi — tuș negru și albastru





9. AUREL JIQUIDI: Mic vagabond — tuș
10. AUREL JIQUIDI: Țărancă de la Simbăta de Sus — creion dermatograf
11. AUREL JIQUIDI: Chiriac, Rică Venturiano, Jupin Dumitrache și Ipingscu — tuș, ilustrație la «O noapte furtunoasă» de I. L. Caragiale.
12. AUREL JIQUIDI: Ipingscu, Chiriac și Jupin Dumitrache — tuș, ilustrație la «O noapte furtunoasă» de I. L. Caragiale



Dar dacă obiectele au o asemenea importanță și o asemenea putere grăitoare, dacă ele sînt asemenea amnare, asemenea tram-buline pentru posibilitatea noastră de re-constituire a unui cadru, cu atît mai mult sînt oamenii.

Înainte de toate mi se pare că trebuie să subliniem la Aurel Jiquidi, amploarea registriului său afectiv, veșnic adecvat, veșnic modulat subiectului și conținutului la care se refreca. În arta lui Aurel Jiquidi nu întîlnim un sistem de convenții păstrat imuabil, un grătar sau ecran interpus odată pentru totdeauna între artă și viață, ci o adecvare, o modulare necon-tenită. Aceasta îi dă posibilitatea să treacă, în unele imagini, de la persiflaj, la sarcasm sau de la sarcasm la înfierare. În altele, ironia sa ascunde bunătatea, risul se amestecă cu plînsul. De pildă, în planșa reprezentînd un ghitarist cu haine ponosite și cu o figură deosebit de tristă și avînd drept legendă: *Viața e un vis, un paradis*, Jiquidi demonstrează că, de cele mai multe ori, în viață, comicul se amestecă cu tragicul, neexistînd, poate, nimic mai tragic decît comicul, căci comicul pare a fi fără sal-vere, fără catarsis (cum de altfel susțin și dra-maturgii absurdului). Se poate spune despre Jiquidi că a știut să-și facă datoria cetățenească și în același timp a știut să înțeleagă viața oamenilor «fără importanță», nu mărunți sufletește, dar aruncați de viață acolo unde grijile mărunte devin năvalnice și-l acoperă pe bietul om. Din acest punct de vedere se aseamănă cu Cehov. În această artă dedicată oamenilor simpli există ceva din ironia gene-

roasă, atotînțelegătoare, a lui Cehov (fie că ne zugrăvește ucenici, fie că ne înfățișează băieți de teighea obidiți de către patron, fie că vor-bește de funcționarul de pe vremuri sau de alte victime ale acestui trecut revoluționar).

Întîlnim, așadar, în arta lui o vibrație, o undă umană profundă, și niciodată absentă, o prezență umană care ne face să repetăm pentru Aurel Jiquidi cuvintele pe care le spunea pe vremuri Forain despre Daumier, în mo-mentul în care era comparat cu acesta: «Da, — spunea el — Daumier era însă altceva, el era generos».

Ca și la Daumier, la Jiquidi, ironia capătă o vibrație umană, o dimensiune a adîncimii, care îi conferă valoare umană și artistică, asigu-rindu-i calitatea universalității și permanenței. Căci dacă e adevărat că fiecare desenator satiric trebuie să știe cînd și ce să iubească, cînd și ce să urască, nu e mai puțin adevărat că aceia care nu pot și nu știu să iubească, nu vor crea o artă de autentică eficiență satirică. Personal nu mă pot încrede decît în cei care tocmai pentru că sînt legați de anumite valori, atacă vehement tot ceea ce se opune acestor valori. Dacă într-o satiră nu descoperim în filigran dragostea pentru celelalte valori (pozitive), satira este (uman și artistic) calpă. La Jiquidi, pentru care arta este un mijloc ofensiv și defensiv de luptă, ofensiva este justă și eficientă pentru că își împlinește rădăcinile în dragostea pentru anu-mite valori pe care artistul vrea să le apere și să le permanentizeze.

Dragostea lui Jiquidi pentru viață, pentru om se citește și în imensa galerie de vîrste,

de clase, pături, profesii sociale, pe care, cu o magnanimitate de nabab, a aruncat-o în lumea artei. Acuitatea observației psihologice se mărturisește și în imaginile de copii pe care le-a desenat sau pictat. Copiii săi au un aer candid și ușor șugubăț, sînt o împletire de candoare și de cruzime copilărească, făcînd să ne aducem aminte de unele personaje infantile din lumea unui alt satiric generos, Jules Renard.

Personajele lui Aurel Jiquidi poartă pe chipuri, în gestică, în vestimentație, pecetea unei epoci și a unui mediu (a unei mentalități).

Timpul a trecut, ulițele s-au schimbat, vechile localuri și grădini de vară sînt altele, lumea eroilor lui Caragiale a dispărut. Dar nu există în întreaga istorie a graficii noastre vreun alt artist care să fi echivalat lumea lui Caragiale în esența ei cum a reușit Aurel Jiquidi într-o adevărată «restituire în integrum». În opera lui, o întreagă epocă din evoluția psihologiei sociale la noi este prinsă și fixată precum o frunză sau o gînganie dintr-o perioadă revoluțară a rămas închisă într-o temniță de chihlimbar.

Linia lui Jiquidi iscă un alfabet. Curbele graficii sale, abreviațiile lui sînt elementele unui alfabet pasional. Linia vorbește prin ea însăși. Ea nu este o carcasă vidă pentru o povestire ternă; ea însăși, în ea însăși, este expresie. Raportul interliniar, raportul abreviațiilor și prelungirilor, distorsiunilor și exacti-tăților, această caligrafie deosebită face din Aurel Jiquidi una dintre prezențele cele mai prestigioase ale graficii românești.

PETRE OPREA

În mulțimea manifestărilor artistice de după primul război mondial a atras în mod deosebit atenția, prin noutatea expresiei picturale și seriozitatea meșteșugului, prima expoziție personală a tânărului — pe atunci — Corneliu Mihăilescu (ianuarie 1922).

Compoziția tablourilor sale se baza pe o construcție riguroasă. Desenul energic delimita, în suprafețe distincte, printr-o rețea de linii cu rol arhitectonic în compunerea imaginii, culori vii, pline de sevă. Aceste calități plastice confereau tablourilor o soliditate, un calm, o gravitate, așa cum o dovedesc lucrările *Arlechinada*, *Certosa* și *Fiesole*, ultima în colecția Muzeului de artă al Republicii.

La salonul oficial din 1924, el expune o *Natură moartă și Păzitorii castelului* — ultima lucrare obținând unul din premiile întâi ale expoziției. Lucrările lui Corneliu Mihăilescu reușeau să impună atenției publice cubismul, practicat la noi doar de câțiva artiști.

În cele două lucrări expuse la Salon, Corneliu Mihăilescu, apelând în bună parte la modalitățile de expresie cubiste, a cultivat ceea ce el solicita picturii: « echilibrul maselor de culoare, melodiul sau ritmica lineară, . . . raportul just al valorilor, . . . ritmul interior și armonic al unei materii sensibile » (« Permanentul plastic », în *Ultima oră*, 1929).

Lucrările ulterioare, cele din perioada 1926 — 1930, expuse la Saloanele oficiale sau alte manifestări colective, cum ar fi expoziția societății *Arta Română*, ale grupărilor *Arta nouă* și *Contimporanul*, sint de preferință naturi statice, realizate mai întotdeauna în game bicrome sau monocrome de gri, violet sau roșu (*Integral*, *Vase*, *Natură moartă*, *Carafa de curaçao* ș.a.). Pictorul nu neglijează însă nici compoziția cu figuri, scenele de gen inspirate din viața cotidiană: *După bal*, *Angelus*, *La balcon* (Muzeul de artă al Republicii). Calitatea principală a acestor tablouri, așa cum scria O.W. Cisek (Misiunea grupării *Arta română*, în *Politica*, 16 martie 1928),

1. CORNELIU MIHĂILESCU:
Arome colorate — ulei

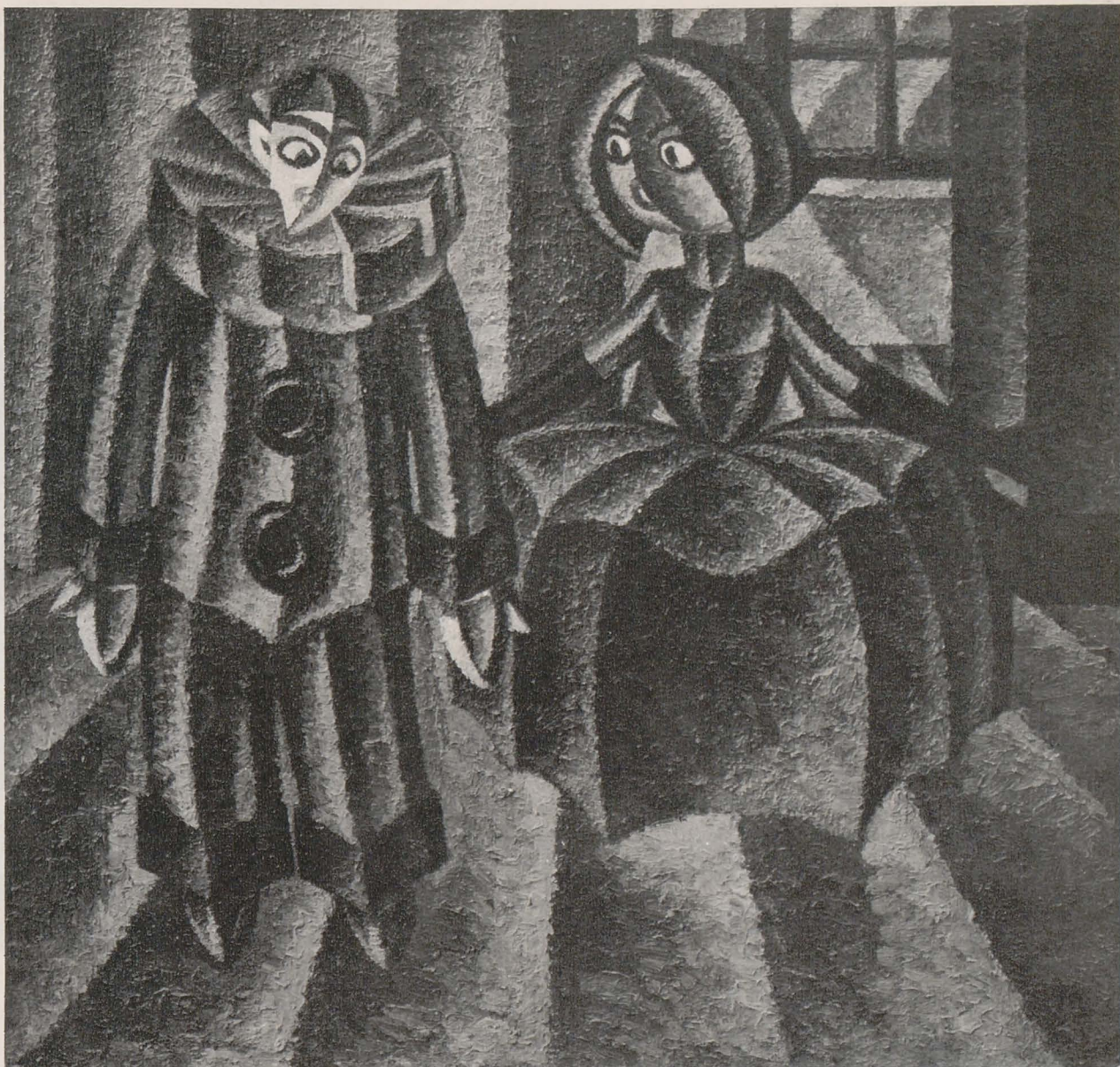




2	3
4	5
6	7 8

2. CORNELIU MIHĂILESCU:
Natură moartă — ulei
3. CORNELIU MIHĂILESCU:
Buna Vestire — ulei
4. CORNELIU MIHĂILESCU:
Ritm nou — ulei
5. CORNELIU MIHĂILESCU:
Peisaj italian — ulei
6. CORNELIU MIHĂILESCU:
Interior — ulei
7. CORNELIU MIHĂILESCU:
În balcon — ulei
8. CORNELIU MIHĂILESCU:
Arlechin — ulei





CORNELIU
MIHĂILESCU:
După bal — ulei

constă în faptul că « redau omenescul prin construcție. Totul este pornit pe sinteză, fără să transforme concentrarea cituși de puțin în rigiditate, ci tocmai din concentrare iese aici grația și tocmai din rafinare sugestia unei curățenii naive ». În toate pinzele, armonia imaginii și intensitatea sentimentului exultă din frumusețea culorilor și din construcția riguroasă a formelor.

În anul 1931 artistul deschide o expoziție personală mai amplă: 29 de picturi în ulei, 40 de desene în tuș și câteva acuarele.

De astă dată, pe lângă tablouri în care viziunea lui rămâne neschimbată, cum ar fi *Muscat*, *Orangeade*, expune și lucrări în care transpune, într-un limbaj simbolic, teme preluate din literatura populară: *Se apropie ceasul* (colecție particulară) sau *Cea mai nouă Olimpie* (colecția Muzeului de artă al Republicii). Dacă în lucrările din prima categorie, îndeosebi în naturile moarte, prevalează logica formelor, traduse prin linii meandrice, jucăușe, « amintind țesături și mozaicuri populare » (*Vremea*, 26 februarie 1931), în cealaltă categorie sînt evidente calitățile deosebite ale pictorului « în ordonarea culorilor, succulența pastei și mai ales în căldura tonurilor », evocînd o lume plină de poezie. Culorilor reci de griuri, dominante în lucrările pictate la începutul activității în viziune cubistă, le-au luat acum locul tonurile calde — oranj sau roșu — pasta devenind mai strălucitoare și vibrantă.

După 1933, Corneliu Mihăilescu, dorind să mediteze mai cu răgaz asupra tablourilor sale viitoare, se stabilește în satul Băneasa, iar apoi la Cernica,

unde va locui pînă la sfîrșitul vieții (noiembrie 1965). Aici pictează mai puțin. Prezența sa este rară în cadrul saloanelor oficiale — din 1936, 1939, 1940, 1942, 1943. În pictura artistului din această fază de creație se simte o preocupare aproape exclusivă pentru motivele folclorului românesc, pe care le redă în tonuri vii și calde, amintind coloritul scoarțelor și ceramicii noastre populare. Pasta, folosită în straturi subțiri, este așternută cu vioiciune. În ultimii ani ai vieții, Corneliu Mihăilescu a pictat cîteva compoziții de mari dimensiuni, (*Scenă de vînătoare*, *Chemeză* ș.a.), al căror colorit puternic continuă să se înscrie în formele precise ale desenului. În această perioadă o parte din timp și-o consacră scrisului literar.

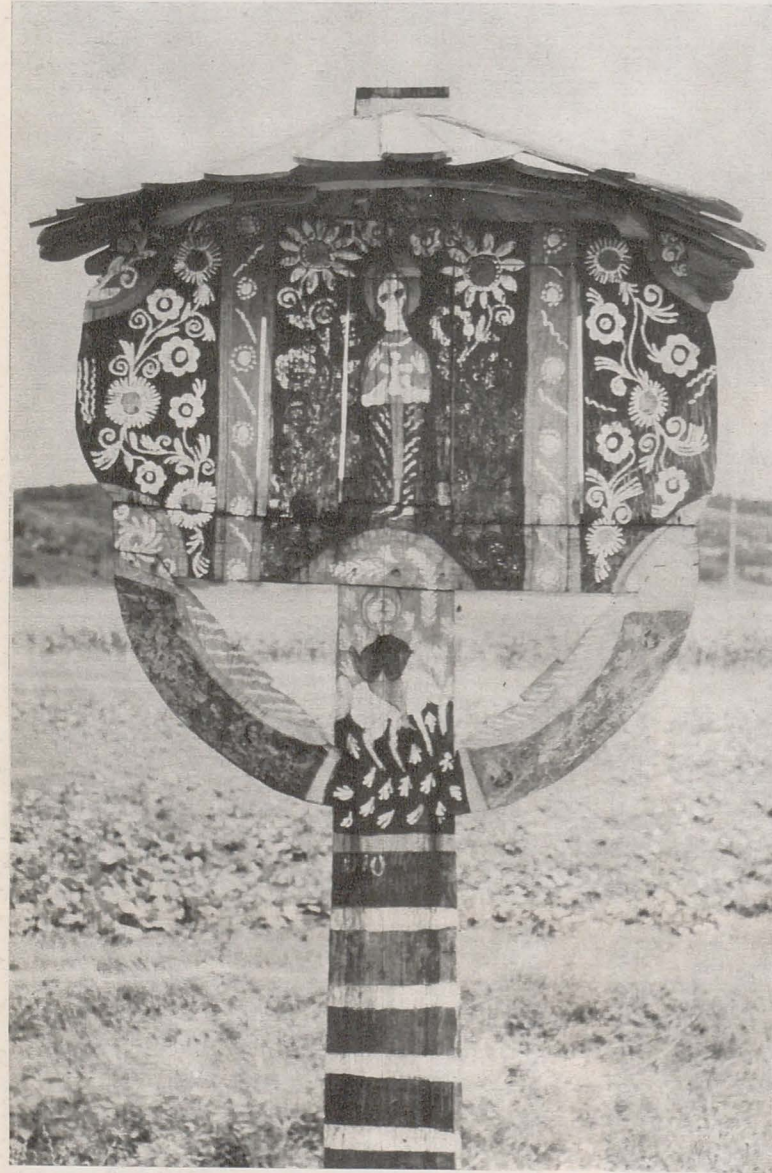
În peisajul vieții noastre artistice dintre cele două războaie mondiale, pictura lui Corneliu Mihăilescu se distinge ca una din cele mai interesante prezențe. Aceste note nu fac decît să readucă în atenție opera unui pictor a cărui valoare va fi pusă fără îndoială în lumină de critica și istoriografia noastră de artă.

S-a născut la 20 august 1887 în București, fiind al treilea fiu al inginerului silvic Mihai Mihăilescu și al Smarandei, născută Sorescu. Urmează clasele primare între 1895—1899, iar liceul la « Mihai Viteazul » și « Sf. Sava » — între 1899—1906. Din 1906 pînă în 1908 urmează cursurile Facultății de drept și ale celei de litere și filozofie; le intrerupe însă pentru a studia pictura la Școala națională de arte frumoase (1908—1912). După absolvire își continuă studiile la Florența. Aici expune între 1913—1915 la expozițiile Grupării de artă independentă din oraș, la a cărei înființare participase ca membru fondator. Izbucnind războiul în Italia, se reîntoarce în patrie. În 1916 este mobilizat și trimis pe front unde cade prizonier; la încetarea ostilităților revine în Capitală, de unde pleacă din nou la Florența pentru a-și continua studiile; aici urmează între 1919 și 1921 cursurile de gravură și acvaforte de pe lângă Academia delle Belle arti, în clasa profesorului Camillo Innocente.

O LUME NEȘTIUTĂ
A CULORILOR

PAUL PETRESCU

Cruce de drum la intrarea în satul Pietrișu (raionul Balș)



Detaliu de cruce din satul Pietrișu (raionul Balș)



Sint în țara noastră ținuturi vestite pentru frumusețea locurilor și pentru înfăptuirile de artă ale oamenilor, ținuturi cu faimă trainic stabilită atrăgând călătorii mulți, de departe. Sint însă și ținuturi ce par a nu avea ce arăta și care rămân necăutate de drumetri; locuri întinse de cîmpie ușor ondulate, cu zări larg deschise în care se văd departe pîlcuri de copaci și fire de apă. E ceva straniu și parcă ascuns în nemărginirile unor ținuturi pe care le vezi pînă departe și nu le poți cuprinde. Așa îmi par a fi stepa Jîjiei din nordul Moldovei, cîmpia Crișurilor și a Timișului din vestul Transilvaniei, stepa Dobrogei centrale și vasta Cîmpie Română de la nordul Dunării. Din aceasta din urmă fac parte și întinderile din sudul Olteniei, cu sate mari și rare, cu resturi de nepătrunse păduri altădată, cu dune de nisip fixate prin plantații, cu vii îngropate în șanțuri uriașe de cite patru-cinci metri adîncime, cu case mari în băcătura cărora, la vremea Rusaliilor și Sinziinelor, Călușarii desfășurau parcă o suită de străvechi ritualuri. La marginea fiecărui sat se află o aglomerare vastă de mici acoperișuri de lemn, rotunde sau dreptunghiulare, în două sau patru ape. Dacă te apropii dinspre miază-noapte, acoperișurile și trunchiurile înalte de lemn care le suportă, se arată negre și cenușii, spălate de vînturi și ploii. Venind dinspre miazăzi privirea se oprește uimită pe o nemaipomenită priveliște policromă. Ciudațele acoperișuri adăpostesc zeci și sute de panouri de lemn pictate, așezate în rînduri dese, în adîncime, alcătuint, pentru fiecare sat, o expoziție sui-generis. Treci de la un panou la altul, furat tot mai în adînc, de nesfîrșita schimbare a decorului, de culorile mereu altele, și citești nume de oameni și ani. Sint cruci ca în nici o altă parte de țară și în nici o altă parte de lume. Toate la un loc alcătuiesc nu un cimitir, ci o grădină cu flori uriașe, multicolore și nemaivăzute, în întregul ei fiind la fel cu o scoarță oltenească în care regăsești același roșu, același albastru și același alb, mai ales același alb. În mijlocul lor înțelegi că este vorba, firește, de artă, dar și despre un fel de a înțelege marile sensuri ale existenței. Integrarea în ciclul cosmic, transfigurată în cuvintele « Mioriței » și în sunetele de meloape ale « Zorilor », este fixată aici în culori și în imagini. Este același suflet românesc ce își exprimă de milenii, în poezie, în muzică și în pictură, cuprinderea unor ritmuri fundamentale, cuvînt, sunet și culoare corespunzînd după legi încă neștiute.

Imensele pete de culoare ale unor asemenea adunări de cruci pictate se întind pe o mare arie ce începe de la Dunăre și urcă spre nord cam pînă la linia de contact a cîmpiei oltenești cu înălțimile cele mai sudice ale dealurilor Mehedinților, Gorjului și Vîlcii. Uneori urcă și pe văile largi, ca niște golfuri ale cîmpiei, ale Jiului, Gilotului, Amaradiei și Oltețului. Pe valea Oltului coboară pe ambele maluri pînă la Islaz și Turnu Măgurele, formînd o fișie destul de lată ce încălcă pîmîntul Munteniei. Dacă întrebi unde se lucrează ele, la Cetate și Calafat și se răspunde că vin oameni cu căruțele dinspre Segarcea și Craiova, la Bechet și Corabia răspunsul este că oamenii vin dinspre Caracal, iar la Craiova și la Caracal află că vin dinspre Balș. La Balș însă se știe: se lucrează la Pietrișu. Da, dintr-un singur sat pornesc de-a lungul anului zeci de căruțe încărcate care coboară pe drumuri străbătute din vechime pînă la Cujmir și Vinju spre apus, pînă la Poiana și Dăbuleni spre sud, și pînă la gurile Oltului și dincolo de ele spre răsărit. La toate tîrgurile și la toate iarmaroacele culorile lor întîmpină cumpărătorii. E un consens de simțire și înțelegere a frumosului impresionant, dar care se limitează la aceste sud al Olteniei.

Un sat întreg de pictori, sau mai bine zis de pictorițe, este ascuns pe țărmul stîng al Geamartalului, o apă mică avînd nume de rezonanță ciudată, din aceeași familie cu Teslului, Desnățuiului și Căluului. Ultimul, lîngă care se află și mănăstirea cu același nume, este de partea cealaltă a dealului și dincolo de pădurea de stejar sub sprînceana neagră a căreia se adăpostesc casele Pietrișului. După un drum de vreo zece kilometri, trecînd prin Baldovinești, după un pod, se ivește o troiță înaltă: aici începe Pietrișul. E mai degrabă un cîtin, cu 150 de case rînduite de-a dreapta și de-a stînga uliței întinsă pe coasta dealului.

Aproape fiecare curte este un atelier, înfiripat cel mai adesea sub poala unui șopron cu streșină largă, sprijinită pe stîlpi, sub care stau așezate stive de lemne rotunde de stejar cojit. Lemnul, adus din pădurea Căluului din apropiere, este cioplit cu securea și cu barda, potrivit cu chisărul, iar desenul este trasat cu scoaba. Făptura albă de lemn proaspăt este întinsă pe jos, în curte. În jurul ei se adună trei-patru femei, fiecare cu strachini de pămînt pline de culori. Ochiurile rotunde, albastre, verzi, roșii, galbene, albe, cafenii, transformă băcătura de iarbă verde de sub copaci, într-un mozaic alcătuit nu din cuburi ci, bănuim, că din sfere. Lemnul se acoperă întii cu « albeală » folosită pentru fondul unora din panouri sau conturul florilor albe. Apoi se fac cele galbene, cele roșii. Spre sfîrșit se alătură florile verzi, albastre, violete. Culorile sînt cumpărate din tîrg și sînt frecate cu clei, ouă, lapte. Panou după panou, suprafețele albe se acoperă centimetru cu centimetru. Imaginea totală este atît de precis configurată în mintea fiecăreia dintre femeile-pictorițe, încît deși fiecare lucrează în alt colț al panoului, zecile de trăsături de pensule se adună și se coordonează într-o simetrie perfectă, nelăsînd loc nici unei încălcări, nici unei nepotriviri. Tipare, modele, nu există: « facem din ideea noastră, cum am învățat », spune Maria Troi de 64 de ani, soția lui Ion Nicolae Troi de 67 de ani, meșterul crucer. « Cum am învățat » înseamnă o tradiție necurmată de sute de ani, care azi se continuă: lîngă Maria Troi se află Ana Troi de 51 de ani, Elena Troi de 25 de ani și Mariana Troi de 15 ani. Trei generații de femei, mamă, cumnată, noră, nepoată, strîne în jurul lemnului alb, pe care-l pictau, demonstau, în 1966, mecanismul transiterii tradițiilor createore în arta populară românească. Era o explicație simplă, cu rădăcini în adîncuri. Cinci nume de artiști, cinci oameni, precis identificați, dar pe care nimeni nu-i va ști miine, în satele dintre Dunăre, Olt și dealuri, așa cum cei ce cu încintare se opresc azi lîngă stîlpii de poartă, lîngă vechile troițe pictate, nu vor ști niciodată ce meșter-artist le-a dat

viață, trecîndu-l în cuprinzătoare categorie a « creației populare anonime ». O creație în care precizia reconstruirii întregului de zeci și de sute de ori pe baza unei structuri perfect încheiate nu înlătură, ci, dimpotrivă, parcă implică, infinite variații. În curtea aceea însoțită, cu culorile întinse pe iarbă, am avut iarăși senzația că mă aflu într-un laborator al creației artistice populare, în care factorii social-istorici și individual-psihiici se contopeau aproape material în bucata albă de lemn ce se metamorfoza clipă cu clipă, tot așa de fascinant ca și succesiunea de forme a boțului de pămînt pe roata olarului, a bucății de fier înșoit pe nicovala fierarului și a minusculului ou încondeiat sub poșghite delicate de ceară și culoare.

Unitatea obiectelor de artă create la Pietrișu, ca în toată arta populară românească, nu este o unitate mecanică de forme și dimensiuni. Unele din ele sînt mici de 70 centimetri, altele înalte de trei metri. Între aceste extreme, o gamă variată de mărimi legate de locul și rolul ce au să-l îndeplinească: pe uliță de-a lungul gardurilor, la fîntînă, la răscruce de drumuri, în loc pustiu ca amintire a unei întîmplări etc. Forma lor poate fi cea simplă, alcătuită din două stîngii perpendiculare la care, uneori, se adaugă susținătoare curbă sau drepte, sau pot fi forme complicate cu tăblii multiple, verticale și orizontale, cu semicercuri. Ca adevărate mici capele cu iconostase pictate, ele sînt apărate de soare, ploii și vîntului, de mici sau mari acoperișuri. Unele dintre acestea seamănă cu acoperișul caselor de șindrilă, altele sînt ca o roată cu spițe, unele par a fi pălării sau ciuperci uriașe, altele sînt ca o pereche de coarne mari, iar altele au forme ciudate, semănînd de pildă cu bonetele femeilor olandeze.

Unitatea lor este una lăuntrică, de concepție a frumosului decorativ și cromatic. Cele două mari feluri de tratare decorativă — geometrică și florală — exprimă aceleași generale calități ale artei noastre țărănești: claritate de compoziție și claritate de colorit, fiecare imagine și fiecare culoare fiind precis delimitată, uneori (cele vechi) prin zgîriere cu scoaba, alteori (cele mai noi) prin contururi de culoare mai închisă (neagră, cafenie); echilibru între părțile componente ale ansamblului decorativ (simetria joacă rolul principal în organizarea întregului, iar alternanța domină în dispunerea motivelor și în plasarea culorilor); neîncercarea, aerisirea spațiului și valorificarea lui ca atare, folosirea golului ca o pauză necesară, țaranului artist romînd fiindu-i cu desăvîrșire străin acel « horror vacui » caracteristic unor arte populare în care îngrămădirea de detalii ucide liniile principale ale obiectului; subordonarea decorativului față de concepția constructivă și arhitectonica obiectului (motivele sînt modelate după conformația fiecărei piese componente).

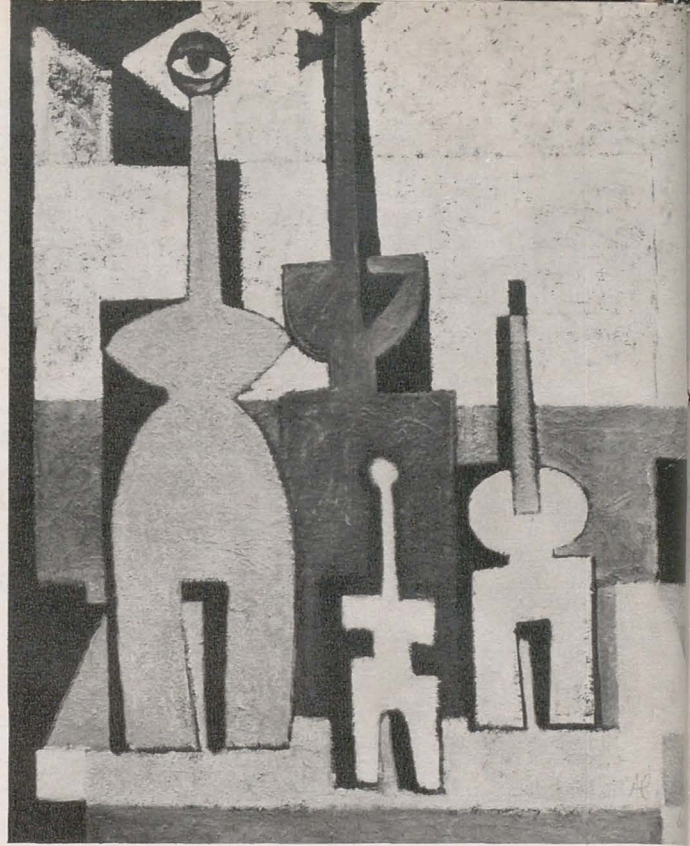
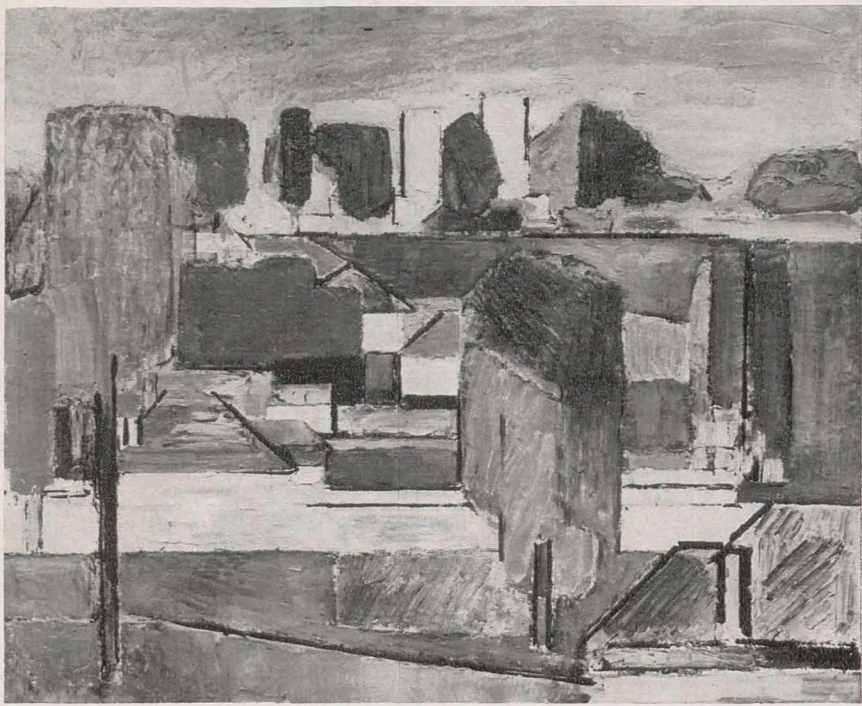
Firește că există și o evoluție a picturii pe lemn. Exemplarele cele mai vechi de cruci pictate sînt decorate cu motive predominant geometrice. Întreaga suprafață este împărțită în spații rectangulare sau curbă acoperite apoi cu striiții colorate, cu romburi, cu X-uri, cu rozete. Exemplarele mai noi, reflectînd iarăși o tendință generală a artei populare, sînt acoperite cu un decor floral exuberant, în care sînt vizibile eforturile de « vegetalizare » a unor vechi motive geometrice: rozeta solară se transformă într-o floare cu șase sau opt petale, S-ul și spirala, moștenite din neolitic, se transformă în vrejuri care leagă între ele motivele florale.

Iconografia crucilor de lemn pictate nu are un repertoriu prea variat. Poate că ar trebui reținută mai ales frecvența și preferința pentru înfățișarea Sfîntului Gheorghe călare, imagine obișnuită care porcede din străvechea iconografie a « cavalerului tragic », de nenumărate ori reprodușă în arta populară și cultă a sud-estului european, cu specificarea că pentru Oltenia calul și călărețul constituie un motiv predilect. În acord cu spiritul decorativist al acestor cruci, figurile umane sînt tratate extrem de liber și sintetic totodată, corpul omenesc fiind alungit, cu membre și fețe prelungi. Fața este uneori schematic redată, ca în imaginile soarelui cu ochi, nas și gură. Alteori fața, mult alungită, este împărțită în registre simetrice, trei pe dreapta, trei pe stînga, ochii apărînd enormi; figura are o stranie asemănare cu o țigvă de cal. Personajele în picioare, îmbrăcate în mantii lungi, sînt încadrate într-un chenar alcătuit din linii șerpuitoare, la origine poate serpi sau balauri, motiv străvechi pe teritoriul românesc, evid la strălucire de civilizația dacică. În ce privește iconografia, este evidentă depărtarea de canoanele bisericesti; mitologia populară și decorativismul țărănesc sînt factorii ordonatori ai compoziției.

Nimic în făptura acestor cruci nu aduce aminte de umbra aripă a morții. Ele sînt intruchiparea unui paradis coloristic înrudit de aproape cu gamele cromatice strălucitoare ale scoarțelor oltenești, ale costumului doljean și romanșean și mai ales cu științele de smalț ale ceramicii de Oboga, vecină peste deal și ea cu Pietrișu. Pare că în acest colț al Olteniei s-a produs o enormă explozie decorativă materializată și durînd în obiecte de lemn și pămînt ars. Destin asemănător: și Pietrișu și Oboga își duc comorile de lumini colorate pe întreg întinsul cîmpiei, fiind, fiecare în ramura sa, unice centre de creație pe pămîntul Olteniei de sud. Oboga însă își vinde aceleași ulcioare și aceleași străchini în toate satele. Pietrișu lucrează diferențiat, pentru unele zone într-un fel, pentru altele într-altfel. S-au mai ivit, desigur, ici și colo, și meșteri locali care au modificat unele trăsături, preluate de-a lungul anilor și de meșterii de la Pietrișu. Iar uneori, pictarea ca și acoperișurile se făceau la locul de defacere potrivit cerințelor locale și astfel încet, încet, s-au cristalizat « stiluri » locale, necunoscut încă toate.

Este un capitol încă nedeschis al viitoarei istorii a artei populare românești.

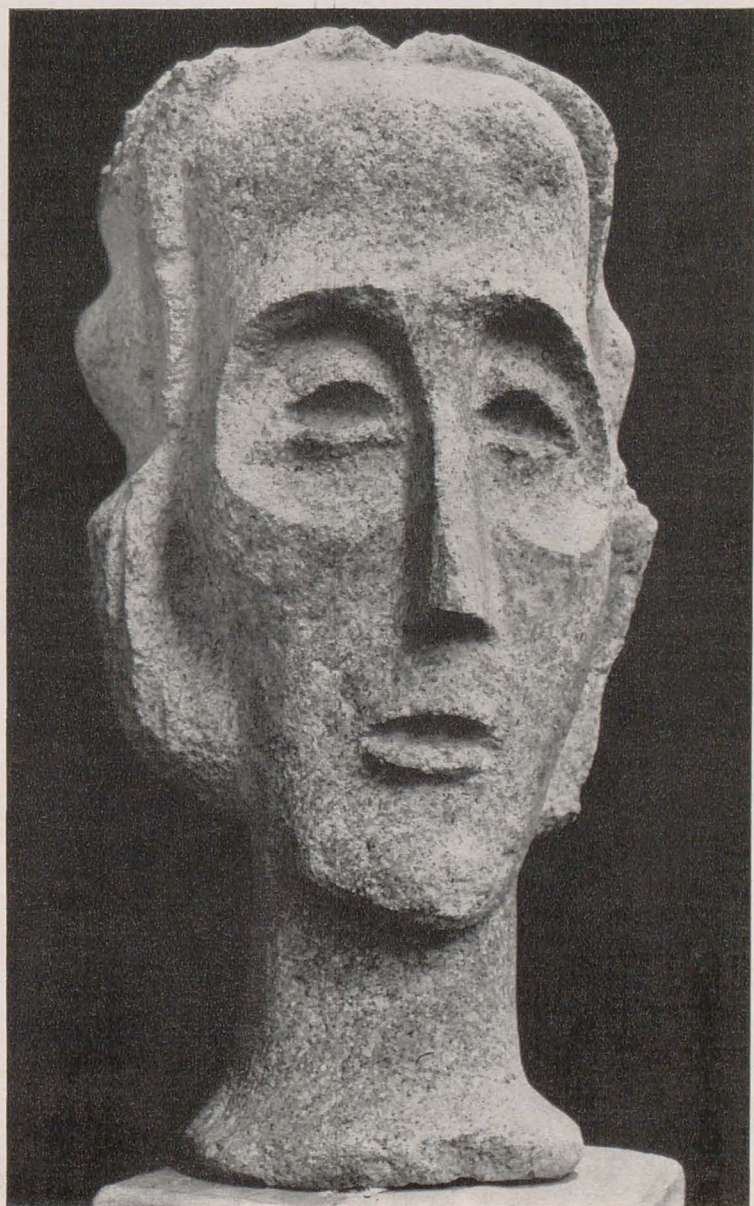
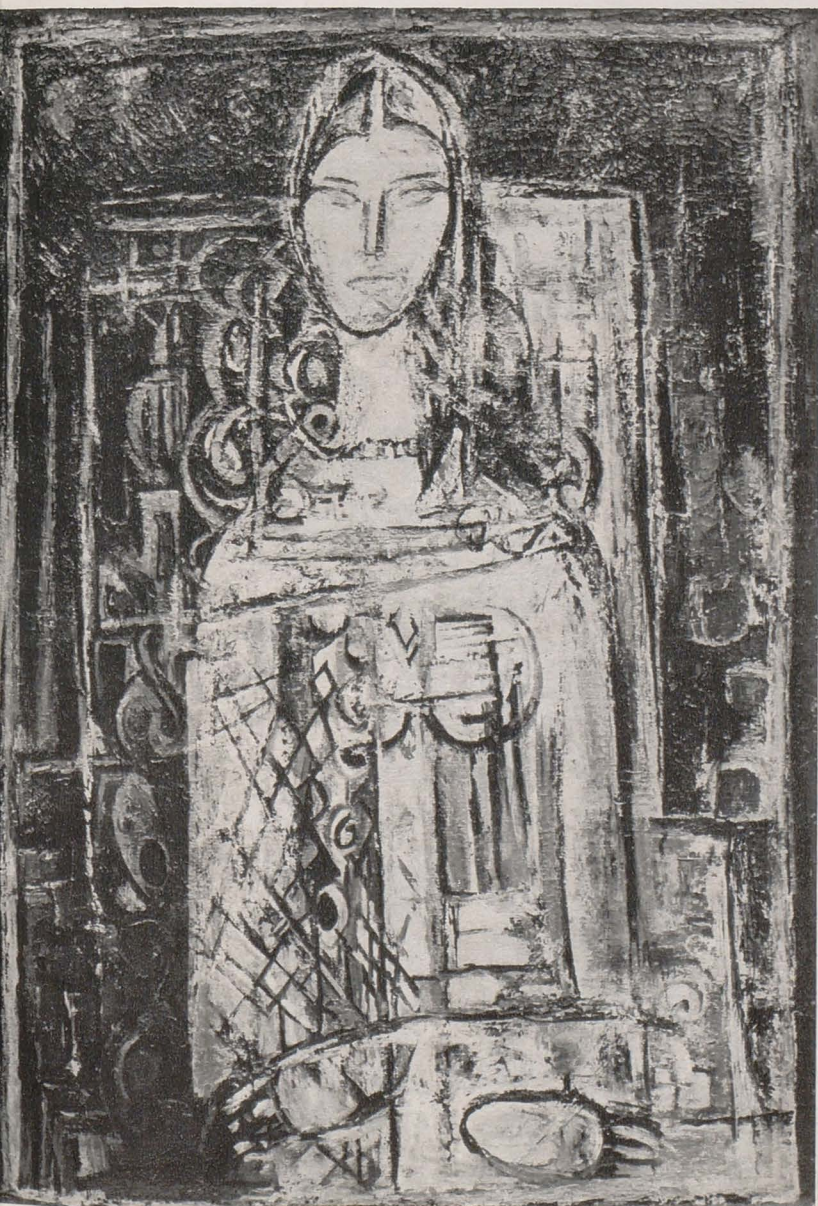
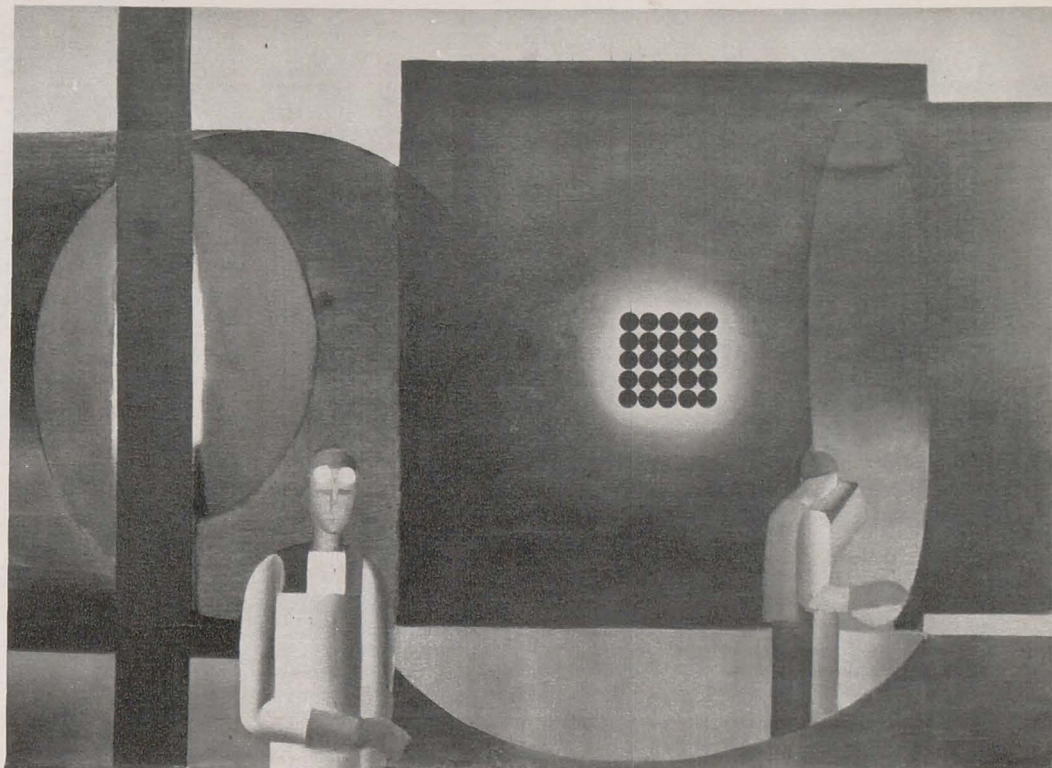


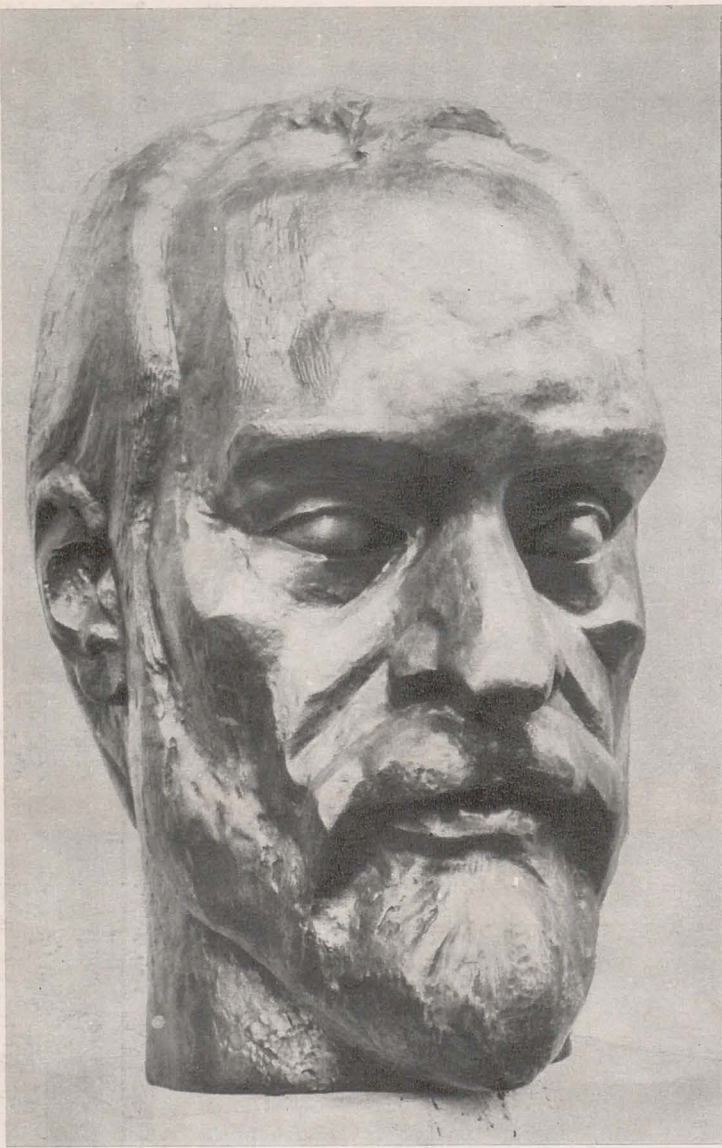


CU OBIECTIVUL
FOTOGRAFIC
PRIN BIENALA 1966

1	2	4
3	5	6

1. MARIUS CILIEVICI: Șosea — ulei
2. ALEXANDRU ȚIPOIA: Instrumente muzicale pe malul mării — ulei
3. ION IRIMESCU: Portret — Sanda — bronz
4. MIHAI RUSU: Sudori în cazangerie — ulei
5. LIVIU LĂZĂRESCU: Portret de față — ulei
6. ION DEAC-BISTRIȚA: Cap de față — piatră







7	8	11
9	10	12 13

7. MIHAI COȘAN: George Coșbuc — bronz
8. MARA BÂSCĂ: Compoziție — piatră
9. ALBERT NAGY: Copiii mării — ulei
10. MALA ZAMFIRESCU-BEDIVAN: Fata cu maramă — ulei
11. GHEORGHE APOSTU: Grădinărie — ulei
12. DORIO LAZĂR: Iubire — piatră
13. SPIRU SĂBIEȘCU: Așteptare (detaliu) — piatră





A. APOSTOL

RADU PETRESCU

S-a născut la 27 martie 1898 în Talpa Bîscovinei (Vlașca), din părinți macedoneni. Orfan, printr-o tragică împrejurare, la vârsta de patru ani, a rămas în îngrijirea unei bunici, studiile primare le-a făcut la Găești unde, remarcat pentru vocea frumoasă și urechea muzicală, a condus corul școlii; apoi, la patrusprezece ani, se angajează ca ospătar. Stabilît în București, prin 1919 a început să-și constituie celebra discotecă. Încearcă să picteze și familia păstrează încă un mic peisaj silvestru datat 1926, uneori cumpăra compoziții de pictori modești, însă care atunci aveau oarecare reputație. Între timp priceperea lui muzicală și bogata-i discotecă, cea mai importantă, pare-se, din această parte a Europei, ajunseseră atât de notorii încît prin 1930 începe să fie căutat nu numai de simplii amatori de muzică, ci și de compozitorii și interpreții vremii. Enescu, Dinu Lipatti, George Georgescu îi acordă prietenia lor și-l vizitează frecvent în restrînsa locuință din strada Dr. Clinciu nr. 6, pentru a consulta o înregistrare de negăsit în altă parte, sau greu de găsit, iar prin 1932 este consilier onorific al caselor de discuri *Columbia* și *His Master's Voice*, fapt care-i permite să sporească achizițiile de imprimări muzicale. Gustul său, educat între timp, caută acum pictura de mare calitate și Apostol este o figură familiară și respectată în lumea scriitorilor (remarcabilă prietenia cu V. Voiculescu), actorilor, pictorilor și a colecționarilor de artă. Pallady îl prețuiește atât de mult încît acceptă să îmbrace odalisca nudă, șezînd cu un picior sub ea pe fotoliu și pe care Apostol o disputase, victorios pînă la urmă, lui Zambaccian, acoperind-o cu o pudică dar nu mai puțin frumoasă rochie de casă. — Și tu vrei s-o îmbrac? l-a întreat însă, consternat, înainte. Ceea ce îi lega pe Pallady și pe Enescu, atât de mari creatori, de Apostol, era faptul de a fi recunoscut în el adîncă pasiune pentru artă.

Mai mult de unul dintre cei obișnuiți să cîștige bani mulți și să consume spectaculos va fi privit cu interes de la o masă a restaurantului *Continental* pe acel bărbat înalt, corpulent, cu voce groasă și gravă, cu păr buclat și ochi ulisseeni, liniștiți și fini ca și trăsăturile feței, impecabil în smokingul său, trecînd tihnit printre mese și oprindu-se, uneori aplecat asupra unei note de plată, alteori pentru a face conversație cu niște clienți, printre care celebri interpreți străini, Casals, Gieseking, Weingartner, Menuhim, Janigro ș. a., în trecere prin București, ale căror nume curiosul le-ar fi aflat cu nu mai puțin interes. Care era obiectul acelor conversații, unul dintre conlocutori, Zambaccian, avea s-o spună în *Însemnările unui amator de artă*, unde a dedicat lui Apostol o pagină plină de simpatie și prețuire: era vorba de muzică sau de pictură, lucruri despre care Apostol discuta cu plăcere, avînd păreri personale cu atenție ascultate de cei de față. Acasă, la fel de corect,

Casa de pe strada Dr. Clinciu nr. 6, unde a locuit A. Apostol

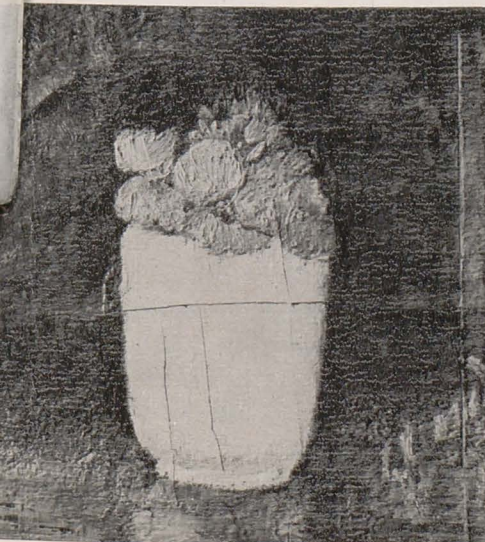
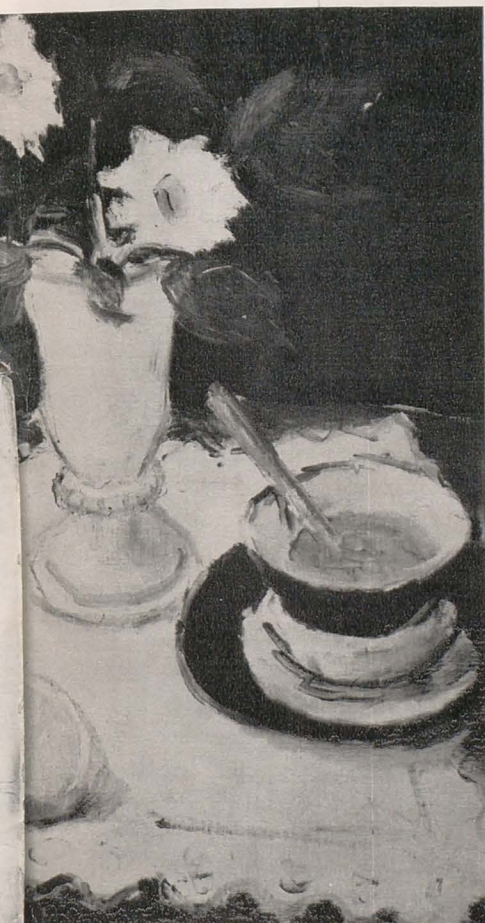


$\frac{1}{2} \left| \begin{array}{l} 3 \end{array} \right.$

1. THEODOR PALLADY: Flori și ceașcă – ulei (Colecția Apostol)

2. ION ANDREESCU: Ceașcă cu flori galbene – ulei (Colecția Apostol)

3. THEODOR PALLADY: Odaliscă – ulei (Colecția Apostol)



cu un aer ușor boem datorită mișcărilor degajate, cel care adineauri se aplecase asupra meselor pentru a lua plata consumațiilor, se apleca acum asupra unui vast patefon cafeniu roșcat, conformat ca un scrin, pune, întorcea și schimba plăcile, asculta muzica în picioare și ținea medicilor, de exemplu, dacă era joi, prelegeri despre lumea sonoră — în special preclasică, mai puțin căutată la noi pe atunci.

Nu avea posibilități să ne dea, ca alții, o selecție amplă de pictură românească și străină dar, cu puține excepții, tot ce-a strâns a ales cu grijă. Printre țesăturile persane, porțelanurile de Sèvres sau de Boemia și vechea ceramică grecească, roșie, cu figuri negre, el se împărtășea din efluviile de formă și culoare ale unor lucrări în fața cărora cei care studiază pe Andreescu, pe Luchian sau Pallady sînt obligați să se oprească îndelung. « Élie Magus eut des larmes dans les yeux en regardant tour à tour ces quatre chef-d'oeuvres ». Orice om sensibil la limbajul înalt al picturii va fi încercat în fața lor sentimentele unui Élie Magus în muzeul lui Pons, căruia altminteri Apostol nu-i semăna decît prin cultul pentru muzică și adorația față de izbînzile superioare ale pene-lului. O astfel de izbîndă este de exemplu micul vas alb cu flori portocalii, în fundal argintiu, de Andreescu, operă prețioasă ca o miniatură dar și cu mult din vigoarea expresivă a compozițiilor cu personaje în costume de epocă, ale aceluiași. Pentru pictura lui Luchian, *În fundul curții* și *Turnul mănăstirii Brebu* sînt opere capitale, în aceeași măsură ca și pentru pictura românească în ansamblul ei, și acestora le adăugăm pastelul de mai întinse proporții, *Toamnă*, cu două case de țară printre arbori desfrunziți și într-o atmosferă de umiditate ce lichefiază prea largă uliță și gardurile de nuiele pe jumătate desfăcute. Patefonul destinat să ocupe odată un loc într-un muzeu al muzicii românești era instalat în imediata vecinătate a acestor capodopere, aplicate pe un covor în tonuri calde însă foarte discrete, ce ascundea în bună parte peretele. Colectionarului M. Weinberg, îi spunea odată: « nu știu dacă iubesc mai mult muzica sau pictura ». În ce-l privește pe Gheorghe Petrașcu, Apostol a reușit să agonisească cîteva pînze. Pallady îl sfătuia cu umoare să le vîndă, cu toate că cel puțin două dintre ele, o stradă dintr-un oraș probabil francez, de la începutul activității marelui pictor, și o marină cu faleză joasă înaintînd pînă adînc în marea întunecată, sînt lucrări de valoare; este adevărat că Pallady, care nu numai că îi vindea mai ieftin dar îi și dăruia cîte o compoziție, e mult mai bine reprezentat, cu numeroase picturi de prim ordin și din mai toate etapele creației sale. *Femeia cu pălărie roz*, marele nud așezat, cu cotul drept sprijinit în genunchiul ridicat și cu stînga pe țesătura pe care a rămas deschisă o carte și se rotunjește un măr, *Flori și porumb* (1943), compoziția cu vasul de flori pe un restrîns suport albastru, din care se dezvoltă roșuri de o rară noblețe și intensitate, odalisca în halat cu dungi verzi longitudinale, pomenită mai sus și pe care nu am avut ocazia să o vedem la retrospectiva din 1956, sînt doar cîteva din cele care ar trebui consemnate. Și dacă la acestea adăugăm portretul d-rei Z.G., de Campigli (1932), portretul de femeie în rochie cu flori verzi într-un tapet de flori roșii, de Tonitza, limpede și glorios, peisajul aceluiași, amîndouă bine cunoscute, precum și frumoasele compoziții cu naturi moarte și personaje în interior, de Ciucurencu, în care lumina roade spornic din sîngele culorii împingînd-o spre umbre, avem o imagine ca și completă a ce a iubit din pictură Apostol și a pus sub ochii celor care l-au frecventat.

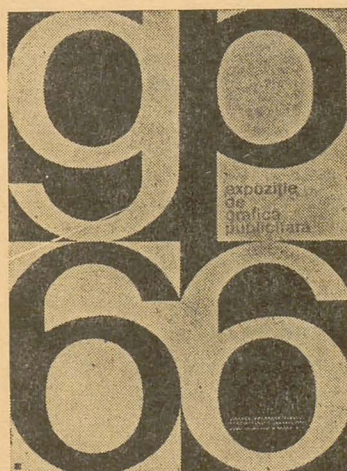
EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ PUBLICITARĂ 1966

PETRE GRANT



CORNEL RICMAN: Mapă de disc

ION OROVEANU: Afiș pentru expoziția «Grafica publicitară» 1966



MIHAI GROSU: Afiș pentru expoziția «Grafica publicitară» 1966

85 de artiști au prezentat în cursul lunilor noiembrie — decembrie 1966, în sala Galeriilor Fondului Plastic din strada Onești, aproximativ 250 de lucrări de grafică publicitară. Au fost expuse afișe, afișete, pagini de reclamă, mărci depuse, ambalaje, etichete, mape de discuri, calendare de perete, diplome. Foarte mult, față de spațiul alocat! Foarte puțin, față de nevoile publicitare ale țării noastre, față de posibilitățile și de producția efectivă a graficienilor noștri! O selecție severă a eliminat un considerabil procent al lucrărilor prezentate. În trecut fie spus, cu toate ingeniozitățile de expunere, senzația de îngheșuală nu a putut fi înlăturată, în special în cazul lucrărilor mici.

★

O participare largă a venit să infirme pronosticurile pesimiștilor (mă aflam și eu printre ei). La un an după prima expoziție de

grafică publicitară, nu credeam, mulți dintre noi, ca aportul cantitativ și calitativ al graficienilor noștri să atingă asemenea proporții. Sîntem bucuroși să ne recunoaștem eroarea. Artiștii noștri au prezentat lucrări mai numeroase și mai valoroase decît acum un an. Dragostea de meserie și, evident, dorința de a se afirma i-a îndemnat să participe atît de substanțial la această manifestare colectivă. Grafica noastră publicitară este indiscutabil viabilă, plină de forță. Slujitorii «cenușeresei» artelor plastice, în special cei tineri, par a fi extrem de entuziaști, devotați admiratori ai muzei lor. Să ne bucurăm de vitalitatea lor, de promisiunile ce le implică.

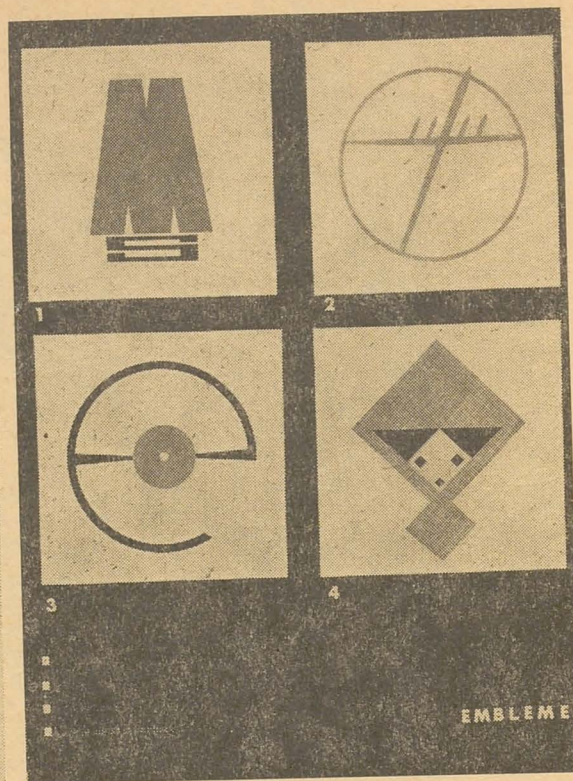
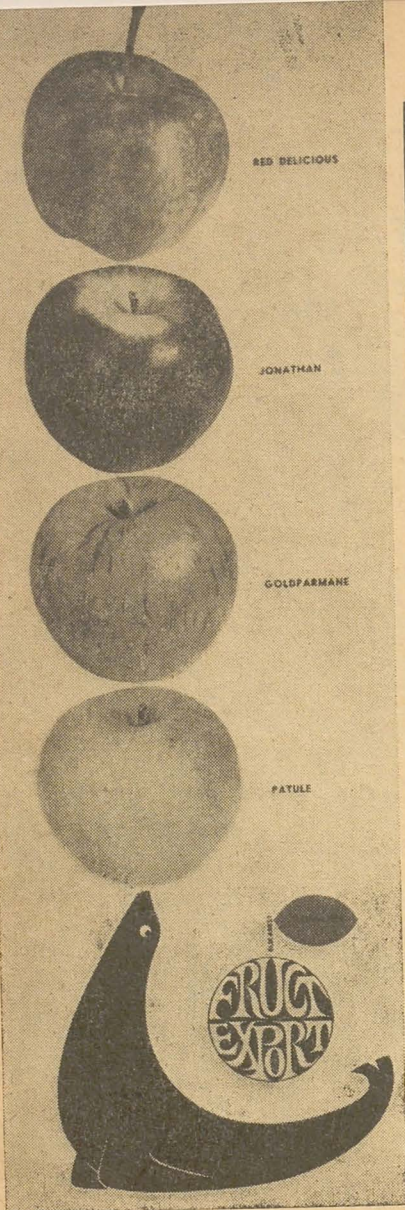
★

Calitatea multor lucrări prezentate a constituit o surpriză. În domeniul afișului, al ambalajului, al mapei de disc, ni s-au înfățișat realizări originale, forme noi și atractive, alte ori idei ingenioase,

«trouvaille-uri»; cîteodată chiar și amîndouă combinate sau, mai bine zis, suprapuse! De fapt, exact ceea ce urmărește grafica publicitară. Să ne fie îngăduit să amintim aci cîteva nume.

Ion Mitrici a expus un ansamblu de cinci afișe; printre ele, soluțiile găsite pentru Fructexport și CEC întrunesc toate calitățile de plastică, de idei și de claritate dorite. Afișul lui Ion Oroveanu, *Mamaia-camping*, l-am dori tipărit și difuzat peste hotare. Remarcabil, mai ales prin ingeniozitatea slogan-ului cu «cioara vopsită», s-a dovedit afișul lui Mihai Grosu pentru Alba lux. La ambalaje, s-au distins: Julieta Bogdan, Emilia Boboia, C. Plăcintă, apoi Dezideriu Iacob, Constanța Rizea etc. O notă specială pentru mapa de disc. Iată un subiect extrem de tentant. Unei arte abstracte cum este muzica, i se potrivește o îmbrăcăminte tot abstractă în care doar spiritul, ambița psihologică să fie reflectate. Prin





2 3



1. ION MITRICI: Afișet
2. IOSIF MOLNAR: Embleme (mărci depuse)
3. EMILIA BOBOIA: Ambalaj

evocări poetice, Damian Petrescu a știut să se apropie mai mult decât alții de spiritul muzicii lui Bach, Grieg sau Stravinsky, transpus într-o grafică armonioasă. Să mai menționăm pe Tudor Mironescu pentru o foarte personală rezolvare a temei: Istoria Aviației Românești. Ne limităm la aceste câteva nume, pe care ne-a fost greu să le desprindem dintr-un ansamblu situat la un nivel excelent.

★

Două tendințe par a se manifesta în grafica publicitară. Prima afirmă: « Vrem să facem grafică ! »; a doua susține: « Vrem să facem publicitate ! »

Prima ia în considerare funcția estetică a graficii publicitare, văzând în ea un mijloc de înfrumusețare a cadrului urban prin firme, panouri, vitrine. În subsidiar, consideră această artă ca o școală de formare a bunului gust, ca o pregătire în special pentru perceperea

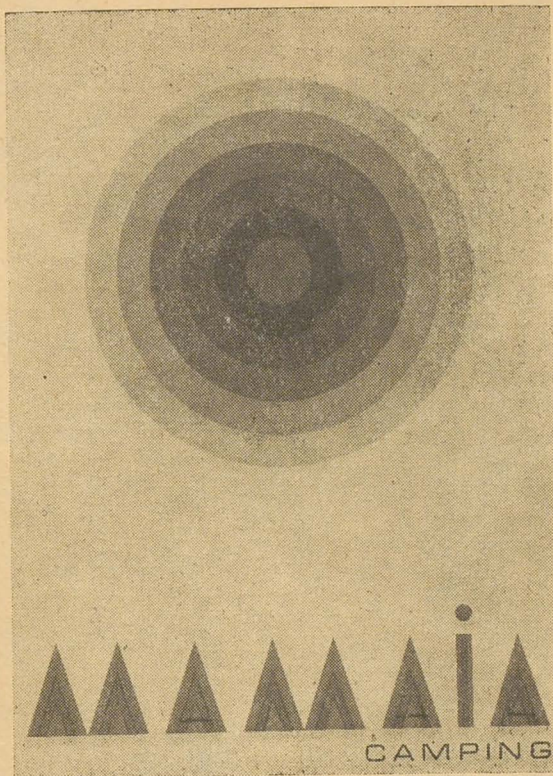
curentelor moderne în plastică. Lăsând la o parte faptul că, așa cum se prezintă efectiv, nu în expoziție, grafica publicitară este departe de a fi « o școală a bunului gust », principiul însuși ne pare a fi o deplasare a țelului graficii publicitare.

Chiar în ziua, pe care o dorim apropiată, când magazinele cu firmele și vitrinele lor, când panourile de afișaj ne vor prezenta lucrări frumos concepute și îndeosebi îngrijit tipărite, cu culori armonioase, vesele, pe hârtie albă, iar nu maculaturile de azi, chiar și atunci nu ne vom putea ralia punctului de vedere că aceasta este misiunea de bază a graficii publicitare. Orice spital trebuie să fie curat, estetic, elegant; aceste calități necesare, nu sînt și suficiente, mi se pare.

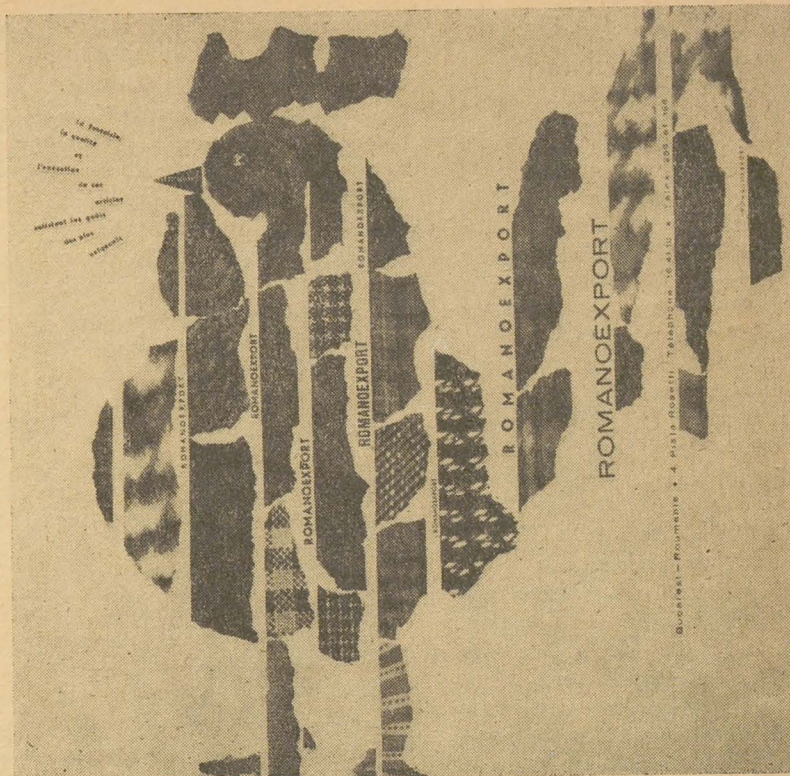
A doua tendință merge mai direct la subiect: publicitate ! Vrem să orientăm, să dirijăm publicul spre produsul nostru, material

sau spiritual. Să-i arătăm calitățile și să clamăm: cumpărați, vizitați, consumați ! Această publicitate directă, comercială, este prea des, la noi cel puțin, practică prin formele cele mai disgrațioase, neglijând eleganța exprimării. Sîntem, din păcate, obișnuiți cu astfel de « realizări », în care prostul gust n-are măcar justificarea eficienței comerciale. Din fericire, în expoziția G.P. '66 astfel de lucrări, prezentate ce-i drept în cantitate infimă, au fost cu desăvîrșire eliminate de juriu. Pe stradă, în schimb, nu sîntem de loc scutiți de asemenea exemplare.

În expoziția noastră, prima tendință este incomparabil mai substanțial reprezentată decât cea de a doua. Din această cauză găsim numeroase rezolvări grafice plăcute, uneori chiar inedite, în care forma pledoariei este mult mai prețuită decât pledoaria în sine. După propria lor mărturisire, sînt



4



5

4. ION OROVEANU: Afiș

5. ION DRĂGAN: Pagină de reclamă

artiști care pornesc de la pretextul formal, pur plastic, și caută apoi subiectul la care s-ar potrivi! Totală inversare a procesului. Se poate spune, și s-a și spus, că expoziția noastră este o expoziție de grafică, dar nu publicitară.

Între pledoaria seacă, deși întemeiată, și vocalizele gratuite ale oratorului, este oare atât de greu de a afla drumul de mijloc, singurul eficient, singurul justificat al graficii publicitare?

★

Ideile, ideile par a fi materia primă cel mai greu de depistat. După oarecare experiență în domeniul graficii publicitare, orice profesionist le apreciază mult dincolo de soluțiile formale. Acest minereu prețios, ideea, dacă-ți dai osteneala să-l cauți cu destulă sîrguință, există în cantități inepuizabile; dar trebuie să-l cauți! Nu raritatea sa îl face prețios, ci efortul necesar de a-l capta. Cît de limitate sînt,

prin comparație, modalitățile de exprimare, înveșmîntarea ideilor, mai ales cînd atîta lume cercetează aceleași reviste de modă, după ultimul anotimp. Un exemplu: în expoziția G.P.'66 există foarte multe modele alb-negru pentru că... așa se poartă. Afișele, în special, care folosesc din plin culoarea, sînt rarissime. Goana după «Blickfang» în alb și negru uniformizează aspectul panourilor. Aproape că devin mai frapante prin contrast acelea care nu urmăresc contrastul.

La mulți graficieni, și îndeosebi la cei ce se consideră cei mai «moderni», căutarea ideii nu numai că apare neinteresantă, dar de-a dreptul respingătoare și «depășită».

Cîteva forme abstracte, mai mult sau mai puțin geometrice, folosirea culorilor în mod cît se poate de parcimonios, par a fi singurele rețete ce duc spre culmile măes-

triei grafice. Să fie oare adevărat? Exemple găsim destule în expoziția G.P.'66, începînd cu afișul expoziției, semnat de Ion Oroveanu. Acest afiș ne prezintă un caroiaj pe linii curbe à la Vasarely, plăcut ochiului, dar fără nici o conținută cu tema «Expoziția de grafică publicitară». De asemenea, lucrări executate de artiști talentați ca Napoleon Zamfir, Anamaria Smigelschi, cu teme ca «Gazeta Literară» sau «Expoziția de artă decorativă» ar ilustra cu un egal succes orice titlu li s-ar adăuga. Mai sînt și alții, destui! Desigur că publicitatea are uneori și un aspect pur vizual, un fel de șoc al retinei care nu pretinde să argumenteze sau să pledeze. Să strige doar, să repete un nume, un slogan într-o înfățișare cît mai pregnantă, spectaculoasă. Dar să nu credem că aci i se oprește menirea. Într-un cuvînt: pe cînd o grafică publicitară eficientă?

• *Le dernier Zurbaran découvert*, semnat de Gilberte Martin-Méry, este unul dintre cele mai interesante articole cu caracter informativ cuprinse în prima parte a numărului din noiembrie 1966, al revistei *Connaissance des arts*. Autoarea, conservatoare a muzeelor din Bordeaux, susține că tabloul *Immaculata Concepție*, descoperit într-o biserică din Langau, este cel care aparținuse colecției Bravo. În prezent, tabloul se află în muzeul de artă din Bordeaux.

Deosebit de interesante sînt și cele trei articole referitoare la cultura mexicană: *L'attrait fascinant du Mexique précolombien* de Henri Stierlin, *El Tajin, la pyramide aux 364 niches* de Alfonso Caso și *L'épopée baroque au Mexique*, semnat R.J.V.

În *La Joconde — «L'objet que j'aime le plus»*, Madeleine Hours, autoarea lucrării *A la découverte de la peinture*, referindu-se în special la tabloul lui Leonardo da Vinci, face unele considerații originale privind rolul «tehnicii» în istoria artei.

Un important articol de artă plastică din sumar este *Bonjour monsieur Bruyas*, semnat de Pierre Cabanne. Personalitatea lui Alfred Bruyas, unul dintre cei mai mari colecționari ai secolului trecut, este conturată în cadrul vieții artistice a timpului său. Însemnata colecție de artă, pe care Bruyas a cedat-o orașului Montpellier, cuprinde valoroase lucrări de Delacroix și Courbet.

La surprise du Palais Taverna. *Ses fresques néo-pompéiennes* este titlul articolului semnat de Paul Fleuriot de Langle. Palatul Gabriellei Taverna, construit în secolul al XVII-lea, a fost decorat cu fresce între anii 1809—1816 de pictorul Liberio Coccetti.

În articolul *Pourquoi ne met-on plus de statues dans les rues?*, Robert J. Vinson aduce unele contribuții noi în problema relației dintre sculptură și arhitectură. Este susținută ideea de a se crea monumente de artă pentru străzi, piețe, locul de muncă și de odihnă, sculptura fiind considerată necesară în acțiunea de stabilire a unui climat psihologic agreabil, individual și colectiv.

Ultimul articol al revistei, *Les paravents*, dă unele sugestii cu privire la decorarea interiorului modern.

• Numărul din noiembrie 1966 al revistei *L'Oeil* se deschide cu articolul *Giulio Carpioni* de Giuseppe-Maria Pilo. Notorietatea lui Carpioni, pictor din secolul XVII, a fost pusă într-o lumină justă numai de cîțiva ani, datorită cercetărilor istoricilor de artă. În articolul de față, Giuseppe-Maria Pilo, autor al unei monografii a pictorului, evocă pe scurt principalele momente și caracteristici ale vieții și operei lui Giulio-Carpioni.

Robert Lebel, în articolul *André Breton et la peinture*, prezintă personalitatea multilaterală al lui Breton. Autorul insistă în mod deosebit asupra importanței relațiilor dintre André Breton și Giorgio de Chirico, Francisc Picabia, Max Ernst, Marcel Duchamp.

După articolul *Objets d'ivoire baroques*, semnat de O. Beigbeder, urmează prezentarea singurului decor de epocă Ludovic al XIII-lea existent pînă în prezent în integritatea sa: *L'Hôtel de l'Arsenal au XVII-e siècle*, de Jean-Pierre Babelon.

Jacques Putman, în articolul său *Alechinsky*, face cunoscută concepția artistică a pictorului, cu exemplificări din operă care ilustrează principalele aspecte ale creației sale.

Numărul revistei se încheie cu două scurte articole privitoare la mobilarea și decorarea interioarelor de astăzi: *L'Oeil aux aguets sur les bureaux și Papiers peints 1900*.

ELENA MATEESCU

• Primele pagini ale revistei *La Galerie des arts*, numărul 38 din 1966, cuprind rubrica *La selection du mois* în cadrul căreia sînt publicate scurte prezentări ale sculptorilor Ubac, Gilioli și ale pictorilor Alechinsky, Bolin, Pouget. *Kamagraphia: o pictură originală în mai multe exemplare* este intitulat articolul următor în care Jean-Jacques Lévéque expune, pe scurt, acest procedeu tehnic și implicațiile pe care le are asupra relației artist-public.

Sub aceeași semnătură, rubrica *Comprendre la peinture* este închinată celui care «a aprins făclia revoluției» în pictura modernă, Eduard Manet. Articolul cuprinde numeroase și excelente reproduceri din opera artistului.

Urmează articolele *Picasso: il va plus vite que la beauté de Gilles Deleuze și El Greco*, cu subtitlul sugestiv *Un precursor descoperit la începutul secolului*, de Gérald Schurr.

Revista mai cuprinde articolul *Litera, între ecuația matematică și*

magia cuvîntului de Alain de Latour și, în cadrul rubricii *Dialog cu pictorii*, un interviu luat de André Parinaud cunoscutului pictor Chappellain — Midy.

• Numărul 143 al revistei *Jardin des arts* se deschide cu rubrica *Voir savoir voir*, unde Madelaine Ochsé, în *Arta indiană — microcosmos al universului*, schițează o sinteză istorică a acesteia. Articolul, amplu documentat și bogat ilustrat, cuprinde și un tabel cu o serie de repere cronologice ale artei indiene și universale.

René Magritte, *suprerealist* se intitulează articolul următor în care autorul, Robert Goffin, expune succint momentele importante în evoluția pictorului belgian.

În continuare, Georges Pillement descrie arhitectura militară, cu tipurile sale principale de-a lungul secolelor XI — XVI, din Castilia pe care o numește «țara castelelor fortificate».

Considerat, în Franța, unul din pionierii a ceea ce numim sinteza artelor, François Stahly este prezentat în acest număr de Michel Ragon.

• Numărul 11, noiembrie 1966, al revistei *Iskusstvo* este axat pe o problemă de cea mai mare actualitate: arta monumentală. Astfel, în primul articol, intitulat *Arta monumentală sovietică*, N. Kutuzova expune premisele, caracteristicile și perspectivele de dezvoltare ale acestui domeniu, în lumina idealurilor estetice contemporane.

După articolul *Arta marilor idei* în care N. Bepalova vorbește de mesajul contemporan al artei monumentale, I. Koroliov și S. Ter-Gregorian abordează problemele relației dintre arhitectură și plastică: *Sinteza arhitecturii și picturii este un imperativ al vieții și Pentru o colaborare creatoare între pictori și arhitecți*.

Alte articole consacrate aceleași probleme se ocupă atît de aspecte strict profesionale: *Să desăvîrșim «limbajul» artei monumentale* (E. Albin), cît și de finalitatea ultimă a creației artistice: *Să creem pentru popor!* (A. Refrege) sau Pre-

gătirile de lucru în comun (G. Stepanov).

Completîndu-și sumarul, revista mai publică unele studii de istoria artei sovietice sau universale: *Opere de artă monumentală în Kazakstan* de E. Rassokina, *Propaganda artei monumentale în Ucraina în timpul primilor ani ai revoluției* de V. Vladici, *Vechi fresce din Iugoslavia*, în care S. Iamskikov expune imensa muncă de restaurare, realizată de specialiștii sîrbi, a frescelor din veacul XI—XIV (biserica Sf. Sofia din Okhrida, mănăstirea Sopotciany, biserica Sf. Gheorghe din Staro-Nagoricino etc.).

• În numărul 12/1966 al revistei *Iskusstvo*, după un articol de sinteză privind dezvoltarea afîșului de propagandă în ultimul deceniu (*Zece ani de afîș de propagandă* de I. Abramski), la rubrica «Probleme de creație artistică» H. Kotova semnează studiul *Ochiul și legile frumosului*, în care autoarea întreprinde o interesantă analiză estetică și psihologică a unor probleme esențiale legate de complexitatea procesului de creație și receptare a operei de artă. În cadrul rubricii «Prin săliile de expoziții», T. Kurocikina semnează un articol monografic consacrat lui E. Kibrik, iar N. Prokofieva și F. Fișkova — o analiză a lucrărilor lui Viaceslav Zagonek, din Leningrad. În continuare, la rubrica «Prin ateliere», I. Kuptov prezintă creația actuală a sculptorului *Iuri Cernov*, M. Miunț analizează originalitatea viziunii artistice a lui V. Akudin (*Un pictor al teatrului de marionete*), iar E. Gankina scrie despre *Noi opere de Maia Miturici* (ilustratoare de cărți). La rubrica «Pagini din istoria artei sovietice», M. Neuman publică un articol despre P. Koncialovski (mort în 1956), iar K. Bezmenova consacră un studiu artei grafice a lui *Iuri Velikanov*. Mai rețin atenția un studiu deosebit de interesant, semnat de T. Uvarova, privind *Universul văzut prin ochii copiilor*, o cronică de I. Voeikova (*Expoziție de artă contemporană din Bulgaria*), în care autoarea relevă legătura cu tradiția manifestată în creația actuală a artiștilor bulgari. Tot în acest număr, Stroe Melikson prezintă, într-un medalion, universul artistic al lui Al. Ciucurencu.

Rugăm artiștii să ne trimită — în vederea publicării — fotografii (13 x 18) după lucrări recente pe care le socotesc reprezentative, articole și note privitoare la diferite aspecte ale creației plastice sau referitoare la alte probleme ale vieții artistice.

SOMMAIRE

Dan Berindei	
L'Union des Principautés roumaines: le moment historique et la création artistique	1
Anton Moisescu	
La symbiose des arts plastiques et de l'architecture	4
Patriciu Mateescu	
L'artiste et la promotion de l'artisanat	11
Eugen Schileru	
Aurel Jiquidi	15
Petre Oprea	
Corneliu Mihăilescu	19
Paul Petrescu	
Un monde de couleurs inconnu	23
Collectionneurs romains	
Radu Petrescu	
A. Apostol	30
	★
Petre Grant	
L'exposition d'art graphique publicitaire	33
Livres • Revues	36

СОДЕРЖАНИЕ

Дан Бериндей	
Присоединение Румынских княжеств: исторический момент и художественное творчество	1
Арх. Антон Моисеску	
Плодотворное взаимодействие изобразительного искусства и архитектуры	4
Патрициу Матееску	
Художник и поощрение кустарно-художественного ремесла	11
Эуджен Скилеру	
Аурел Жикиди	15
Петре Опря	
Корнелиу Михэйлеску	19
Паул Петреску	
Неведомый мир красок	23
Типы румынских коллекционеров	
Раду Петреску	
А. Апостол	30
	★
Петре Грант	
Выставка рекламной графики	33
Книги • Журналы	36

COUVERTURE I: ION VLASIU: La mariée — albâtre
COUVERTURE II: Un aspect de l'Exposition d'arts
décoratifs 1966

На первой странице обложки. Ион Власиу. Невеста.
На четвертой странице обложки. Вид выставки декоративных
искусств 1966 г.

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61 • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.66.31. Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni.
Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București



McCormick & Co.