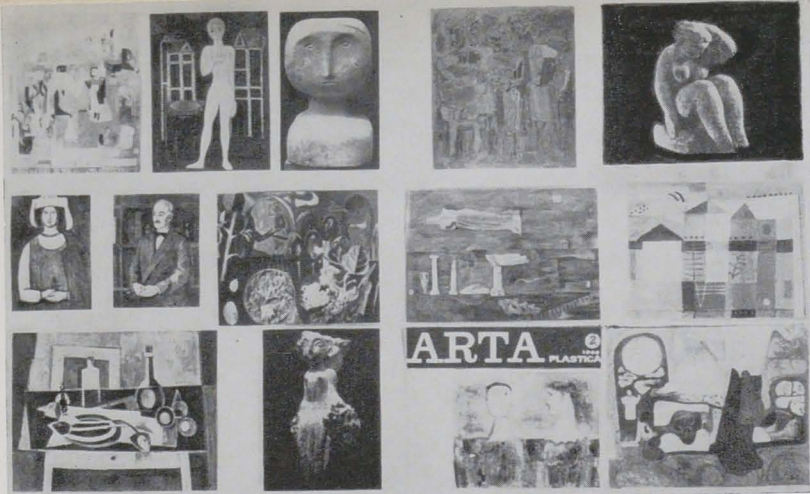


ARTA **2**
1967 **PLASTICA**





Coperta I: VIRGIL ALMĂȘANU: Compoziție — ulei; GEORGE APOSTU: Nud — piatră; FLORIN NICULIU: Legenda timpului — ulei; ION SĂLIȘTEANU: Grădini — ulei; SULTANA MAITEC: Tineri — ulei; CONSTANTIN BERDILĂ: «Feriți cei săraci...?» (1907) — ulei.

Coperta IV: GEORGETA NĂPĂRUȘ: Duminică — ulei; ION GHEORGHIU: Nud — ulei; VICTOR ROMAN: Mireasă — piatră; VASILE BABOIE: Femeie din Viștea — ulei; CICI CONSTANTINESCU: Portretul Acad. Prof. Dr. Gh. Lupu — ulei; EUGEN POPA: Grădina cu păsări — ulei; SPIRU CHINTILĂ: Natură statică — ulei; MARIA COCEA: Pomona — piatră.

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS:

ANUL XIV, Nr. 2 — 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

Vasile Drăguț		
Bienala de pictură și sculptură 1966		1
Expoziția interregională Iași		14
Balcica Moșescu-Măciucă		
Expoziția regională Ploiești		16
Octavian Barbosa		
Expoziția regională Oradea		18
Expoziția regională Timișoara		20
Arh. M. Melicson		
Estetică și industrie		22
Profiluri de artiști		
Ileana Engel-Szabo		
Tasso Marchini		28
Teodor Ionescu		
Un nou Snyders la Brukenthal		31
Expoziții		
N. Argintescu-Amza		
Luna gravurii		33
Alma Redlinger		35
Cărți • Reviste		36

B I E N A L A D E PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ

1966

VASILE DRĂGUȚ

Față de alte expoziții organizate în ultimii ani, bienala de pictură și sculptură '66 a solicitat mai insistent frontul criticii, seria articolelor publicate cu acest prilej fiind mai densă și mai prelungită decât oricând. Critica a vizat, în primul rând, rețetele și convențiile care parazitează încă din fașă opera de artă, împiedicându-i maturizarea, liberul acces la plenitudinea creației. A luat poziție împotriva falsei modernități, a instabilității artistice, a repetatelor schimbări de limbaj — mantie transparentă așezată pe umerii ușurătății de concepție. Unele articole au contribuit la o mai clară delimitare a problemelor creației artistice actuale. Intervențiile acestea — chiar dacă nu totdeauna suficient susținute — au o certă valoare teoretică și metodologică, cu reale perspective de fructificare aplicativă.

Discuția a zăbovit îndeosebi asupra necesității de a dezvolta filonul școlii naționale de artă, îmbogățindu-l cu opere reprezentative, nobile expresii ale geniului artistic al poporului nostru. Devine tot mai clar faptul că o artă legată organic de tradiție și respirând prin toți porii actualitatea, o artă națională cu adevărat modernă, autentică și vibrant convingătoare, nu se poate înfăptui de la o zi la alta, nici nu se poate constitui cu mijloace de împrumut.

Confundând arta cu tehnica, anume creatori își imaginează că se poate face artă la « nivel mondial » printr-o simplă racordare la rețeaua unui curent artistic la modă. Sînt încă mulți aceia care mai cred că este îndeajuns să decalchieze o reproducere, să « împrumute » un procedeu sau altul din arsenalul unui artist cu autoritate pentru a-și asigura certificatul de modern. Se uită prea adesea că principala condiție a universalului este autenticitatea particularului, că o operă de artă trebuie să fie profund personală și că universalitatea este garantată de complexitatea, de profunzimea și trăinicia legăturilor cu viața și cu fondul artistic local.

Recunoscînd valoarea picturii noastre din prima jumătate a acestui veac, istorici și critici de artă de prestigiu mondial ca Henri Focillon, Lionello Venturi, Jaques Lassaing și alții au consacrat pagini pline de căldură maștrilor picturii românești din acea vreme — Ștefan Luchian, George Petrașcu, Theodor Pallady. Vorbind despre valoarea școlii naționale de pictură, avem, în primul rând, în vedere caracterul ei profund original, fireasca înlănțuire a marilor experiențe creatoare în care s-a tors neîncetat firul tradiției. Receptivi la înnoirile de limbaj ale epocii lor, maștrii picturii românești din prima jumătate a acestui veac, Pallady, Petrașcu, Ressu, Dimitrescu, Tonitza, au rămas cu consecvență păzitori ai universului spiritual autohton, concretizînd în lucrările lor notele specifice ale acestui univers. Ei nu sînt epigonii niciunui

curent de artă străin ci, dimpotrivă, sînt exponenții de prestigiu ai artei noastre, reprezentanții moderni ai tradiției naționale.

Mult comentată și controversată, opera lui Constantin Brâncuși pune probleme asemănătoare. Este adevărat că Brâncuși a știut să profite de tot ceea ce îi punea la dispoziție lumea artistică a Parisului, de toate marile experiențe ale contemporanilor săi. Dar nu-i mai puțin adevărat că el a reușit să domine ambianța artistică pariziană, impunîndu-și propria viziune, piatră unghiulară a întregii sculpturi moderne. Dincolo de importanța sugestiilor venite din afară, marea originalitate a acestei viziuni nu ar putea fi explicată fără să se țină seama de rădăcinile ei hrănite de multiseculara tradiție a cioplitorilor gorjeni.

La urma urmelor, în artă nu este definitivă puterea de asimilare, capacitatea de recepție, ci, dimpotrivă, capacitatea de creație, generozitatea emisiunii, ceea ce poți să dai din propria ta emoție, din propria ta viață, din bagajul tău spiritual.

Din nefericire, expoziția bienală '66 nu a excelat prin preocupări ideative, problemele abordate de artiști situîndu-se, cele mai multe, în zone neutre, fără precizări răsperate de poziții artistice și sociale. O anemie de concepție — care nu poate fi considerată decât cu deplină seriozitate — amenință cu aplatizarea relieful creației, cu aducerea la numitorul comun al ocazionalului. Au lipsit din expoziție — sau au fost prea puține — compozițiile complexe, au lipsit încercările temerare de expresie pentru aducerea în concretul imaginii a unor idei avîntate și generoase. Au lipsit orchestrările grave, simfoniile eroice, au lipsit simfoniile destinului, au lipsit caldele și luminoasele pastorale. Pendularea între soluții facile, fredonarea unor « melodii » de succes par să aibă mai multă trecere decât construcțiile răbdătoare și temeinice, decât confruntarea directă, interogativă, a realității.

Nu rare ori *figurativul este doar aparent*, doar un pretext al speculațiilor formale. Scheme compoziționale preluate din pictura abstractă sînt îmbrăcate cu vestmintele unui figurativ de convenție, fără o temeinică reelaborare de mijloace, fără un potențial ideativ.

Este de prisos să mai subliniem faptul că în rezolvarea tuturor problemelor de creație nu există rețete. Există însă un cadru social dat, o spiritualitate specifică, hrănită de o îndelungă și bogată tradiție artistică, un anume orizont sensibil; toate acestea reclamă soluționări proprii și corespunzătoare. Nici un artist nu poate ignora faptul că principalele condiții ale modernității și ale autenticității sînt indisolubil legate de calitatea de cetățeni ai acestei țări, de calitatea de reprezentanți ai acestui popor, cu un trecut atît de mare și cu un prezent atît de rodnic.

BIENALA DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ 1966

Aceste afirmații, aceste constatări, pot să pară locuri comune, truisme la îndemâna oricui. Și totuși, asemenea adevăruri de bun simț se cer în continuare readuse în discuție, pentru că, din nefericire, sînt uitate cu ușurință, sînt lesne abandonate în favoarea formulelor amăgitoare.

★

Sectorul de pictură al expoziției a fost nu numai precum-pănitator ca număr (261 de lucrări față de 99 la sculptură), dar și mai bogat în contradicții, claviatura problemelor fiind foarte întinsă. Schematizînd dispozitivul acestor probleme, se poate spune că ele există în funcție de doi centri de polarizare: unul l-am numi sinceritate, statornicie, profunzime, autenticitate; celălalt poartă semnele echivocului, labilității, superficialității. Între acești doi poli se rotesc mai toate întrebările pe care le ridică pictura bienalei '66.

Dacă în limpezimile pastei din care au fost plămădiți *Trandafirii albi* se străvăd pînă în adînc nestematele smălțurilor și mîngîietoarea cromatică a velințelor țărănești, e pentru că, potrivit sieși, Dumitru Ghiață a strîns încă o dată liniștea de făurar senin, așezînd-o pe petecul de carton, dăruind-o cu caldă omenie fiecărui privitor. Poate că unora mijloacele sale de expresie li se par vetuste; de fapt în pictura lui Dumitru Ghiață stăruie încă vie flacăra acelei tradiții de artă care a definit vreme de secole orizontul estetic al poporului român. La vremea lor, nici Pallady, nici Petrașcu, nici Ressu, nici ceilalți corifei ai picturii românești nu s-au lăsat atrași în orbita modernismului facil. Este semnificativ că tocmai reprezentanții cei mai de seamă ai picturii noastre — cei mai autentici, cei mai profunzi — s-au refuzat mișcărilor zise de avangardă, de regulă în divorț flagrant cu tradiția și cu specificul autohton.

La capătul mai multor ani de laborioase căutări, Virgil Almășanu realizează prin *Compoziția* sa o lucrare densă în calități artistice, cu o savantă dar caldă textură cromatică, cu un desen de o decantată noblețe și, mai ales, cu un inefabil fior liric. Virgil Almășanu se prevalează în această lucrare atît de experiența picturii românești, cît și de inovațiile de limbaj ale unor maeștri străini. Dar numirea acestor surse este mai puțin importantă decît eforturile personale de auto-definire artistică.

Am remarcat de altfel în expoziție multe lucrări, unele cu semnături de autoritate, care indiferent de orbita valorică pe care se plasează, circumscriu personalități artistice ce se refuză falselor înnoiri. Analizînd însă fișele de creație pe mai mulți ani ale unor artiști, principala și îngrijorătoare constatare este aceea că, în majoritatea cazurilor, se observă o instabilitate, în mod curent etichetată drept experiență în căutarea unei expresii originale și moderne.

Henry Mavrodin (*Echilibru*) cochetează cu o recuzită suprarealistă de mult perimată, Mihai Popa (*Studiu*) se irosește — a cîta oară? — într-o speculație minoră cu caracter strict formal, Barbu Nițescu (*Muzică de cameră*) și Șerban Gabrea (*Muzicanți*) încearcă să justifice, prin transcrierea muzicii, evaziunea în arbitrariul formelor. Stîngacele colaje utilizate de Yvonne Hasan (*Natură statică*) au ambiția de a fi în vogă; alte lucrări își denunță ridicolul prin pretențiile grandilocvente, confuzia concepției făcînd casă bună cu limbajul stufos, inutil complicat (Dorin Dimitriu Ionescu, *La porțile pămîntului*, Gheorghe Costiurin, *Ceasornicari*). La capitolul concepție-program, destule lucrări rămîn fără acoperire și nici ca realizare artistică nu se poate spune că rezistă analizei; *Părăsită*, de Bela Abodi Nagy, este, din acest punct de vedere, un exemplu flagrant.

O însemnată parte a expoziției cuprindea lucrări în care, cel puțin aparent, preocuparea centrală a fost valorificarea tradițiilor folclorice. Problema preluărilor și prelucrărilor din folclor nu este nouă. Cu patru decenii în urmă, ea preocupă autorități critice ca pictorii Francisc Șirato și Nicolae Tonitza. Denunțînd imitația servilă a motivelor folclorice, Șirato scria: «Un artist care renunță la sentimentul plastic sădit de natură în sufletul său, ca să facă simplă operă de copist, sărăcește arta și pe sine prin creații vane... Și apoi, un artist care merită acest nume... să nu aibă ca scop artistic decît anihilarea sa sufletească aplicîndu-se la imitații, la stîngăcii voite, naivități artificial provocate?». La rîndul său, Nicolae Tonitza vitriola pe acei ce își imaginează că specificul poate fi dobîndit cu mijloace formale: *injecții cu troițină, frecții cu sarică de moș, buline din scamă de catrință, lîna de cîrlană, scuturătură de aba etc. etc.*

Într-adevăr, oricît ar fi de bune intențiile, o pictură cu o amprentă specific națională nu poate rezulta din alăturarea arbitrară a unor elemente folclorice cu tentă semănătoristă (Constantin Nițescu, *Maternitate*, Mircea Popa, *Femei de pescari*, Gina Hagi, *Moldovence la cules*), nici din interpretarea convențională a icoanelor de Nicula (Theodora Moisescu Stendl, *Familia*), nici din reprezentări edulcorate, lipsite de motivări interioare (Teodor Botiș, *Țărânci*, Gheorghe Răducanu, *Interpretă populară*, Vasile Baboie, *Femeie din Viștea*).

Delimitări absolute desigur nu se pot face, zona neutră a interferențelor fiind îndeajuns de largă și cu un traseu nu întotdeauna ușor de precizat. Fără să fie deci exclusă posibilitatea amendărilor ulterioare, o serie de lucrări par să se apropie mai mult de rosturile unei creații menite să facă vibrant mesajul artistic al epocii noastre, într-o formă cald rotunjită de spiritul tradiției. Mai puțin izbutit în compoziție



DUMITRU GHIAȚĂ: Trandafiri albi — ulei



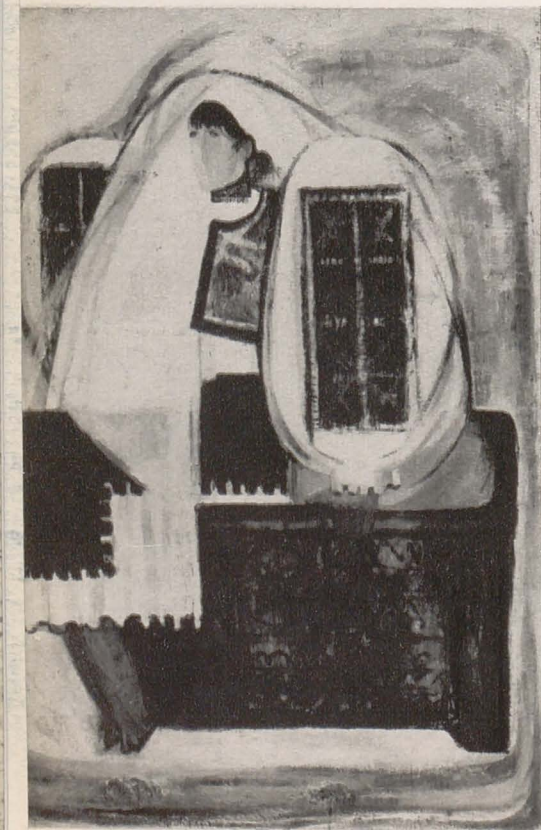
HENRI CATARGI: Natură statică — ulei



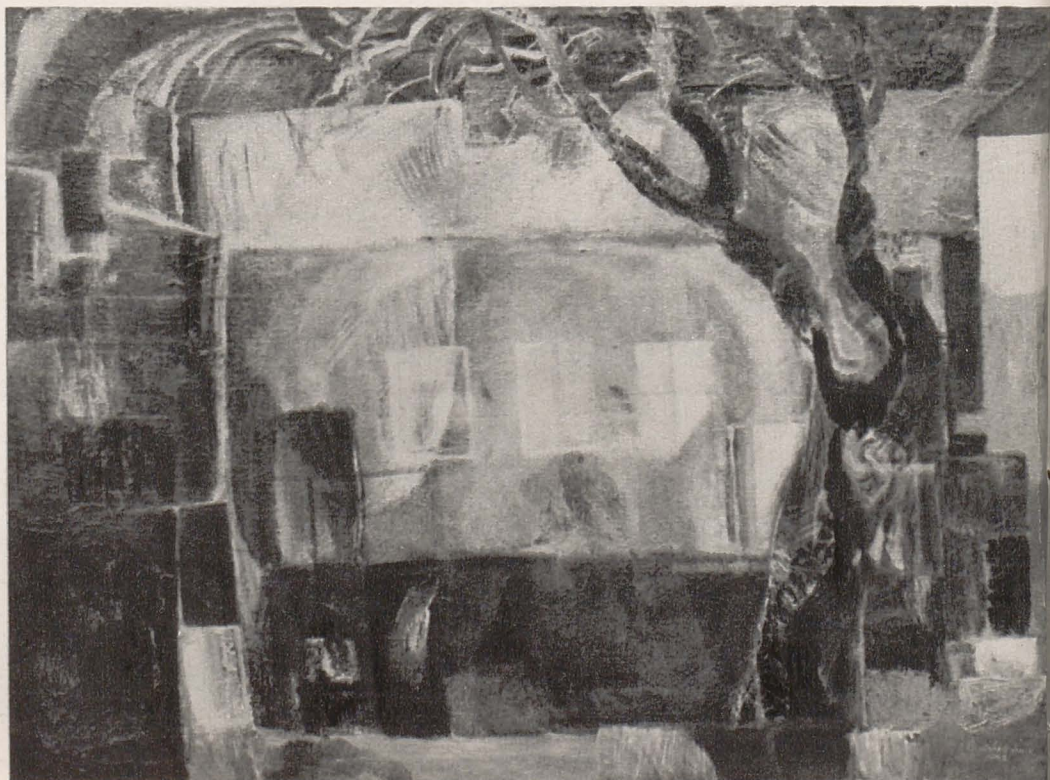
PAUL VASILESCU: Mihail Kogălniceanu —
ciment

BIENALA DE

SOFIA KRZYZANOWSKI ACHIMESCU :
Mireasă — ulei



BALASZ IMRE: Curte — ulei

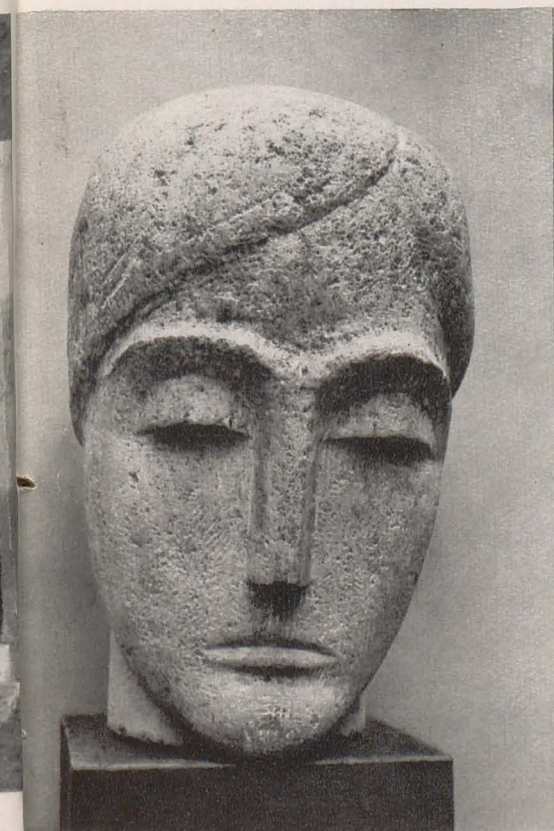




SEVER FRENȚIU: Toamna pe insulă (detaliu) —
ulei

PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ 1966

CONSTANTIN POPOVICI: Portret — piatră



MARIUS BUNESCU: Port dunărean — ulei





ION JALEA: Mihai Eminescu — bronz



BRĂDUȚ COVALIU: Cele trei prietene — ulei

BIENALA DE

GHEORGHE IONESCU: În fața albumului de artă — ulei

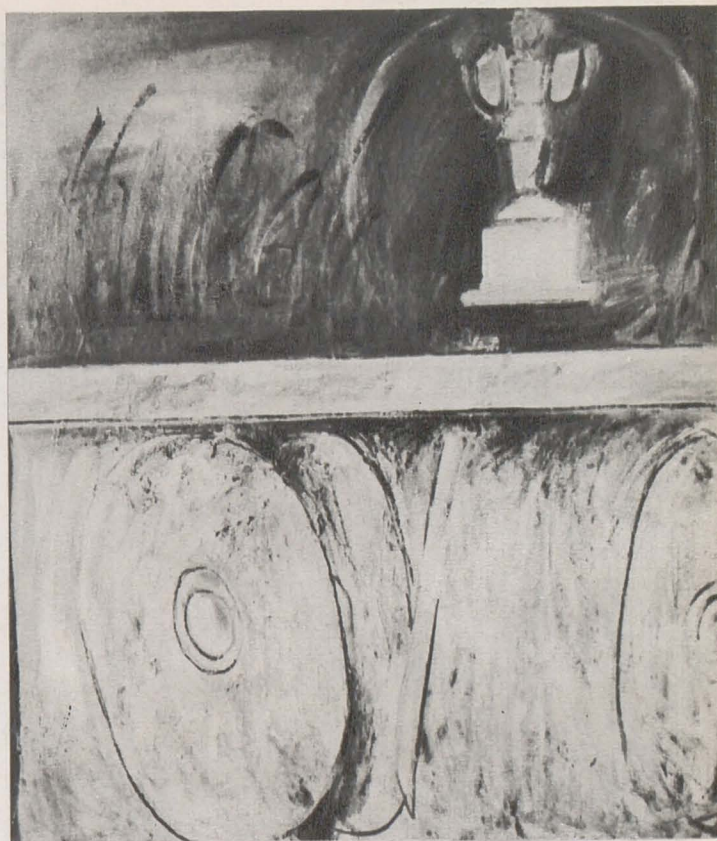


OCTAV GRIGORESCU: Compoziție — ulei





CORNELIU BABA: Arlechin — ulei



ION BIȚAN: Documente istorice — ulei

PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ 1966

ZOLCSAK SANDOR: Elegie — ulei

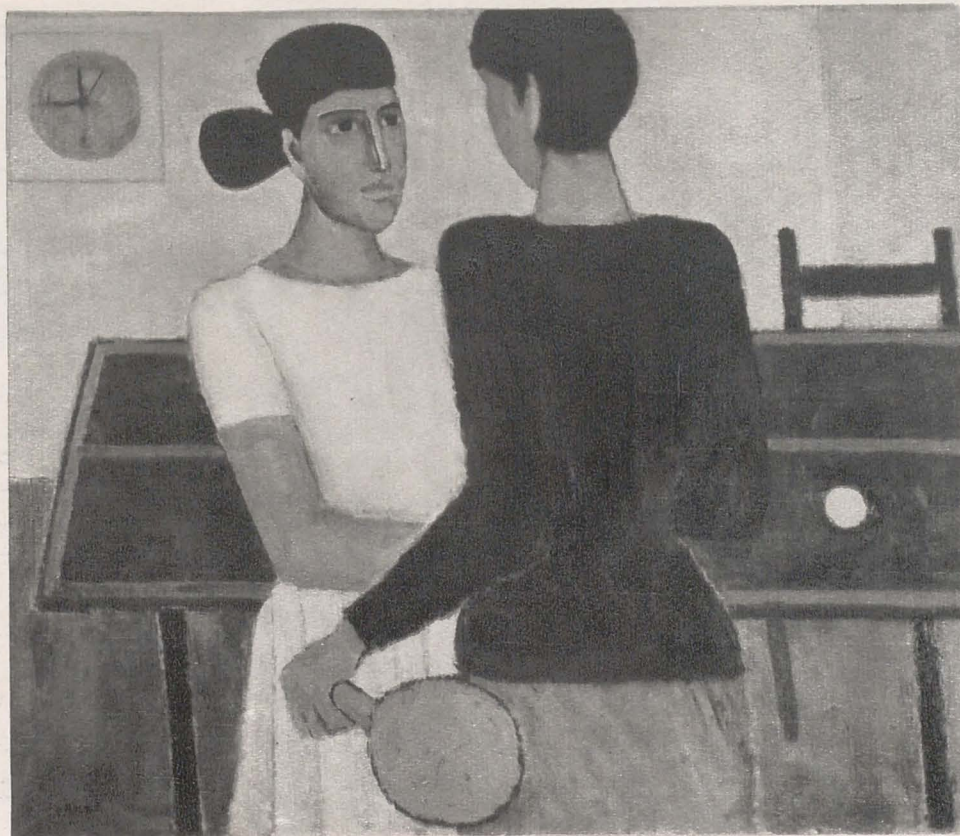


CATUL BOGDAN: Peisaj din București — ulei





OVIDIU MAITEC: Podgoreancă — lemn



ION PACEA: Sportive — ulei

BIENALA DE

ION MUSCELEANU: Portret de fată — ulei



FLORIN CIUBOTARU: Portret — ulei





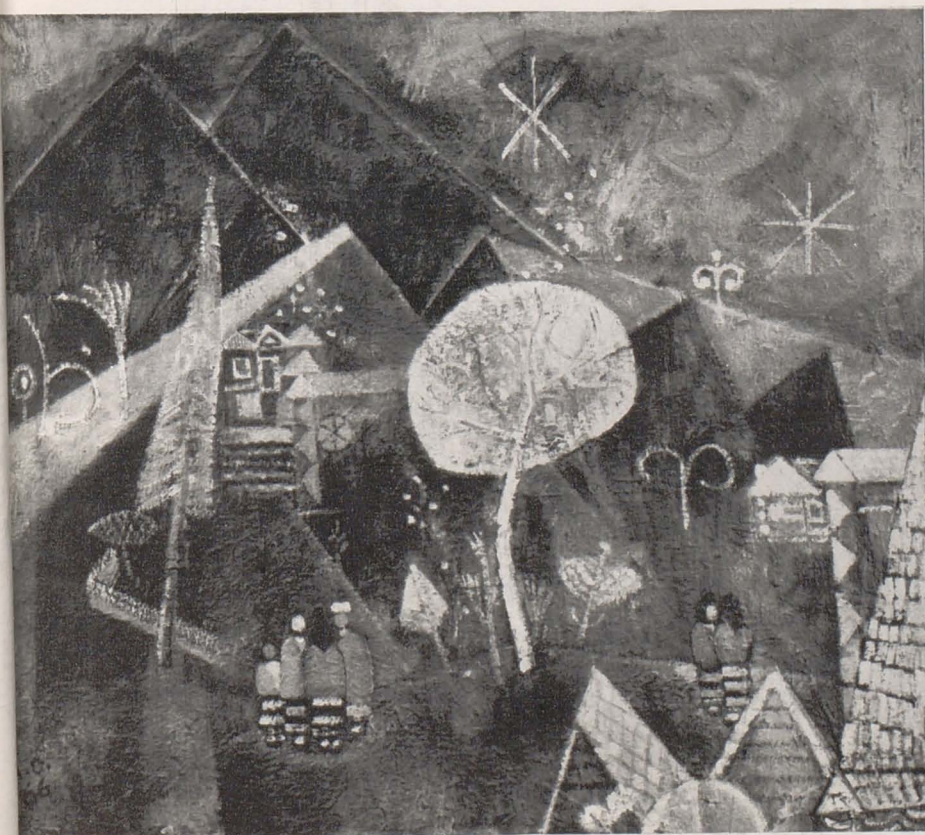
ION NICODIM: Luna și păsările — ulei



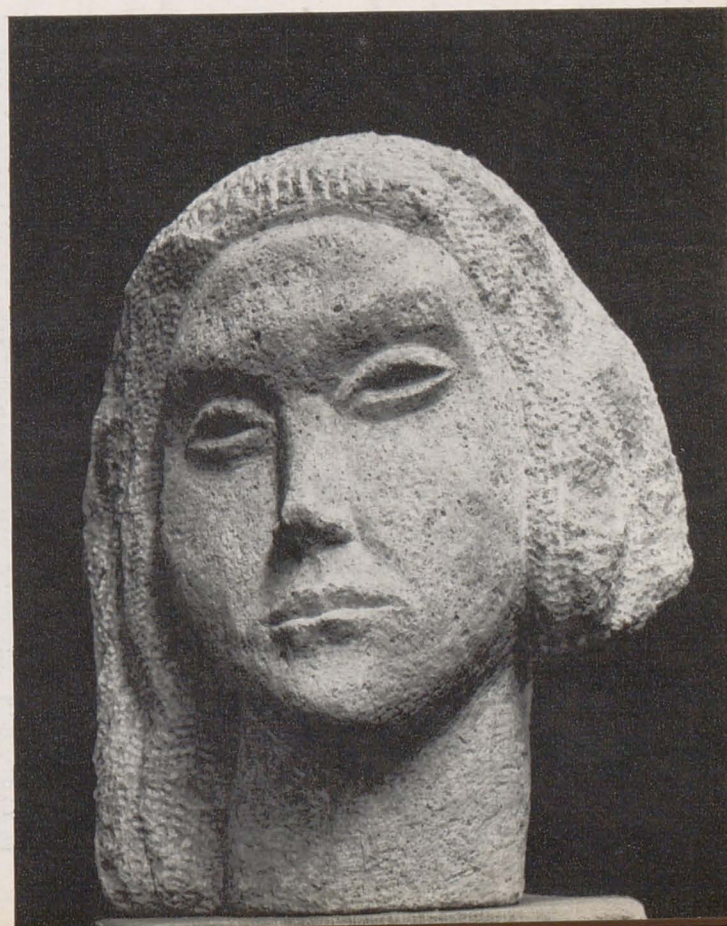
LIVIU FLOREAN: Natură moartă — ulei

PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ 1966

CORNELIA OLTEANU: Pe valea Izei — ulei

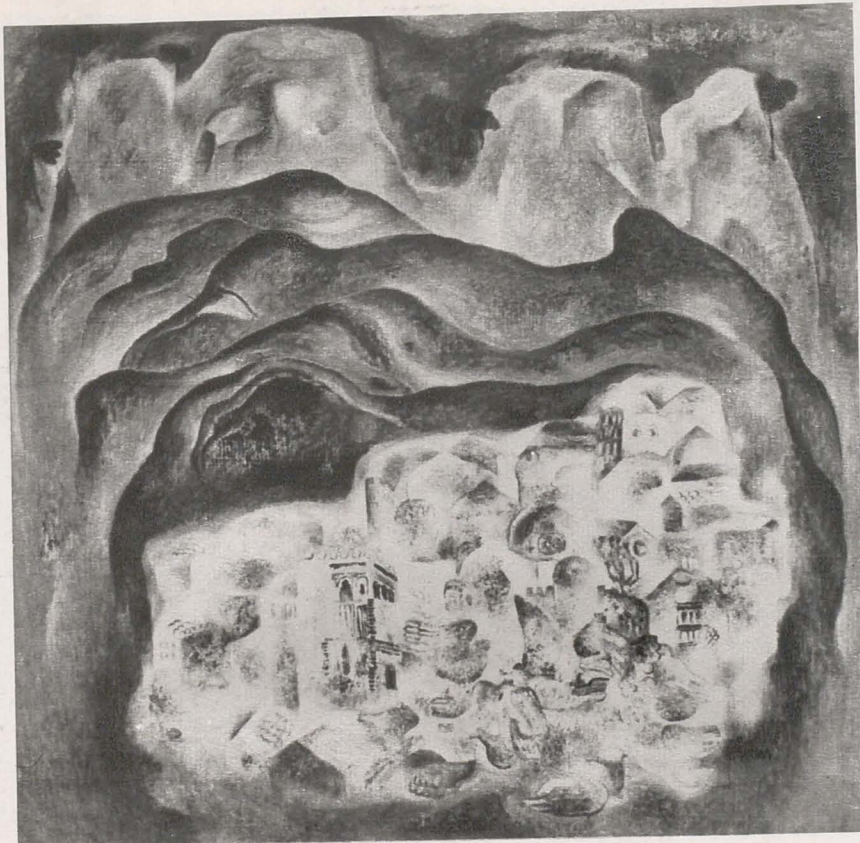


CONSTANTIN MĂRGĂRIT: Studentă — piatră





ANA SEVERINEANU: Fata cu cocoș — piatră



LUCIA IOAN: Peisaj umbrian — Italia — ulei

BIENALA DE

VASILE CELMARE: Odihnă — ulei





MIHAI CĂMĂRĂȘAN: Dansul cîmpului — ulei



DIMITRIE GRIGORAȘ: Port maritim — ulei

PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ 1966

ANASTASE ANASTASIU: Prezidiu — ulei



IULIA ONIȚĂ: Rodica — bronz



(*Tîrg la Vișeu*), Viorel Mărginean încearcă în peisaj (*Dealuri*), o îndrăzneță elaborare de forme, reîntorcînd asupra dealurilor modulația ritmică a motivelor de ștergar. Valoroase medieri între tradiționalul folcloric și modern reușesc de asemeni Geta Năpăruș, Ilie Cămărășan, Brăduț Covăliu, Florin Mitroi, Eugenia Iftode, Silvia Cambir, Toma Roată, Ștefan Sevastre, Sever Frențiu, Octavian Vișan, Ion Gheorghiu.

Evident că unele sugestii ale suprarealismului, în ceea ce reprezintă el invitație la reverie, candorile primitivismului, tensiunile expresionismului, ca și ordonările compoziționale ale picturii abstracte pot contribui deopotrivă la fertilizarea unor arborescențe tradiționale. Este în fond ceea ce se așteaptă de la confluențele artei autohtone cu arta modernă de circulație europeană. Problemele nu se reduc deci numai la sondarea posibilităților de valorificare, într-o formă sau alta, a tradițiilor folclorice. De pildă, Constantin Berdilă (*Fericiți cei săraci . . . ? — 1907*) nu șovăie să recurgă la un limbaj plastic modern pentru transcrierea dramei de sînge a răscoalelor țărănești din 1907. Refuzînd narațiunea discursivă, el își propune să redea ceva din semnificația relațiilor sociale de la începutul veacului, conturînd cu insistență caracterul inuman al represaliilor.

Firește că sînt și alte aspecte și probleme care se pot supune discuției în legătură cu expoziția. Ar fi astfel de confruntat sensul poetic al evocării, în spirit medieval, pe care o reușește Viorel Penișoară-Stegaru (*Meșterul Manole*), cu manierismul hieratizant în care Alexandru Călinescu Arghira înțelege să interpreteze o figură de cărturar, uitînd că în pictura medievală românească portretele sînt de un robust realism (a se vedea portretul votiv al logofătului Tăutu de la Bălinești, cel al hatmanului Luca Arbore din ctitoria sa, cel al banului Barbu Craiovescu din bolnița Bistriței vîlcene etc.).

Merită să fie discutate de asemeni diagramele unor artiști ca Sabin Bălașa, Constantin Piliuță, Lia Szasz, Vladimir Șetran sau sclerozarea manieristă a altora ca Marius Cilievici, Aurel Nedel.

Din alt unghi, merită să fie discutată prezența restrînsă numeric și limitată problematic a filialelor UAP. Este, poate, cazul să fie revăzut modul de organizare a expozițiilor republicane, revenindu-se la sistemul anualelor organizate primăvara.

★

La sculptură, o primă constatare pozitivă este ocazionată de faptul că, în ultimul timp, se acordă o atenție sporită materialelor definitive. În comparație cu expozițiile din alți

ani, cînd majoritatea lucrărilor erau prezentate în ghips patinat sau nu, expoziția bienală 1966 a cuprins, aproape în exclusivitate, lucrări executate în materiale nobile: piatră, lemn, bronz. Avînd în aparență o importanță secundară, aplecarea sculptorilor asupra materialelor definitive este o expresie a creșterii simțului de responsabilitate, de nuanțare și aprofundare a gîndirii creatoare. Concepîndu-și opera în material definitiv, sculptorul este obligat să țină seama nu numai de exigențele materialului ales, de posibilitățile și logica lui de expresie, dar este, totodată, necesarmente, implicat în durata acesteia, angajamentul cu posteritatea fiind astfel mai ferm și mai pretențios. Totuși, nu puține sînt sculpturile în care orizontul îngust al concepției este asociat unei execuții sumare, trădînd pecetea improvizăției. Nu este suficient să mînuiești daltă și ciocanul pentru a dobîndi pe loc certificatul de sculptor autentic. Brîncuși atrăgea atenția asupra cîntecului pietrei sub daltă, subliniind că gemetele pietrei trădează neîndemînarea sculptorului. Eugen Lungu, Horia Flămîndu, Ion Deac-Bistrița și alții supun piatra unor formule exterioare, din care cauză volumele sînt seci, lipsite de vibrație. Este vorba aici și despre o insuficiență aprofundare a calităților intime ale materialelor, despre o grabă a transpunerii. Sculptura în material definitiv pune și alte probleme de interes major, ca integrarea în cadrul arhitectonic și urbanistic modern. De la vestita școală de arhitectură de la Chicago pînă la uriașul șantier al Braziliei, de la Le Corbusier pînă la Oscar Niemayer, arhitectura secolului XX a cunoscut nenumărate experiențe care au diversificat-o în propria ei unitate, impunînd-o ca pe un fapt definitoriu al civilizației contemporane. Formele noi ale arhitecturii, ideea spațiului-timp cu desfășurări dinamice, liniile hiperboidale sau paraboloidale, ca și alte mijloace de expresie, toate acestea au cerut revizuirea limbajului tradițional al sculpturii, descoperirea unor tehnici noi și a unor modalități de exprimare. Epurată de ornamentul mărunt, de gestul discursiv, de transcrierile plate, sculptura a trebuit să se înscrie în geometria monumentală a acestei arhitecturi, subliniindu-i, cu mijloace specifice, programul artistic.

Sculptorii români contemporani sînt chemați să tîlmăcească frumusețea revoluției socialiste prin nobile transpunerii ale perenității noastre în material definitiv. Pentru aceasta este necesară nu numai înțelegerea profundă a istoriei contemporane, nu numai o caldă dăruire pentru idealurile noastre cele mai înalte, ci, totodată, o liberă mișcare în spațiile invadate de soare ale urbanisticii moderne, o stăpînire temeinică și neșovăitoare a meseriei.

Dintre lucrările prezentate în expoziție, mi se pare că merită să fie amintite pentru posibilitățile lor de tratare monumentală *Cîmpia* lui Emil Mereanu sau *Fantezie* din

ciclul « Munca » de Cristea Grosu. Formele decantate, cu conture suple și prelungi, dialogul dintre plinuri și goluri îi permit lui Emil Mereanu să evoce în mod sugestiv întinderea generoasă a câmpiei și poezia ei.

În categoria lucrărilor cu caracter decorativ, care par să fi fost gândite de la început pentru dimensiunea actuală, pot fi citate ca pozitive lucrările *Tinerețe* de Alexandru Gheorghiuță, *Fată cu floare* de Victor Gaga, *Podgoreancă* de Ovidiu Maitec, *Meditație* de Zoe Băicoianu, *Fete cu flori* de Florica Ioan, *Fluierași* de Iszak Martin, *Joc din Oaș* de Vasco Angelo — aceasta din urmă avînd și o ușoară înclinare spre sculptura de gen.

Reținînd preocuparea pentru sculptura cu implicații monumentale, trebuie să consemnăm cu regret sărăcirea orizontului problematic, majoritatea lucrărilor expuse vizînd teme cu caracter neutru, strict decorativ. Această îngustare de orizont explică, între altele, pușinătatea grupurilor statuare închinată momentelor reprezentative sau figurilor de seamă din istoria și cultura patriei noastre. Este evident că și de aici înainte compozițiile statuare cu program vor continua să reprezinte treapta cea mai grea de cucerit a sculpturii, cu atît mai mult cu cît, față de modificările gustului artistic, față de transformările arhitectonice și urbanistice, limbajul convenției academiste se dovedește perimat. Indiferent că este vorba despre reprezentarea unor personaje istorice — figuri de conducători, de poeți, de artiști etc. — sau că este vorba despre grupuri cu caracter alegoric, folosirea reprezentărilor de tradiție academistă și a recuzitei romantic-sentimentale se refuză gustului contemporan.

Îngrijorătoare mi se pare prezența în expoziție a lucrărilor fără destinație, care nu satisfac nici exigențele sculpturii de postament destinată spațiilor interioare.

În această categorie pot fi menționate lucrări ca *Femeie cu vas* de Aurel Bolea, *Figură culcată* de Horia Flămîndu, *Înserare* de Corina Ioniță — de un acuzat convenționalism, rigidă și fără substanță. Tot aici pot fi amintite și o serie de lucrări care, deși își propun funcții decorative, surprind fie prin lipsa de contur a ideii, fie prin stîngăcia execuției. Unele sînt de fapt niște bibelouri mărite, ca *Țap de munte* de Mihai Barbu, *Fată la plajă* de Doru Popovici, altele plutesc într-un vag edulcorat, ca *Maternitate* de Ada Geo, sau nemulțumesc prin modul convențional de organizare și tratare a formelor — ca *Litoral* de Maximilian Schulman, iar altele sînt de-a dreptul stîngace și rău compuse — ca *Struguri* de Eugen Lungu. Abuzul de grafism marchează și el cu severitate o serie de lucrări din expoziție, restrîngînd capacitatea lor de comunicare, tensiunea specifică formelor rotunjite în spațiu. Dorio Lazăr, de pildă, realizează o sumară și seacă transpunere în piatră a unui desen, într-o lucrare redusă la un singur plan

de referință, fără să aibă nici calitățile unui relief gândit ca atare.

Problema destinației este deosebit de importantă în cazul sculpturii, ea trebuind a fi avută în vedere chiar din faza de concepție. Lucrările cu caracter întîmplător, în care nu ghicim comunicarea organică cu un anume tip de spațiu sînt, de fapt, rebuturi artistice, indiferent de eventualele calități de compoziție și de modelaj pe care respectivele lucrări le-ar avea. În funcție de destinație, opera sculptată trebuie să facă sezisabile anume coordonate simbolice, un anumit mesaj artistic, utilizînd întru acest scop un limbaj adecvat.

Dintre lucrările de interior se rînduiesc în prim planul atenției acelea semnate de George Apostu (*Nud*, dar de ce o lucrare din 1962?), Georgeta Caragiu (*Bunica mea* — cu forme tensionate și expresive), Ion Vlasiu (*Maternitate* — cu o tratare caldă a formelor), Silvia Radu (*Sărbătoare* — mai puțin soclul prea încărcat).

Deși susținut de o reprezentare numeroasă, portretul nu înregistrează decît relativ puține succese. În categoria portretelor de evocare istorică, o creație remarcabilă este *Mihail Kogălniceanu* de Paul Vasilescu — monumental și expresiv, viguros modelat, făcînd evidente calitățile marelui om de stat.

Portrete valoroase semnează, de asemeni, Naum Corcescu, Iulia Oniță, Constantin Popovici, Gheorghe Stănescu. În categoria portretului decorativ, cu valențe lirice, se cuvin amintite prin puritatea compoziției, prin limbajul decantat, lucrările prezentate de Ion Irimescu, Gabriela Manole Adoc, Victor Roman.

★

La capătul acestor rînduri care, firește, n-au cuprins și nu puteau cuprinde toate problemele și toate numele care ar fi cerut, într-un fel sau altul, o semnalare, principala constatare care se impune este următoarea: bienala artelor plastice '66 a fost prea săracă în puncte de cristalizare și prea bogată în șovăieli și incertitudini ca să se poată vorbi de o delimitare a artei noastre contemporane, definită ca școală, autohtonă ca spirit, modernă ca respirație.

Este, așadar, de datoria artiștilor să-și precizeze pozițiile, să se degajeze de tot ceea ce îngreădește creșterea spre soare a creației, desăvîrșindu-se ca oameni și ca făuritori de frumos prin opere care să vorbească omenește, despre oameni și viață, despre acest prezent întins și adînc cît istoria.

VASILE CONDURACHE: Poezia — ghips



Este ceva nou în centrul de artă ieșean? Ce perspective de dezvoltare au în prezent artiștii moldoveni? Iată întrebări ce se pun atît înainte, cît și după vizitarea expoziției de la Iași.

Ca și altă dată, și acum sectorul picturii a fost, de departe, cel mai important, prin numărul lucrărilor prezentate și prin problemele pe care le ridică. Vom stăruii deci în mod special asupra picturii unde, se poate spune, se află nodul problemelor ce privesc creația artistică ieșeană în general.

O serie de artiști, mai vîrstnici sau mai tineri, încearcă să dezvolte tradiția picturii ieșene; reîntîlnim sugestiile palladyene sau tonitziene, farmecul Iașului istoric, frumusețea calmă a dealurilor de la Bucium. Rezultatele sînt, firește, diferite. Părînd obosită, în lucrările lui Costache Agafiței (de la care totuși reținem *Toamna la Bucium*) sau convenționalizată prin repetiție la Petru Hârtopeanu (nu lipsit de căldură în *Flori*) — tradiția picturii ieșene se dovedește încă viguroasă în acuarelele de un decantat lirism prezentate de Mihai Cămăruț, în florile și în peisajele lui Victor Mihăilescu-Craiu sau în peisajele lui Adrian Podoleanu (*Iarna*). Acordurile surdinizate, modulările calme, moliciuni de ecou îndepărtat, dau limbajului devenit tradițional al picturii ieșene o căldură specifică, un sens prielnic evocărilor și reveriilor. Se poate spune oare că acest limbaj e desuet? Credem că nu. Resursele sale nu sînt încă secătuite; mai pot fi aflate strune neatînse, vibrații neștiute. Este tocmai ceea ce încearcă, cu onestitate și talent deopotrivă, Adrian Podoleanu.

Dominanta expoziției în discuție o constituie, însă, încercarea, proprie mai multor artiști, de a găsi sau de a adopta modalități noi de expresie, capabile să transpună direct aspecte semnificative din trama problematică și sensibilă a omului contemporan. Considerînd, în toate implicațiile lui, acest efort de căutare, se poate afirma că într-adevăr centrul artistic ieșean își caută un nou profil. Acest proces de împropiatare este condiționat, în primul rînd, de venirea la Iași a unor tineri absolvenți, entuziaști și muncitori. Un univers bogat în amintiri — cu aluzii la pictura lui Bosch — cu transparențe și scînteieri cromatice neașteptate, se descoperă în tablourile lui Dumitru Gavrilean (*Dealul lui Dobrin, Arbore*), artist hipersensibil care reușește să valorifice unele modalități de expresie proprii suprarealismului în favoarea ogîndirii ambianței de basm a satelor bucovinene. Un riguros sens al evocării, transpus în imagini cu caracter monumental-decorativ (*Peisaj din Iași, Peisaj industrial*), conferă picturii lui Ion Neagoe o gravitate specifică, fără ca fiorul sensibil să fie sufocat. Amplitudinea compozițională și inflăcărări cromatice caracterizează lucrările cu tematică variată pe care le expun Nicolae Constantin și Nicolae Matyus, ultimul vîdînd mai multă siguranță și suplețe în organizarea suprafețelor mari (*Flori, Lada de zestre, Șahiștii și — respectiv — Odihna, Copii în parc, Cules de fructe*). Remarcabile calități de pastă se descifrează în portretele expuse de Corneliu Ionescu și de Francisc Bartok, pe care anume truculențe de execuție i-ar putea însă conduce de timpuriu în impasul manierei. În cadrul efortului de înnoire ar fi fost de amintit și contribuția lui Dan Hatmanu, dacă o alunecare spre dulceag (*Plopul sunător*) și spre ieftine evocări simbolice (*Pîinea albă, Fagurele*) nu i-ar fi limitat cu severitate capacitatea de convingere. Este cazul să ne întrebăm de ce acest artist atît de dotat se complăce, de la o vreme, în practicarea unei picturi edulcorate, lipsită de orizont și fără substanță emoțională. Virtuți artistice notabile sînt sezabile în florile lui Gheorghe Maței, în *Orașul* lui Valerian Gheorghiu, în compozițiile decorative ale Mariei Lazăr sau în *Florile* lui Gheorghe Brădățeanu.

O particularitate importantă a Iașului artistic este dată de vigoarea și calitatea mișcării de amatori. Unul dintre aceștia — mai sus amintitul Gheorghe Brădățeanu — este de mai multă vreme membru al U.A.P. Foarte mulți însă asaltează în continuare expozițiile de stat și nu puțini sînt aceia care se impun atenției. Fenomenul acesta reclamă o analiză și poate că trebuie privit ca un serios argument, pe lîngă atîtea altele, pentru reînființarea Institutului de Arte Plastice de la Iași.

Sculptura ocupă un loc incomparabil mai modest în alcătuirea expoziției. Remarcabile portrete expune Vasile Condurache (*Portret, Rodica*), tot mai sigur în modelarea sensibilă a volumelor, în redarea dimensiunilor interioare. Iftimie Birleanu, Dumitru Căileanu (*Țărancă, Belșug*), Vladimir Florea (*Nicolae Iorga*), Ecaterina Petrovici (frumoase reliefuri decorative în metal bătut) au participări meri-



ION PETROVICI: Compoziție — tuș și acuarelă



ADRIAN PODOLEANU: Iarna — ulei

NICOLAE MATYUS: Odihă — ulei



tuoașe, fără să șteargă impresia de neîmplinit pe care în general o lasă sectorul de sculptură din expoziție.

Destul de săracă este și contribuția graficii, în pofida câtorva participări mai valoroase. Personalitate matură, Ion Petrovici expune opt lucrări — compoziții, peisaje, flori — surprinzând deopotrivă prin varietatea schemelor compoziționale, prin tensiunea desenului, prin substanța expresiei. Larg monumentală este viziunea lui Iulie Hălăucescu (*Se face ziua, În zori pe lac*), care reușește să adapteze acuarela, tradițional lirică și intimistă, unui patos prin excelență epic.

Laviurile lui Dumitru Gavrilean, ilustrațiile lui Mihai Mădescu, acuarelele lui Gheorghe Brădățeanu, alături de cele prezentate de Petru Hârtopeanu și Victor Mihăilescu-Craiu, sînt de asemenea demne de luat în seamă, fie prin inovațiile de limbaj, fie prin acuratețea imaginii.

Considerată în ansamblu, expoziția de la Iași permite să se vorbească pe de o parte despre o reîmprospătare a forțelor și despre o diversificare a mijloacelor de expresie în domeniul picturii, pe de altă parte despre o stagnare a sculpturii și graficii unde semnalăm și absența gravurii. S-ar părea, totuși, că centrul artistic ieșean înregistrează un substanțial salt de valoare. Ce se întimplă însă cu Suceava și Bacăul — importante centre regionale — aproape inexistente în expoziție? Este, credem, de datoria forurilor competente să ia de urgență măsuri ca prin repartizarea în amintitele orașe a unor absolvenți valoroși și prin asigurarea condițiilor de lucru, să se statornicească o dezvoltare echilibrată a artelor în toate regiunile Moldovei. Eficientă ar fi în acest sens, repetăm, și reînființarea Institutului de Arte Plastice de la Iași.

Expresie, în primul rînd, a tinereții și înnoirii, expoziția interregională Iași 1966 trebuie considerată ca o frumoasă promisiune.

V. D.

BALCICA MOȘESCU-MĂCIUCĂ



SERGIU RUGINĂ: Pe bancă — ulei

Creația artiștilor ploieșteni este în plină efervescență, vădind pasi-onata strădanie a unor fecunde talente.

Creatorii mai vîrstnici, ca Nicolae Vasilescu, Nicolae Toma, Tania Brandsdörfer, Ion Höeflich, sînt o prezență meritorie, iar artiștii mai tineri atrag atenția prin impulsul pe care-l imprimă vieții cenaclului. Există între tineri o emulație evidentă, Gheorghe Coman, Ovidiu Paștina, Sergiu Rugină, Dan Negoescu și Dan Strâmbu fiind principalii animatori.

Demn de reținut este faptul că, în cadrul unui proces de înnoire a mijloacelor de expresie, se manifestă o tendință aproape generală de a valorifica modernitatea stilistică a artei noastre populare. Astfel, stilizarea formelor, apelul la culorile așternute pe suprafețe mari în tonuri pure, sînt utilizate cu bune efecte spre a transmite conținuturi emoționale intense, pentru a releva dominantă de caracter într-un portret sau atmosfera unui peisaj. Pe acest drum artiștii ploieșteni au beneficiat de lecția strălucită a unui Țuculescu sau Ghiță, ca și de sugestiile venite de la unii pictori din generațiile mai noi. Chiar dacă ecourile modelelor se mai resimt uneori, am comite o nedreptate ignorîndu-le creatorilor ploieșteni notele originale. În această expoziție, Ovidiu Paștina a prezentat un singur tablou, *Toamnă aurie*, cu vagi ecouri din peisagistica lui Dumitru Ghiță, dar care indică o particulară vervă coloristică și o ingeniozitate în organizarea compoziției. Figurile celor două femei din tabloul *Pe bancă* de Sergiu Rugină, amintind compozițiile lui Ion Pacea, sînt tratate într-un desen concentrat în care se deslușește fără dificultate o viziune proprie.

În grafică se observă tendința de a recurge la simbol, de a reactualiza mijloace de expresie tradiționale. În *Prometeu*, Dan Strâmbu tratează mitul prometeic în genul imagisticii vechilor icoane, iar Vasile Ganea, în *Eclipsă solară*, exprimă un sentiment al bucuriei de viață prin metafore plastice sugestive. Nu este mai puțin adevărat însă că, în unele cazuri, tinerii creatori se lasă seduși de atracțiile exclusive ale decorativismului, operele lor — pictură sau grafică — în ciuda unor incontestabile virtuți artistice, fiind amenințate de devitalizare. *Bondari* de Vintilă Făcăianu trădează un apreciabil potențial artistic, dar numai atît.

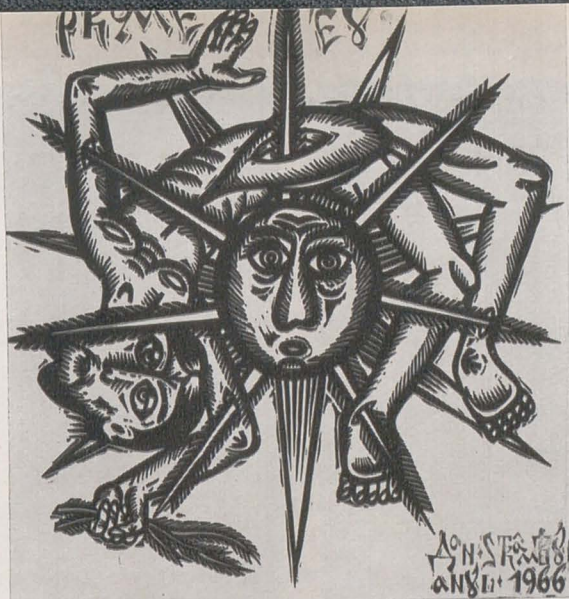
În afara acestei tendințe care ni se pare cea mai importantă, grupînd în jurul ei un mare număr de artiști (nu numai în expoziția ploieșteană), se fac simțite căutări și în alte direcții, dar cu rezultate mai puțin îmbucurătoare. Dan Negoescu este fără îndoială un pictor înzestrat. Privind însă tablourile sale *Mitica* și *Pictorul* îți vin în minte rîndurile consacrate lui Barrès de Jules Renard: „Barrès a găsit cea mai bună metodă de a fi nou: să complice felul de a exprima lucruri vechi“. Cele două tablouri acuză maniere și surse de inspirație diferite: primul scontează pe efecte de op-art, al doilea se revendică din pînzele lui De Chirico. Pentru un pictor talentat, necesitatea depășirii unor experimente se impune de la sine. Prin studiu, pe care îl exercită îndelung, desigur că Dan Negoescu va reuși să-și contureze o viziune artistică proprie.

Căutarea ostentativă a originalității i-a dus în mod greșit pe unii pictori la evitarea unor teme socotite banale prin îndelungată explorare. Compozițiile pe teme sociale, portretele, sînt puține, și nici dintre cele mai bune. Abordînd aceste teme, creatorii și-ar fi putut afirma talentul și originalitatea în opere cu sensuri civice.

Și în domeniul sculpturii — dominant nu prin numărul exponatelor, ci prin calitatea lor intrinsecă — se face de asemenea resimțită înclinarea spre stilizare, spre concentrarea expresiei, mărturisind o netăgăduită apropiere de spiritul artei noastre populare. O mențiune specială facem în legătură cu Gheorghe Coman, și dintre lucrările sale semnalăm în primul rînd *Mamă și copil*. Preocupat să detașeze trăsătura psihologică dominantă, Coman folosește ca element definitoriu atitudinea personajelor ce compun grupul statuar, evidențiată abia perceptibil în volumele concepute monumentale.

Remarcabile sînt și lucrările *La oglindă* de Octavian Ilica, *Mireasa*, sculptură în piatră a regretatului Paul Zipser, *Cap de țărăncă* de Iustin Bratu.

OCTAVIAN ILICA: La
oglină — lemn



DAN STRÂMBU: Prometeu — xilogravură

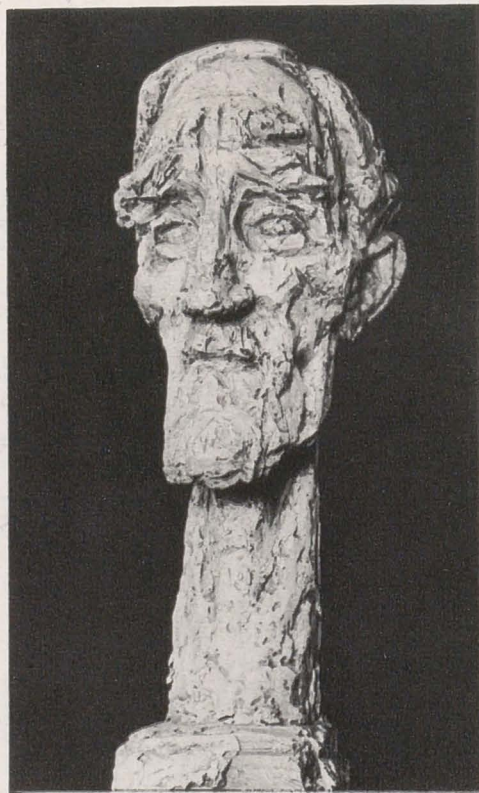
DAN NEGOESCU: Pictorul — ulei



OCTAVIAN BARBOSA



IOSIF FEKETE:
Fetiță — lemn



RODICA STANCA-PAMFIL: Bacovia —
ghips

ACAȚIU LÁSZLÓ: Sfirșit de vară — monotipie



Cenaclul de la Oradea a devenit de curînd filială a Uniunii Artiștilor Plastici. Și cea dintîi manifestare de amploare, în această ipostază, a fost expoziția regională 1966.

În peisajul artistic al regiunii nu pare să se fi produs vreo schimbare spectaculoasă, care să ne îndreptățească sau chiar să ne oblige să vorbim de o nouă configurație, mai precis spus, de o fază distinctă care să marcheze o diferențiere netă față de manifestările similare din anii trecuți. Nu că artiștii ar bate, cum se zice, pasul pe loc (deși în unele cazuri se poate spune și așa ceva), dar modul și ritmul în care evoluează lasă adeseori impresia unei deplasări pe o linie orizontală. Ei nu fac salturi imprevizibile și nu-și descoperă noi fețe ale personalității lor, nici nu ambiționează să-și confecționeze una « la modă ». Par mai degrabă preocupați să desăvîrșească etapa la care a ajuns fiecare în parte, scoțînd la iveală și subliniind noi detalii în cadrul imaginii pe care o aveam despre creația lor. Faptul nu mi se pare un semn de închistare, ci de serioasă conștiință și probitate profesională. Asimilînd fără grabă cuceririle artei moderne, artiștii de la Oradea aduc în general dovada unei rezerve care cred că este preferabilă unei precipitări moderniste superficiale. Consecințele unei asemenea precipitări, manifestate în unele expoziții contemporane, sînt de domeniul observației elementare și au fost de multe ori semnalate, ca să mai insistăm. Sub această rezervă, cumpănirea și echilibrul care se observă în expoziția de la Oradea merită să fie remarcate.

Ca și în alte orașe ale țării, o comparație în ce privește reprezentarea diferitelor genuri ale artelor plastice este și aici favorabilă picturii, sculptura, dar mai ales grafica, situîndu-se sub nivelul general. Deși, dacă mă gîndesc bine la unele lucrări ca cele semnate de maestrul Fekete (*Fetiță*, *Romain Rolland*), Rodica Stanca-Pamfil (care a expus un excelent portret al lui Bacovia) sau Josefina Fekete (*Odihnă*, *Cap de fată*), mi se pare că prin calitatea lor se compensează numărul redus al participanților.

În pictură am reîntîlnit aici robustețea tehnică și vigoarea construcției cu care Coriolan Hora ne-a obișnuit cu ani în urmă (*Aprilie*, *Cîmpuri*, *Case albastre*). Credincios unei poetici impresioniste, Traian Goga își exprimă bucuria de a trăi, într-o viziune în care farmecul notației senzoriale prevalează asupra intensității afective (*Martie în sat*). De altă factură, lucrările lui Aurel Pop atrag atenția prin sobrietatea și finețea acordurilor cromatice (*Case vechi din Riga*, *Peisaj din Tirnovo*), iar cele ale lui Nicolae Iakobovits, printr-un anume raționalism evident în organizarea elementelor imaginii (*Simetriile cercului*). Într-o fază fericită a evoluției sale se află François Pamfil, solicitat în egală măsură și cu egal randament de pictură și grafică. Natură mai problematică, tînărul artist își dezvăluie aptitudinile în explorarea unor stări sufletești de mare densitate (*Portret*), ca și unele posibilități de interpretare modernă a miturilor (*Căderea Meșterului Manole*).

Au mai expus Ion Kristoffy, Iosif Bartovics, Gisela Țoldan, Paul Fux, Mihai Tompa, Adam Andrei, și Felicia Brîndaș la pictură, iar la grafică Vilmos Bölöny, Acațiu Laszlo, Zoltan Kadar, Alfred Makalic, veteranul filialei, Roman Mottl, acesta din urmă reținînd atenția prin poetice prelucrări de motive folclorice.

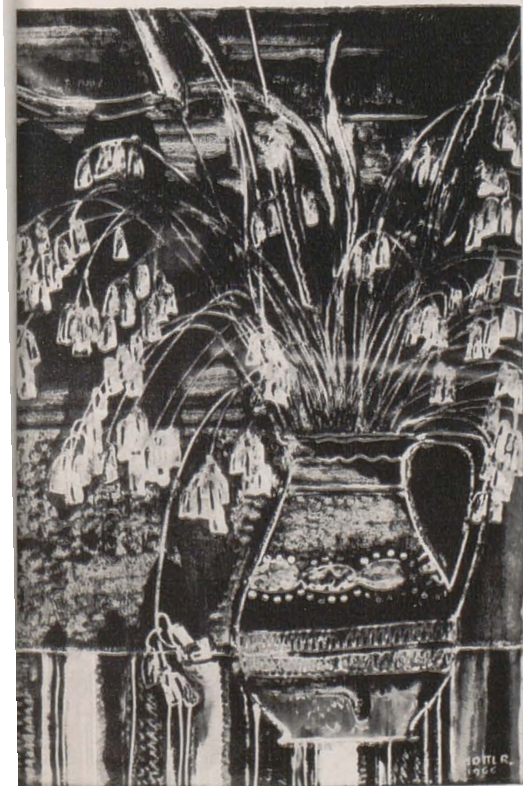


PAUL FUX: Cap de fată — tempera

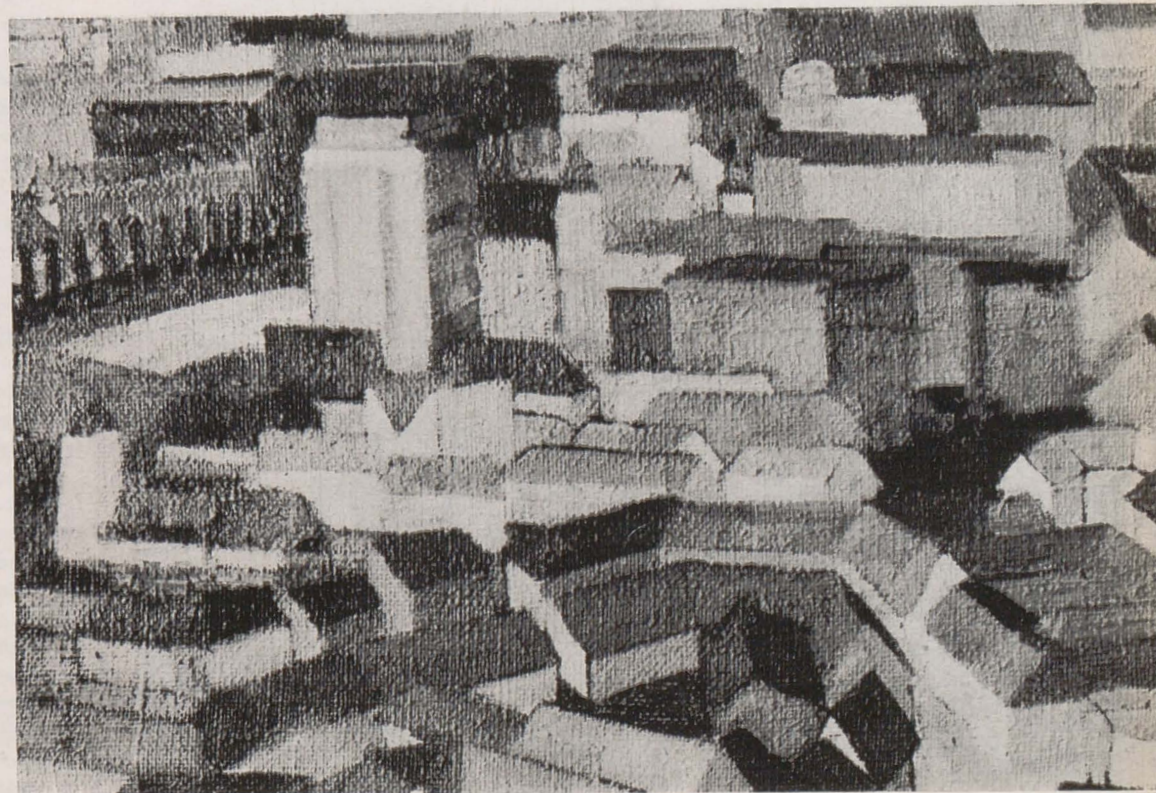


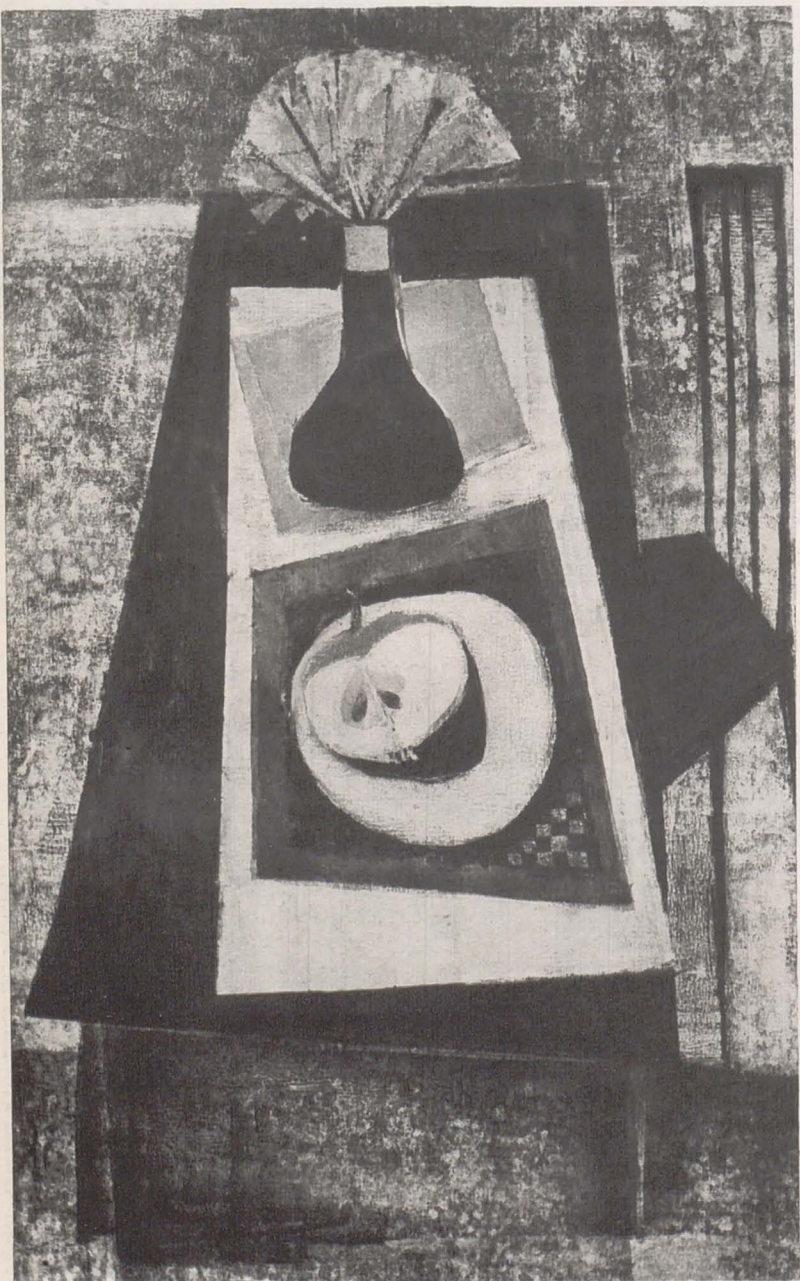
AUREL POP: Case vechi din Riga — ulei

ROMAN MOTTL: Flori de baltă — monotipie



ANDREI ADAM: Oradea nouă (detaliu) — ulei





EUGENIA DUMITRAŞCU-LUCA: Natură moartă — ulei

Viața artistică bănăţeană cunoaște o eferescență creatoare. Nu se poate spune că am descoperit aici, în fervoarea căutărilor, o diferență sensibilă între generații. Dimpotrivă, artiști aparținând unor vârste și formații diferite sînt animați de un suflu înnoitor demn de toată lauda. Pilda cea mai concludentă o dă chiar decanul de vîrstă al filialei, Francisc Ferch, care dezvoltă în lucrările sale de pictură sau grafică (*Toamnă, Forme în spațiu, Folclor*) calitățile unui lirism cu vagi reverberații decorative (în organizarea elementelor care compun imaginea), cu o pasiune juvenilă întru nimic mai prejos de a unor confrați mai tineri, să zicem Karola Fritz sau Vasile Pinteza, ca să nu luăm decît două nume. Acesta din urmă a expus o interesantă compoziție, *Şantier pe Dunăre* (pictură) și trei lucrări de grafică (*Mireasa, După furtună, Veghe*) caracterizate, toate la un loc, printr-un remarcabil simț al echilibrului și o grijă deosebită în selectarea și dispunerea detaliilor într-un ansamblu construit cu toată rigoarea cuvenită. Mai sentimentală, Karola Fritz se apropie cu multă sensibilitate de stările sufletești ale copiilor (*În parcul pionierilor*), dovedind reale aptitudini în surprinderea și redarea candorilor infantile.

Caracterizate printr-o armonioasă îmbinare între intelect și afectivitate, picturile lui Gabriel Popa (*Ciocîrlie, Ana lui Manole și Sărbătoarea recoltei*), ilustrează un moment fericit în evoluția artistului. Neliniștea meditativă a lui Sever Frențiu (*Romantică, În atelierul artistului*), exultanța adolescentină a Luciei Frențiu (*Vacanță*), decorativismul hieratic al lucrărilor semnate de Zizi Frențiu (*Fete cu floarea soarelui, Circul noaptea*) exemplifică, în cadrul aceleiași familii de artiști, o diversitate de preocupări demnă de subliniat. În vizibil progres față de anii trecuți, Romulus Nuțiu prelucrează cu multă fantezie motive pe care i le-a pus generos la dispoziție realitatea imediată (*Construcții, Laureții, Fertilitate*). Virginia Baroiu-Baz tratează teme contemporane într-o viziune monumental-decorativă, în lucrări gîndite parcă pentru niște ample panouri care să umple întreg cîmpul vizual al privitorului (*Orașul, Construcții la Galați*).

Apropiindu-se de tradiția culturală bănăţeană, de care se simte legat prin nevăzute

fire, Ciprian Radovan distilează cu finețe motive folclorice specifice, realizând, într-o viziune modernă, adevărate prospecțiuni lirice în universul artistic popular. Lucrate cu o minuție de bijutier, evocând splendorile cromatice ale cojoacelor bănațene, tablourile lui au ceva din surdina orchestrală a muzicii de cameră (*Nopti de sinziene, Sfirșitul verii, Vis*). De altă factură, lucrările lui Ștefan Bertalan (*Acustică vizuală, Creștere, Beton armat*) aduc expresia unei conștiințe artistice neliniștite, obsedată de surprinderea sensului interior al proceselor realității.

Pe Constantin Flondor, expoziția l-a găsit într-o nouă fază, surprinzătoare, pe care n-am fi putut-o prevedea, cunoscându-i realizările din anii trecuți, caracterizate printr-o notă dramatică spectaculoasă. Discreția cu care speculează acum unele efecte de lumină și culoare (gen op-art) exprimă bucuria calmă a trăirii într-o zonă de liniște și împăcare (*Peisaj liric, Nostalgii cosmice, August-lumină-soare, Miriște*). Într-un moment de febrile căutări, Roman Cotoșman se află parcă într-un continuu proces de trecere spre altceva, etapele succedându-se cu rapiditate și energie.

Menținându-se în sfera aceluiași preocupări, Eugenia Dumitrașcu-Luca confirmă virtuțile sale grafice și picturale pe care le-am descoperit în expoziția deschisă în toamna trecută la București. O înclinație spre evocările conceptuale, precum și o finețe a meșteșugului rețin atenția în lucrările lui Leon Vreme (*Inscripții istorice la Sucidava, Memoria pământului, Arhitectură și trecut*). Cu o subliniere neostentativă a materiei, Edith Gog se afirmă ca un temperament viguros (*Flori, Natură statică, Basm*).

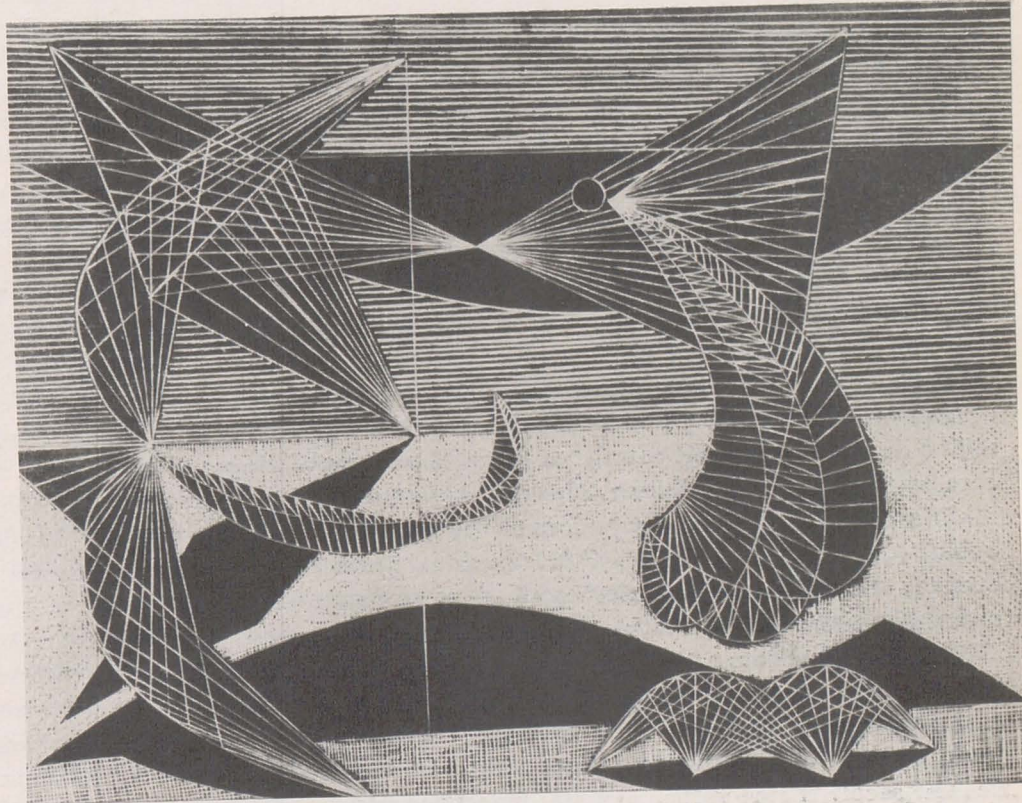
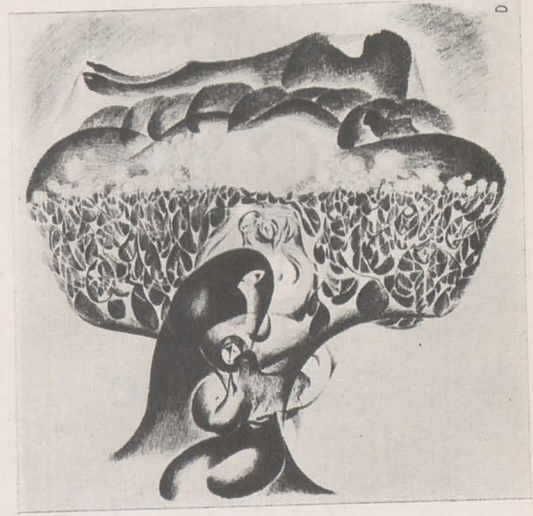
În timp ce Lidia Ciolac reluând unele motive folclorice de largă circulație, le interpretează într-o viziune de nuanță expresionistă (*Testament mioritic, Meșterul Manole, Nunta Zamferei*), Xenia Eraclide Vreme tratează unele teme contemporane în spiritul stilizării decorative din arta noastră populară (*Țărănci, Timișoara 1966, Tandrețe*). Tot la grafică s-au mai remarcat Gavril Kazinczy prin interesante compoziții bine ritmate (*Smeul, Odihna*), Sofia Krzyzanowski-Achimescu, ale cărei lucrări (*Vară, Luncă, În arenă*) au dezvăluit reale aptitudini poetice în redarea atmosferei.

Ca de obicei, sculptura este mai slab reprezentată, numeric, nu și calitativ. Victor Gaga reține atenția prin compoziția *Prietenie*, exprimând cu duioșie și delicatețe sentimentul, iar Ion Tolan, în compoziția intitulată *Geneza daco-romană*, încearcă evocarea unor momente de profundă semnificație istorică. Alte două portrete conturează mai explicit posibilitățile actuale ale sculptorului arădean. Au mai expus Petre Jecza, Lidia Cernescu, Ina Popescu, Szakats Bela, Octavian Maxim, Emil Vitroel, Aurel Erdei.

Desigur că, într-o sumară trecere în revistă, unele nume au putut să scape; ele nu sînt însă mai puțin semnificative pentru viața artistică bănațeană. Rămîne neîndoielnic faptul că artiștii bănațeni se străduiesc să dea, fiecare în parte, un răspuns problemelor contemporaneității.

1
2
3 | 4

1. LIDIA CIOLAC: Testament mioritic II (din ciclul: Balade) – desen peniță
2. GAVRIL KAZINCZY: Zmeul, (din ciclul Dobrogea) – linogravură
3. GABRIEL POPA: Ciocirle – ulei
4. VICTOR GAGA: Prietenie – piatră artificială



ESTETICĂ ȘI INDUSTRIE

Arh. M. MELICSON

Apariția pe străzile Capitalei a unui model de automobil din jurul anului 1900 — de pildă cel din ilustrația noastră — ar produce fără îndoială senzație și haz. Contemporanii acestui model nu și-au putut imagina noul și revoluționarul mijloc de locomoție decît sub forma seculară a cupeului, în care tracțiunea animală fusese înlocuită de motor.

Dar să nu zîmbim cu superioritatea nepoților față de bunicii desueți și anacronici. S-ar putea ca peste cîteva decenii, nepoții noștri să zîmbească și ei ironic privind multe din obiectele fabricate în 1966 și vîndute în magazinele noastre. Pentru că astăzi se produc și sînt acceptate fără proteste unele obiecte ale căror modele sînt cel puțin contemporane cu automobilele anului 1900, tot așa cum în 1900, oamenii acceptau pentru automobil o caroserie veche de un secol. Este vorba aici de binecunoscuta inerție a formelor vechi, de rutina și obișnuința vizuală născute de-a lungul anilor.

În secolul nostru s-a creat însă o situație nouă. Forma obiectelor industriale este studiată din punctul de vedere al maximului de randament, de funcționalitate și, în același timp, al exigențelor estetice contemporane.

Trebuie să ținem seama și de faptul că astăzi apar neîntrerupt numeroase produse noi, care nu au nici măcar un corespondent în producția anterioară și sînt deci eliberate de tirania formelor precedente, iar perfecționarea continuă a produselor afectează și forma lor.

★

Numeroase creații ale industriei românești — de la cargouri sau strunguri la robinete de apă sau obiecte sanitare — dovedesc capacitatea ei de a realiza produse la nivelul celor mondiale, nu numai în privința randamentului și indicilor funcționali, dar și în privința însușirilor estetice. Autocamioanele, tractoarele, frigiderele, televizoarele, mașinile electrice de cusut sau de spălat, aparatele de radio,

fabricate de industria noastră, au forme elegante, reale calități estetice.

Nu ne e greu să constatăm însă că în unele domenii continuă fabricarea în serie a numeroase obiecte în forme neschimbate de zeci de ani: sticlărie cu desene pictate, vase smălțuite în culori închise și forme depășite, tacîmuri cu ornamente florale în care se strînge murdăria, farfurii cu panseluțe, tăvițe din material plastic imitînd cristalul șlefuit, țesături de in cu flori imense în culori țipătoare, mobilier greoi etc. etc. Anacronismul e cu atît mai mare cu cît unele din aceste obiecte sînt produse în uzine ultramoderne, mecanizate și automatizate.

Alături de acestea, fabricate pe cale industrială, cooperația — prin atelierele artizanale — realizează pe lîngă obiecte reușite și lucruri de prost gust, cu forme hibride.

Fenomenul de care ne ocupăm e complex, cu multe determinante și implicații, impunînd o atentă și multilaterală analiză a relațiilor existente între diverse sfere.

URÎTUL SE VINDE PROST

O primă problemă o constituie ceea ce s-ar putea numi « tirania » merceologului, adică a aceluia care reprezintă veriga de legătură între consumator și producție, comandînd acesteia din urmă obiectele « cerute » de primul.

Observăm că pe baza acestei « cereri » se solicită fabricarea a numeroase obiecte anacronice sau de prost gust, ce stau nevîndute cu anii, sau, odată vîndute, continuă să prolifereze prost gust. Să fi evoluat gustul consumatorilor, în ansamblu, atît de puțin încît să impună producției preferințe anacronice? Realitatea noastră infirmă această părere. Sute de mii de vizitatori ai expozițiilor periodice de prezentare și-au manifestat preferințele pentru produsele cele mai practice, mai utile și mai frumoase — bunăoară pentru mobilierul multifuncțional, în culori deschise și tapițerie modernă.

Chiar dacă o parte a publicului nu a atins un nivel superior de gust, eforturile sînt îndreptate spre educarea gustului, spre răspîndirea culturii estetice, și acest efort trebuie mult intensificat, pentru că în esență problema gustului este o problemă de cultură.

Cum se explică însă că foarte puține dintre prototipurile de bun gust prezentate în expoziții au intrat în producție? Credem că una din cauze o constituie faptul că, adesea, merceologii, oficiile comerciale, cadrele tehnice sau chiar creatorii de modele din unele întreprinderi, înlocuiesc analiza științifică a cererii prin gustul personal, criteriile obiective cu păreri subiective, viziunea estetică, gustul contemporan și exigența calitativă, cu o viziune neevoluată asupra valorii estetice implicate în obiectul util. Ba, uneori, producția este hotărîtă de simple socoteli îngust comerciale sau de inerția și frica de a introduce în producție forme noi, neverificate încă pe piață.

Lipsa de preocupare față de înlăturarea acestor cauze poate avea urmări negative pentru desfacerea unor produse, deoarece între două mărfuri aflate pe piață, cumpărătorul va prefera pe cea mai frumoasă și mai modernă. Exemplul unor confecții nevîndute pentru că se găseau în restanță de cîțiva ani cu moda, trebuie să dea de gîndit.

Astăzi, cînd accentul principal în toate domeniile noastre de activitate cade pe *calitate*, este de cea mai mare importanță să se înțeleagă că în producția industrială, factorul estetic este o componentă importantă a *calității*, care se poate traduce în indici de eficiență economică și rentabilitate, cunoscut fiind faptul că *frumosul se vinde bine*.

FORMA ESTETICĂ A PRODUSULUI

În producția industrială modernă, prototipul — perfect ca funcțiune, structură și formă — se fixează pe bază științifică, prin studiul și analiza a numeroși factori (tehnici, economici, estetici), prin experimentare.

Evoluția rapidă a științei și tehnicii face însă ca uzura morală a unor obiecte să intervină înainte de uzura lor fizică. Fabricarea în continuare a unor obiecte inferioare, depășite, este de neconceput; ea poate duce la pagube materiale, fie prin costul superior față de noul prototip perfecționat, fie prin lipsa de desfacere sau de competitivitate pe piața mondială. Produsele suferă un proces de perfecționare și deci de remodelare, implicînd, totodată, o evoluție a formelor în conformitate cu exigențele estetice.

Această remodelare dă o formă nouă produsului, creează un nou prototip; prin urmare, perfecțiunea prototipului este efemeră, constituie o treaptă spre o nouă formă, superioară.

Forma produsului — prin formă înțelegînd, evident, nu doar aspectul său exterior, ci întregul mod de organizare a conținutului, atît structural și funcțional, cît și estetic — rezultă dintr-un proces de proiectare complexă, grupînd într-un colectiv diverse specialități: constructori, tehnologi, economiști, esteticieni.

ESTETICA INDUSTRIALĂ

Apare, așadar, o noțiune nouă, un nou tip de specialist: esteticianul industrial.

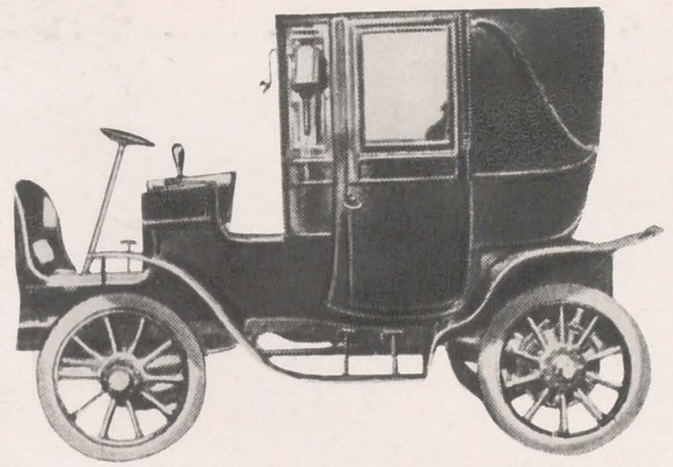
Care este profilul acestuia, ce pregătire trebuie să aibă, prin ce mijloace acționează el în cadrul colectivului de « proiectanți ai formei »? Ce este acest nou domeniu de activitate, *estetica industrială*?

Există părerea eronată — destul de răspîndită din păcate — că forma estetică a unui produs rezultă automat din calculul structurii sau funcțiunii sale. Diversitatea de forme pentru produse avînd în esență aceleași funcțiuni, demonstrează că nu există o singură formă, ideală, pentru un anumit produs. Aceeași problemă admite adesea mai multe variante și fiecareia îi pot corespunde numeroase forme estetice.

Prezența tehnologului sau a constructorului nu este suficientă pentru realizarea formei estetice, a cărei concepere cere nu numai « bun gust », ci cunoștințe estetice temeinice și talent artistic. Altfel, obiectul nu va fi modelat estetic, el rămînînd o expresie simplistă a calculului structurii. Proiectarea modernă a formei solicită prezența unui artist, care stăpînînd cunoștințe tehnice suficient de largi — fără a se transforma într-un constructor mediocru — și avînd o viziune estetică spațială, să fie capabil să dea « forma inerentă », proporții, plasticitate, sensibilitate, obiectului conceput nu ca un produs în sine, ci ca un produs pentru om, adaptat deci unor necesități, adaptat deprinderilor și gusturilor sale estetice.

Acest tip nou de specialist, îmbinare complexă de tehnician și artist, este *esteticianul industrial*, creatorul de modele, numit în Occident cu un termen intrat rapid în terminologia universală, « industrial designer ».

Pînă acum, esteticii industriale nu i s-a dat la noi atenția cuvenită; domeniul său este neclar multora, nu există școli care să furnizeze industriei astfel de cadre și, de altfel, nici



industria nu pare a ști prea bine dacă are sau nu nevoie de astfel de specialiști.

Experiența dovedește că producția modernă nu se poate lipsi de creatorii de modele, de școli speciale care să-i pregătească, de institute științifice de cercetări în acest domeniu.

— Ca în orice ramură nouă de activitate, și în estetica industrială noțiunile nu sînt încă bine precizate nici în ceea ce privește sfera și metodele, nici în ceea ce privește profilul și cunoștințele necesare noului specialist.

Unul din teoreticienii cunoscuți ai «industrial design»-ului, Tomas Maldonado, dă următoarea definiție: „Industrial design-ul determină proprietățile formelor obiectelor ce trebuie produse pe scară industrială”.

Prin «proprietățile formelor» el înțelege nu caracteristicile exterioare ale obiectelor, ci legăturile funcționale și structurale care fac ca obiectul să fie justificat «ca un tot logic, atît pentru producător cît și pentru consumator».

Forma este prin urmare expresia unor relații generale structurale, forma estetică fiind numai o parte componentă a formei obiectului. Aceasta determină atît rolul proiectantului estetician — ca parte dintr-un colectiv mai larg de creație — cît și caracterul formei estetice.

Înțelegerea caracterului subordonat al formei estetice este deosebit de importantă pentru activitatea practică.

În Occident, supraaprecierea rolului formei estetice a dat naștere unui estetism de suprafață, tipător și reclamagiu. În loc să se urmărească perfecționarea produselor, numeroase obiecte sînt periodic «coafate» altfel, pentru a da impresia schimbării lor, cînd de fapt ele au rămas aceleași. Așa a apărut «styling»-ul — considerat de unii critici din apus drept «arta populară a sec. XX» — practicat de desenatori supuși fluctuațiilor pieței și cerințelor comerciale.

ARTĂ DECORATIVĂ — ARTIZANAT — ESTETICĂ INDUSTRIALĂ

Pe de altă parte, trebuie analizat cu multă atenție pericolul șablonizării, transformării cadrului în care trăim într-un univers în serie, nivelator al personalității umane.

Producția modernă nu poate lucra decît în serie mare. Dacă aceasta constituie o necesitate și o premiză a perfecționării obiectelor sub raport funcțional, structural și estetic,

nu e mai puțin adevărat că ea favorizează multiplicarea și răspîndirea în proporție de masă a obiectului identic, transformat din prototip în șablon.

În anumite privințe, acest lucru inevitabil nu este supărător, mai ales dacă ținem seama de faptul — esențial din punct de vedere social — că producția de serie permite satisfacerea pe scară largă a necesităților de bază ale oamenilor. În general, ne este indiferent dacă furculițele, farfuriile, cratițele, frigiderul sau mașina noastră de spălat sînt identice cu cele ale vecinului de bloc, cu atît mai mult cu cît în condițiile arhitecturale contemporane — pe plan mondial — chiar și apartamentul este identic cu al vecinului.

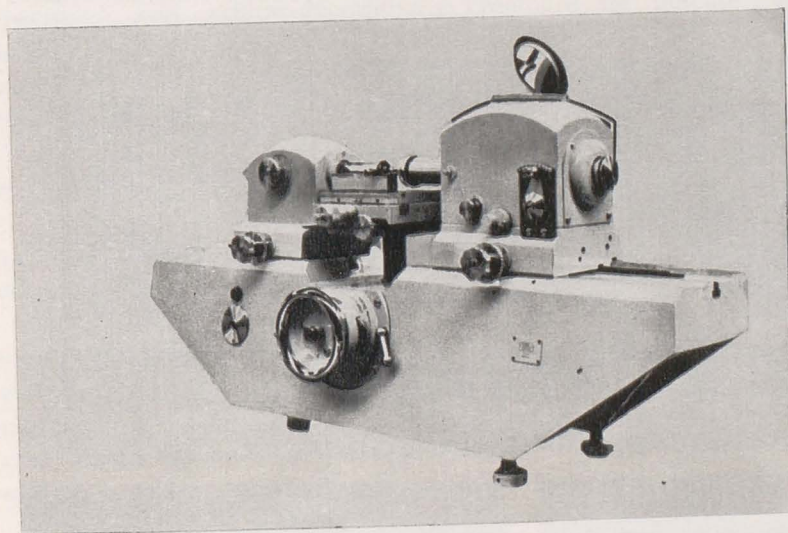
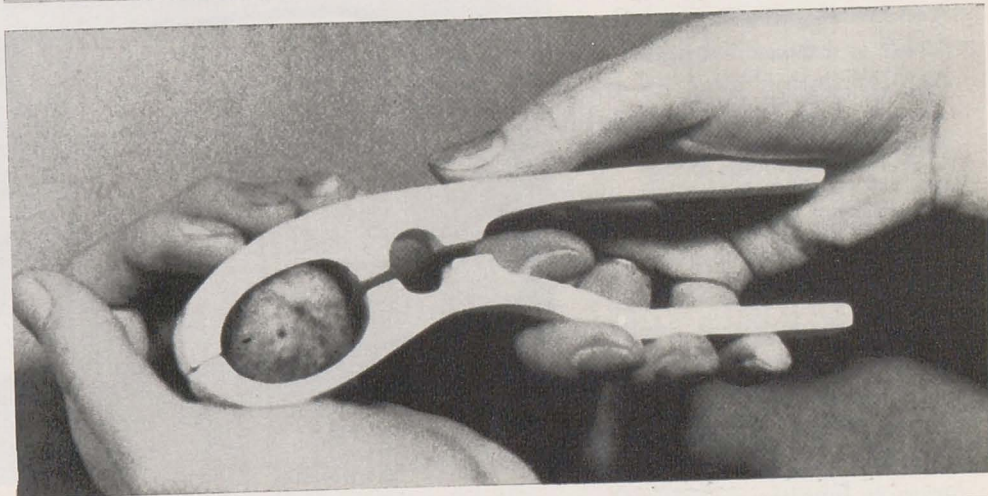
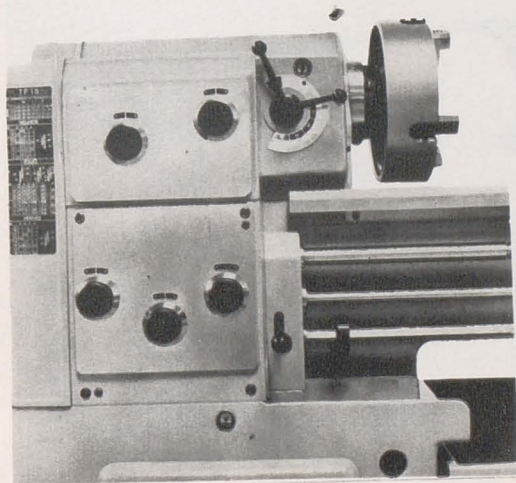
Dar o tendință firească de individualizare, de a ne simți în „căminul nostru” ne va face să nu acceptăm ușor ca acest cămin să aibă același mobilier, perdele, covoare, lămpi, tablouri, vase de flori etc., ca cel al vecinului. Și ne vom simți prost recunoscîndu-ne pălăria, costumul, perdelele, pantofii sau cravata la încă o mie de oameni întîlniți într-o oră de plimbare pe stradă.

Nu este vorba despre supunerea la stihia «ultimei mode», ci despre tendința firească, pe deplin justificată, ca fiecare individ să-și poată alege ceea ce corespunde gustului său, personalității sale. De aceea producția de serie nu trebuie să excludă *diversificarea* ei constantă, pentru a oferi diferitelor categorii de consumatori produsele dorite și cu ajutorul cărora își creează cadrul în care se simt bine. Cu un corectiv esențial: diversificarea nu trebuie să accepte tirania prostului gust, să întrețină gusturile neevolute și necultivate.

Date fiind posibilitățile totuși limitate de diversificare a seriei, necesitatea de a asigura doritorilor obiectul inedit poate fi satisfăcută în societatea modernă de artele decorative de interior, de producția atelierelor meșteșugărești specializate. Este însă de observat că (uneori și în industria ușoară) mai ales în producția UCECOM-ului, nevoia diversificării a fost greșit înțeleasă ca o «înfrumusețare» exterioară și îndeobște nefericită a unor obiecte urîte.

Există și o altă tendință, un extremism al diversificării, vizibil în special la unii artiști creatori de obiecte utile: fuga chinuită după originalitate, căutarea unor forme alambicate, ultrarafinate, în care dispare orice urmă de funcționalitate.

În sfîrșit, există și un alt domeniu ce trebuie precizat și delimitat: artizanatul. Producția artizanală este menită să perpetueze tehnici și forme ale artei populare dezvoltate



1	2
3	4
5	6

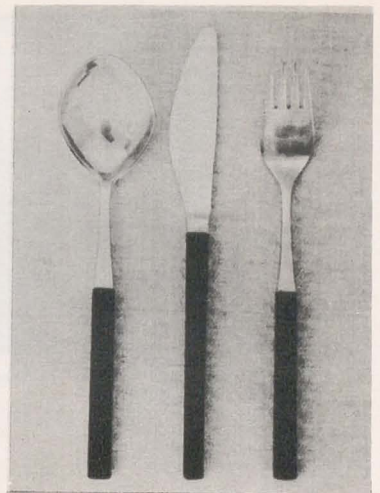
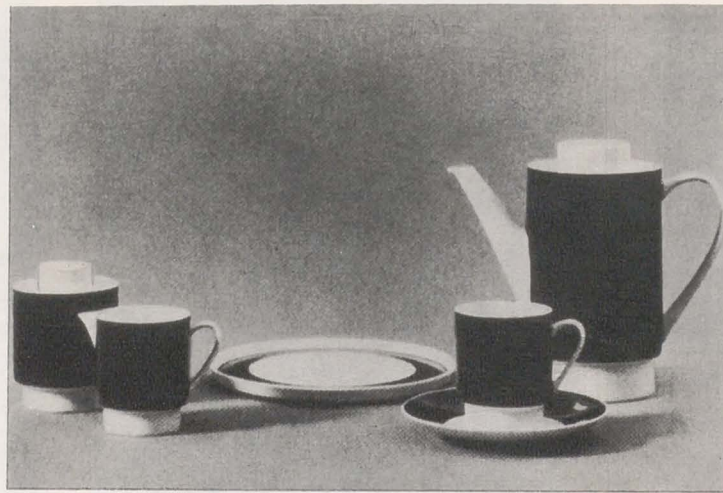
Estetica industrială presupune atât procesul de proiectare, cât și activitatea de executare a prototipului de către proiectant. (1 și 2. Activitatea practică a studenților Secției de « industrial design » a Academiei de arte aplicate din Viena).

3. Capul de comandă al unui strung modern. Aparatele industriale moderne, studiate pentru a fi ușor manipulate prin gruparea comenzilor, au forme estetice superioare și un finisaj desăvârșit.

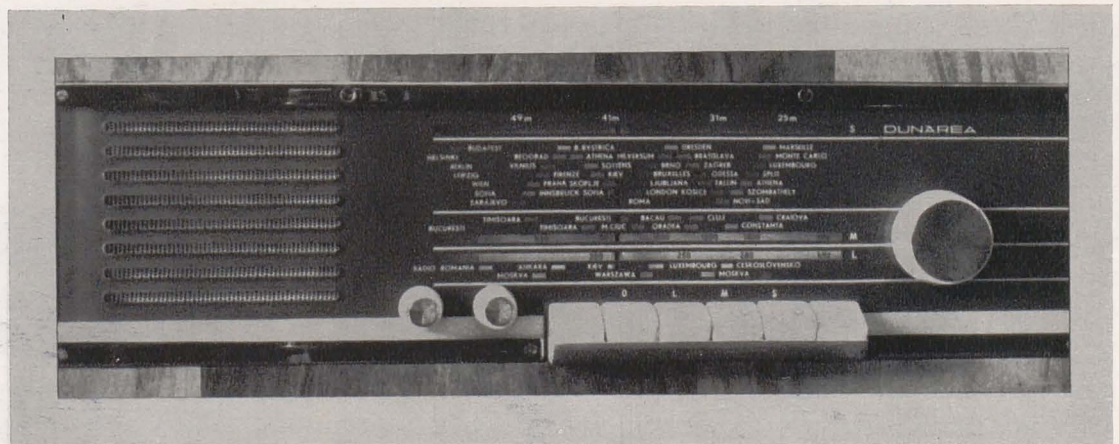
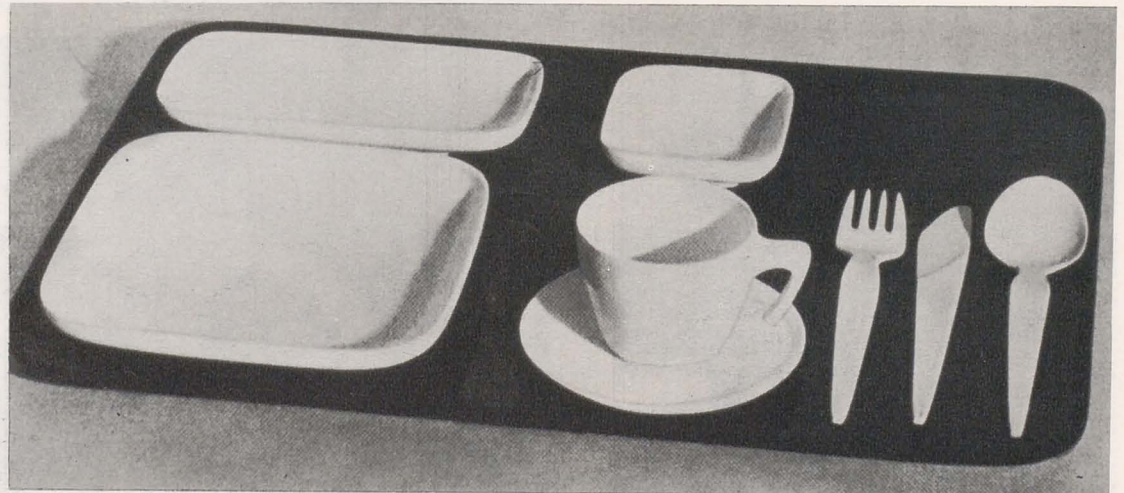
4. Spărgător de nuci. « Industrial design »-ul studiază forma cea mai rațională, chiar și a celor mai mici instrumente de uz casnic, pe baza unei stricte analize funcționale.

5. Măsurător optic produs de uzinele Zeiss.

6. Fotoliu rotativ de serie. Mobilierul modern îmbină confortul — determinat pe baze științifice și măsurători antropometrice riguroase — cu simplitatea, eleganța și frumusețea liniilor, coloritul, textura materialelor și perfecțiunea execuției industriale.

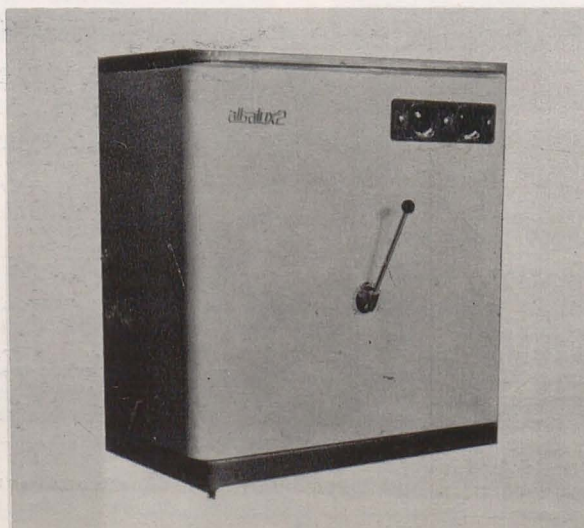


1. Serviciu de cafea
2. Tacămuri inoxidabile
3. Veselă și tacămuri pentru servitul mesei în avion, executate din material plastic. Intervenția esteticii industriale în domeniul obiectelor menajere a produs o revoluție în formele moștenite de veacuri, atât de ordin funcțional cât și plastic.



Produse de înalt nivel estetic, ale industriei românești de bunuri de larg consum.

4. Aparatul de radio « Dunărea », producție recentă a uzinelor Electronica.



5. Mașina electrică de spălat « Albalux ».
6. Frigiderul românesc « Fram »

de-a lungul secolelor, și să execute *manual*, în serie relativ mică, diverse obiecte, după prototipuri create de artiști.

În această ordine de idei se simte nevoia unor tehnici artistice manuale, ca stucatura, sculptura în lemn sau piatră, feneria, turnătorii în bronz, lustruirea marmurei sau tăierea cristalului, necesare ansamblurilor arhitecturale speciale sau creației artistice monumentale. (Unde se învață azi, așa cum trebuie, aceste meserii?) Dar dacă artizanatul și artele decorative au contingente, socotim greșită apropierea și uneori confundarea lor cu proiectare industrială, ale cărei scopuri și metode sînt total diferite.

Se impune astfel delimitarea sferelor de activitate ale celor două domenii, precizarea profilului și metodelor lor specifice: arta utilitar-decorativă — creatoare de unicate sau de produse în mică serie, și estetica industrială — creatoare a prototipurilor necesare producției de mare serie. Bineînțeles, nimic nu împiedică trecerea artiștilor dintr-un domeniu într-altul, cu condiția respectării scopurilor și metodelor specifice fiecăruia.

Sfera de activitate a esteticii industriale este extrem de amplă: de la peria de dinți sau sticla de bere la tractor sau automobil, zeci de mii de produse — inclusiv ambalajele lor — sînt desenate și standardizate în atelierele creatorilor de modele. Spre deosebire de arta decorativă sau de artizanat, modelul industrial este creat în vederea unei producții în serie, cu mijloacele cele mai moderne, în care de regulă mîna muncitorului nu execută obiectul, ci apasă doar pe butonul mașinii sau assemblează piesele.

Pentru a putea realiza prototipul, creatorul de modele trebuie să stăpînească pe lîngă o cultură estetică solidă, numeroase cunoștințe nu numai tehnice și funcționale, dar și de economie, de psihologie sau fiziologie, pe care le poate căpăta numai printr-o strictă specializare — deoarece nu e totuna să proiectezi forma unui scaun sau a unui tractor.

Proiectantul de modele nu este un „cosmetician“ al produselor, după cum nu este un tehnolog și nici un artist ratat. El reprezintă un nou tip de specialist, îmbinînd armonios arta cu tehnica, avînd o pregătire multilaterală — științifică și estetică.

Pregătirea sa profesională trebuie făcută în școli speciale — deosebite de școlile de meserii sau arte decorative — al căror profil și metode se cer cu multă atenție stabilite. Crearea

acestor școli e o problemă de mare actualitate, deoarece nu vor trece mulți ani și dezvoltarea industriei noastre va solicita numeroase cadre capabile să creeze noile prototipuri, perfecționate, de produse industriale.

De fapt, industria are și astăzi nevoie de astfel de cadre și, în lipsa lor, recurge la improvizatii. «Atelierele de creație» ale întreprinderilor cuprind acum doar puține cadre competente, și mulți diletanți, fără pregătirea de specialitate și cultura estetică necesare.

Un număr de arhitecți — a căror pregătire profesională îi apropie cel mai mult de «creatorii de forme» — lucrează în diverse domenii industriale, în special la proiectarea mobilierului. Fără îndoială, un arhitect trebuie să poată proiecta atît ansamblul urban, cît și mobilierul, balustrada scării sau clanța ușii din clădirea sa. Dar e oare rațional să pregătești șase ani un arhitect, pentru ca să se specializeze apoi în mobilier, uitînd trei sferturi din cele învățate, cînd o școală ar putea pregăti în mai puțin timp, cu eforturi mai mici și rezultate mai bune, specialiștii necesari?

În situația actuală ar fi binevenită o cît mai largă contribuție a artiștilor decoratori la crearea modelelor pentru producția industrială, așa cum judicios a fost propus în unele articole apărute în presa cotidiană. Pregătirea în școli speciale a cadrelor necesare cere timp. Pînă atunci, crearea condițiilor organizatorice pentru specializarea unor artiști și integrarea lor în colectivele de creație de pe lîngă marile noastre întreprinderi textile, de ceramică, sticlă, lămpi etc., ar putea constitui o măsură salutară, capabilă să ridice în scurt timp calitatea estetică a produselor lor.

Estetica industrială poate oferi un vast cîmp de activitate artiștilor, în condițiile în care aceștia înțeleg să-și însușească cunoștințele tehnice necesare, fără de care creația lor va fi supusă diletantismului.

★

Am încercat să ridic doar cîteva din problemele esteticii industriale, domeniu relativ nou de activitate, în care aproape totul e de discutat și precizat.

O largă dezbateră asupra tuturor laturilor sale, multiple și complexe, asupra relațiilor cu artele, tehnica, tehnologia, producția, gustul public, învățămîntul etc., ar putea grăbi procesul de clarificare necesar trecerii la măsuri practice.

TASSO MARCHINI

ILEANA ENGEL-SZABO



TASSO MARCHINI: Autoportret — ulei



TASSO MARCHINI: Pictorița — ulei

În toamna trecută s-au împlinit 30 de ani de la moartea pictorului Tasso Marchini. Cu acel prilej, Muzeul de Artă din Cluj i-a consacrat o amplă retrospectivă. Reunind pentru prima dată lucrările artistului, evenimentul a constituit — nu numai pentru marele public, dar și pentru specialiști — o revelație. Imaginea unei personalități deosebit de interesante, care a jucat un rol în viața artistică a Transilvaniei dintre cele două războaie mondiale, a fost readusă în conștiința publică.

Fiul lui Giulio Marchini și al Mariei Szretkova s-a născut la Belgrad, în 22 iunie 1907. În timpul primului război mondial, aflându-se în Serbia, inginerul Giulio Marchini, supus italian, e internat într-un lagăr din sudul țării unde i se pierde urma. În 1916, în vremea refugiului, Tasso Marchini, în vîrstă de nouă ani, se rătăcește de mama și sora sa. O rudă din Oradea, aflînd de internarea lui într-un lagăr al copiilor pierduți, îl aduce în familia sa.

După terminarea școlii primare la Oradea, mătușa văduvă mutîndu-se la Cluj, Marchini urmează aici primele patru clase ale liceului romano-catolic. Își vizitează mama la Belgrad în iarna anilor 1924—1925, însă după o ședere scurtă se întoarce în țară (« Aceasta este patria mea », ar fi spus).



TASSO MARCHINI: Peisaj din
Baia Mare — ulei



TASSO MARCHINI: Natură
moartă cu garoafe — ulei

TASSO MARCHINI: Portretul sculptorului
Ion Vlasiu — ulei

TASSO MARCHINI: Castel la Arco di
Trento — tuș, peniță



Carierea artistică a lui Tasso Marchini se înscrie între anii 1926—1936. Încă de pe băncile liceului se dovedește a fi un pasionat desenator de peisaje și portrete, dar se îndeletnicește și cu pictura în ulei. Înscris în toamna anului 1925 la liceul comercial, nu frecventează cursurile și trece la Școala de arte frumoase, recent înființată, unde începe studiile în clasa de pictură a profesorului Catul Bogdan, progresând rapid. În anii 1928—1930 și 1932—1933 studiază sub îndrumarea lui Aurel Ciupe.

În legătură cu expoziția Școlii de arte frumoase, organizată în 1934 la Timișoara (unde artistul obține, de fapt, certificatul de absolvire), Ion Vlasiu (în *O singură iubire*, Editura pentru literatură, București, 1965, pag. 28—29) rememorează părerea profesorilor Romul Ladea și Catul Bogdan despre Tasso Marchini: «...admirația lor mergea înspre Marchini care avea simțul formei frumoase». Evocă și aprecierea colegilor de promoție: «...colegul ăsta are ceva aparte, o distincție, un suris înnobilit de o tristețe subterană, atrăgător. Pictează cu suflet, zic unii».

Cei patru profesori tineri ai școlii — Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian și Romul Ladea — sînt propagatorii entuziaști ai unor tendințe moderne în artă. Mai cu seamă trei din reprezentanții picturii moderne franceze trezesc interesul studenților clujeni: Gauguin, Van Gogh și Cézanne. Tasso Marchini are mai multe afinități temperamentale cu acesta din urmă.

Din punct de vedere stilistic, în pictura sa se deosebesc două perioade, fără o delimitare strictă între ele. La început, artistul folosește mult conturul negru, iar culorile sobre — într-o gamă caldă însă — sînt tratate în pete mari. Nu renunță nici mai târziu la desenul clar și energic, executat cu pensula subțire, dar conturul negru dispare. (Un studiu de atelier din 1927 ne oferă o interesantă bază de comparație.) În 1929, participă la Salonul oficial cu portretul *Desenatorul* înfățișîndu-l pe sculptorul Eugen Szervátiusz, iar în 1931 expune portretul compozițional pentru care i-a pozat pictorița Letiția Munteanu. Acesta din urmă a fost apreciat și de Tonitza care îl considera un tablou «construit cu inteligență, condus simplu și clar, armonizat cu un frumos simț de muzicalitate cromatică».

În pînzele anilor 1933—1934, pensula sprintenă urmărește planurile în spațiu, suprapunînd două-trei straturi de culoare în tușe paralele distincte, totdeauna cu pensule subțiri, ceea ce face să vibreze culoarea, păstrînd însă cu rigurozitate unitatea formei,

construcția solidă. Inundate de lumină, fără ca aceasta să fie proiectată dintr-o sursă exterioară, care ar da contraste brutale, acordurile cromatice ale pînzelor sale se deschid și devin mai complexe.

Tasso Marchini nu făcea schițe prealabile; desenul a fost pentru el un gen aparte. Căuta motivul adecvat stării sale sufletești, o temă prin intermediul căreia să-și poată exprima sentimentele și ideile. Medita îndelung, compunînd mental, iar cînd se așeza în fața șevaletului, picta repede. De aceea ductul pensulei sale nu tolera rețușul. Cunoaștem un portret schițat abia în trei ore, care oglindește psihicul și trăsăturile fizice, dar evocă și maniera picturală a colegului care i-a servit de model — Antal Andor Fülöp.

Tematica picturii lui Marchini este destul de restrînsă și în spiritul unei anumite preferințe a epocii: portrete în care dădea multă atenție fundalului, naturi moarte ce reflectă un gust urban, sugerînd atmosfera pașnică și senină a vreunei case prietenești, și, în fine, peisaje, mai ales citadine. În picturile sale, aflăm o substanță emoțională, dar ele includ, în același timp, și calități cerebrale, manifestate și pe alte planuri ale activității. La Sighet (unde se stabilește între 1930—1932), încearcă, împreună cu Traian Bilțiu-Dăncuș, să înființeze un curs de artă plastică pentru amatori și, tot acolo, în săptămînalul *Astra*, scrie — sub titlul *Arta modernă și publicul* — un ciclu de patru articole teoretice, cu scopul de a familiariza publicul cu unele tendințe ale artei moderne. Cu aceeași logică cu care își construiește picturile, distinge cauzele care determină evoluția și succesiunea diferitelor curente în artă, și militează pentru modernitate.

Evoluția lui Tasso Marchini a fost curmată înainte de a-și fi atins apogeul. Suferînd de tuberculoză pulmonară, în vara anului 1935 pleacă pentru tratament la Arco di Trento în Italia, de unde nu se mai întoarce. Chinuit de dorul patriei, moare la 19 octombrie 1936.

În viața plastică transilvăneană, Marchini a avut un rol însemnat, atît prin pictura sa, care a fertilizat imaginația multor contemporani, cît și prin unele modeste dar interesante contribuții teoretice, care uneori au reușit să clarifice sensurile noi ale artei. În 1939, V. Beneș, trecînd în revistă plastica transilvăneană, remarcă: «Într-un timp la Cluj, în fiecare tînăr pictor găseai urmele lui Marchini. Și citeodată și mai marii lui au încercat adîncimea apelor din Marchini». A dispărut prea devreme, înainte de a se fi afirmat pe deplin. Studiul operei sale dezvăluie însă o viziune artistică valabilă și astăzi.

TEODOR IONESCU



FRANS SNYDERS: Natură moartă cu iepure și coș de fructe — ulei

Am arătat cu alt prilej (*Tribuna*, 14 sept. 1961) că muzeul Brukenthal posedă trei originale de Frans Snyders (1579–1657), unul dintre cei mai mari pictori de naturi moarte și de animale din Europa secolului XVII.

În trecut, el a fost apreciat mai ales pentru scenele sale de vânătoare — adevărate bătălii între cerbi, mistreți, urși, lupi și câini — care ornau ca niște tapiserii sălile de masă ale castelurilor. Pentru vigurosul său simț epic, Snyders a fost comparat cu Homer, un Homer al unei Iliade animale. Imaginația sa e inepuizabilă și nimeni nu l-a întrecut în exprimarea ritmului vital decât genialul Rubens al cărui stil eroic l-a și adoptat. Vizitatorilor muzeului

sibian le este bine cunoscută pînza de proporții respectabile reprezentînd *Vînătoarea unui mistref*.

Azi, gloria lui *Snyders* constă în special în opulentele și viu coloratele sale naturi moarte. În magazinul din Anvers al tatălui său, negustor de vînat, *Snyders* a putut cunoaște aproape toată fauna acvariilor, menajeriilor și a pășunilor, încît, pentru vastele sale cunoștințe asupra peștilor, păsărilor și animalelor, a fost socotit un *Buffon* al picturii. Dar *Brukenthal* nu posedă decît un mic tablou de acest gen, o schiță din tinerețe, în care maestrul nu ajunsese încă la amploarea stilului său de maturitate.

Ultimele noastre cercetări au dus însă la concluzia că tabloul *Natură moartă cu iepure și coș de fructe* (pînă, 87 × 21 cm), înregistrat drept un anonim flamand, este o lucrare autentică de *Snyders*. Luminozitatea și vioiciunea coloritului, maniera decorativă a compoziției, tușa saturată și fermă, precum și tema ne vorbeau direct de stilul lui *Snyders*. Tehnica pictării iepurelui, în pensulații subțiri și lungi, ne părea excesiv de asemănătoare cu cea în care-i pictată blana cîinilor din tabloul de la *Brukenthal* amintit mai sus, iar tehnica pictării fructelor, deși mai liberă și mai strălucitoare, analoagă celei din *Bucătăreasă flamandă*, semnat de *Snyders* cu monogramă, de la același muzeu, operă de tinerețe, cu un colorit mai greoi și mai opac. Păstrînd o rezervă, în sensul că tabloul e cel puțin o lucrare din școala maestrului, ne-am adresat doamnei dr. *Edith Greindl* din Bruxelles, cea mai bună cunosătoare a operei lui *Snyders*. Iată răspunsul primit: „*Tabloul poate fi atribuit fără rezervă lui Snyders. Recunosc virtuozitatea lui în execuția iepurelui și a coșului cu fructe*”.

După cum a remarcat doamna dr. *Edith Greindl*, în lucrarea sa devenită clasică, «*Les peintres flamands de nature morte au XVII^e-siècle*», Bruxelles, 1956, *Snyders* a fost primul autor flamand de naturi moarte care a renunțat la tehnica aplicată, la descripția meticuloasă și la gama de griuri și brunuri a predecesorilor săi (de exemplu *Natura moartă cu pești* de *Adriaenssen*, de la *Brukenthal*), tablourile sale fiind un joc decorativ de forme și culori. Mai mult ca la oricare pictor flamand de naturi moarte, la *Snyders* vom găsi acea caracteristică a barocului flamand de a exprima, în compoziții încărcate și animate de ritmuri sacadate și de culori vii și somptuoase, un lirism dus pînă la entuziasm și o plăcere infinită pentru analiza structurii materiale a lucrurilor. Dacă olandezii — și francezii — își disciplinează imaginația, temperamentul lor, mai calm și mai contemplativ, determinîndu-i să se complacă în compoziții mai modeste, de un lirism mai intim, tema prînzurilor la *Snyders* — și în general la conaționali săi — e de o abundență pantagruelică.

Locul principal în tablou îl ocupă un homar, plasat pe diagonală, de la stînga la dreapta, traectoria lui fiind prelungită de fazan. În sens opus — spre a obține echilibrul — artistul a adăugat cu abilitate un iepure, iar în stînga, pe verticală, coșul cu fructe care dă omogenitate punerii în pagină. Coloritul e bazat pe opoziția complimentarelor: roșul vermion al homarului, verdele intens al fructelor și legumelor, exaltate de roșcatul ardent cu care e pictat iepurele, de galbenul auriu al fructelor, de albul feții de masă. Diversitatea coloristică a celorlalte păsări dă însă o tonalitate pestriță, chiar țipătoare (caracteristică picturii lui *Snyders*), dar gama clară și luminoasă armonizează ansamblul. Cît privește factura, tonurile locale, onctuoase dar ferm saturate, nu au nuanțe, de unde și unele durități, mai ales în modelarea vînatului, în special a fazanului, altfel pictat în tonuri de o mare strălucire și prețiozitate, homarul fiind pictat larg și repede. Execuția e mult mai suplă și mai unitară în reprezentarea coșului cu fructe, exprimînd o adevărată apoteoză a darurilor pămîntului — pasta fiind de un maximum de succulență și transparență. De altfel, cum remarcă dr. *Edith Greindl*, în tablourile sale de dimensiuni mijlocii — cum e și cazul celui de față — *Snyders* excelează în culori mai curgătoare și mai strălucitoare ca de obicei. După caracteristicile sale stilistice l-am putea data după 1613, epoca în care *Snyders* începe să creeze cele mai bune compoziții de format redus. Tabloul e înrudit cu trei naturi moarte expuse toamna trecută la Bruxelles cu ocazia expoziției «*Secolul lui Rubens*» (vezi catalogul expoziției, fig. 262, 264, 266). Toate au un format apropiat celui de la *Brukenthal*. Cea de la Kassel e semnată și datată 1613. Poate că și tabloul nostru a fost semnat și datat, căci o bună bucată din pînza pictată este trasă pe șasiu și retezată brutal la margini. Coșul cu fructe din tabloul de la *Düsseldorf*, cumpărat în 1964 la Londra, e similar cu cel din lucrarea din Sibiu. Se știe că pentru tablourile de format mijlociu *Snyders* a întrebunțat aceeași recuzită, (coș cu fructe, vînat, farfurii etc.) abia variînd dispoziția. Este unicul tablou de mîna sa, în acest gen, din muzeele noastre și el poate servi acum cercetătorilor ca un sigur punct de reper.



ALA JALEA POPA: Cântec de dimineață — gravură pe metal

EMILIA BOBOIA: Călușeii — xilogravură



LUNA GRAVURII

N. ARGINTESCU-AMZA

În comparație cu alte manifestări personale sau colective, din ultima vreme, se poate spune că, în evoluția graficii noastre actuale, cel puțin așa cum a apărut ea în această expoziție, descoperim un plus de organicitate, mai puține șovăiri și incoerențe decât în pictură. Se pare că graficienii, cu unele excepții, se lasă mai greu seduși de vraja viziunilor infantile sau « onirice », iar șarjele de expresivitate rebarbativă nu cad într-un grotesc supărător.

Evoluția rafinamentului tehnic este subordonată unor anumite criterii tradiționale de măsură, lucru lăudabil, care subliniază spiritul de pondere al artiștilor noștri, oricât de tentante ar fi temeritățile în acest domeniu.

Caracterizînd, în mare, creația celor 55 de expozanți, cîți enumeră catalogul, semnalăm vigoarea cu care își continuă evoluția Geta Brătescu, Eva Cerbu, Cornelia Daneț, Victor Rusu-Ciobanu, Corneliu Petrescu, Vasile Pintea. De asemenea, ni se par remarcabile « experimentele » tehnice ale lui Fred Micoș.

În general putem spune că nivelul expoziției a fost ridicat, evidențiind talente de certă originalitate, chiar dacă unele se află încă în faza experimentală. Un foarte mare număr de expozanți ne-au întărit încrederea în posibilitățile lor de dezvoltare, întrezărite astăzi în seriozitatea cu care sînt abordate diferitele tehnici (metal bătut, material plastic, gravură pe metal, xilogravură, tehnică mixtă, pointe sèche, acvaforte, litografie, linogravură, acvatinta, colografie).

Dacă avem în vedere solida tradiție de meșteșug și nivel artistic a gravurii românești, precum și remarcabila pleiadă de tineri artiști care se impun din ce în ce mai mult, înțelegem mai greu de ce această lună a gravurii, care ne-a prilejuit reale satisfacții, nu s-a bucurat de întreaga atenție și popularitate pe care le-ar fi meritat.

Deschisă un timp destul de scurt și găzduită în două săli (la Galeriile de artă ale Fondului Plastic de pe B-dul Magheru), absolut neîncăpă-

toare, într-un spațiu insuficient de aerat, expoziția n-a beneficiat de condiții, am putea spune nici măcar obișnuite, pentru ca expresivitatea sobră a lucrărilor să poată fi apreciată cum se cuvine.

Lucrul pare cu atît mai inexplicabil, cu cît este îndeobște cunoscut faptul că arta gravurilor noastre se cere să fie pusă în valoare cu deosebită atenție. Am vrea să subliniem că, în educația estetică a consumatorului de artă, asimilarea imaginii în grafică și, cu atît mai mult, în gravura propriu-zisă, necesită un plus de concentrare vizuală, deoarece această imagine nu beneficiază de complexa forță de atracție a celorlalte creații plastice. Acest fenomen merită o analiză psihologică și estetică, pe care nu este nici timpul, nici locul s-o întreprindem acum. În orice caz, socotim că o anchetă în diversele straturi de public iubitor de artă ar fi destul de interesantă și s-ar solda cu rezultate deosebit de fecunde în ce privește procesul de educație estetică.



1

4



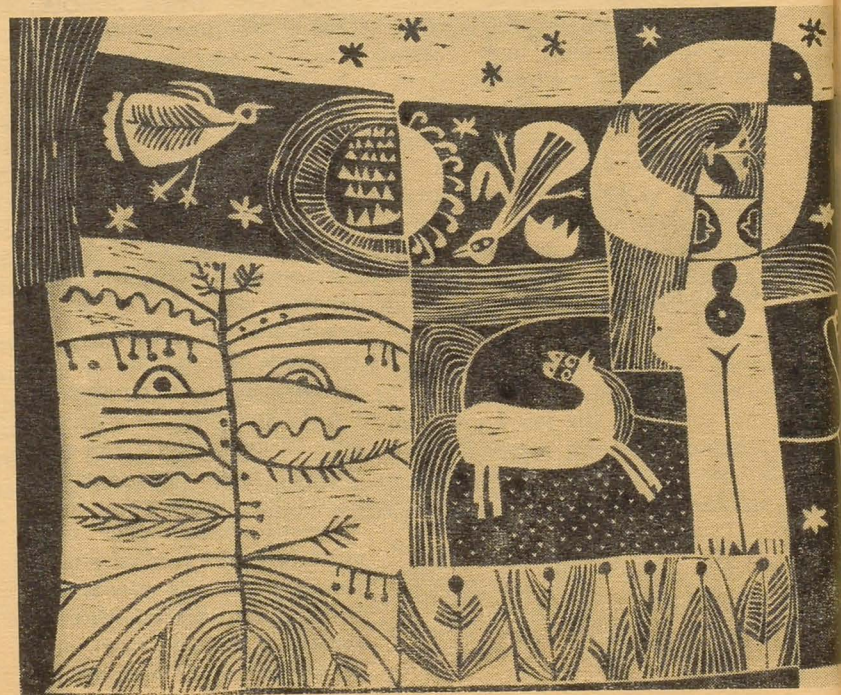
1. CIK DAMADIAN: Eglogă — gravură pe metal

2. LIDIA CIOLAC: Baladă haiducească — gravură pe metal

3. FLORIN CIUBOTARU: Muzică — xilogravură



2



3

5



4. EMILIA DUMITRESCU: În deltă — gravură pe metal

5. THEODORA MOIESCU-STENDL: Primăvara — xilogravură

ALMA REDLINGER: Tîrg de capre la Pătîrlage — ulei
ALMA REDLINGER: Povestitoare din Colți (Buzău) — ulei



ALMA REDLINGER

Expoziția de pictură a Almei Redlinger a vădit o certă seriozitate artistică.

Dacă în tabloul *De vorbă* sau în *Mască din Nereju*, ori chiar în câteva din remarcabilele desene (inegale însă), articularea ansamblului plastic ajunge la o coerență organică, convingătoare și uneori captivantă, lucrări foarte interesante, precum *Tîrgul de capre la Pătîrlage* (compoziție de peste doi metri), par să depășească mijloacele actuale ale artistei. Aci, noblețea stilizării și monumentalitatea decorativă ar fi cerut poate un mai atent dozaj al volumelor din primul plan. Lucrări complexe din punct de vedere plastic, precum *Muzică la Sarmi* și *Călușeii II*, de o mai vie vibrație cromatică, cer și ele un plus de adîncire pentru ca efectele de prețiozitate contrapunctică să nu riște o cădere în bariolare arbitrară.

Riscul acesta, intuit de altfel de către artistă, este cu grijă ocolit în *Călușeii I*, unde o anumită magie a maselor de alb muzicalizează armonios ansamblul. Viziunea este

judicios subliniată de cele două elemente verticale de friză.

Riscuri mai grave închid lucrări ca *București noaptea* — cam incoerentă, poate chiar superficială (într-un chenar verzui de-a dreptul arbitrar) și *Urzica* pe un fond galben cochetînd cu auriul, unde schematismul este nejustificat.

În lucrări ca *Povestitoare din Colți (Buzău)* și *Duminică în sat*, vădînd o participare umană intimă, monumentalizarea și decorativul devin firești. Tot astfel, *Olar la Moși* — de o cromatică mai caldă și de un grafism sugestiv, bine studiat — indică virtualități de o reală calitate plastică.

În actuala fază ni se pare că se face simțită totuși o cerebralizare excesivă și poate că un spor de căldură umană ar înfrîi în chip fericit evoluția artistei. Deși progresiva închegare a viziunii implică controlul lucidității și asimilarea celor mai expresive valențe plastice, un plus de vibrație directă, de spontaneitate, ar mări — credem — rezonanțele de sensibilitate fecundă.

«FLORILE ÎN OPERA PICTORULUI ȘTEFAN LUCHIAN»

Comemorarea Luchian — semi-centenarul morții — înscrisă în recomandările UNESCO pe 1966, și-a încheiat șirul manifestărilor prin deschiderea expoziției «Florile în opera pictorului Ștefan Luchian», organizată de Muzeul de Artă al Republicii.

Vernisajul a avut loc, la 29 decembrie, într-un cadru sărbătoresc. După cuvîntul de deschidere, rostit de M. H. Maxy, actrița Marcela Rusu a recitat poemul *Anemone* de Radu Boureanu, iar orchestra «Camerata» a Conservatorului Ciprian Porumbescu a interpretat, sub conducerea dirijorului Dumitru Pop, *Preludiu la unison* de George Enescu, *Concertul pentru două flaute și violină* de G. Ph. Telemann și

Concertul în Re pentru orchestră de coarde de Igor Strawinsky.

La organizarea expoziției — care a reunit 79 de opere reprezentative ale genului — și-au dat concursul muzeele, colecțiile publice și un mare număr de colecționari particulari.

Catalogul — elaborat de Georgeta Peleanu, Petre Oprea, Doina Schobel — cuprinde o evocare a lui Tudor Arghezi, cuvîntul introductiv al directorului muzeului, M. H. Maxy, o prezentare semnată de Georgeta Peleanu, un documentar ilustrat, extrase din manuscrisul *Ștefan Luchian — Amintiri* de Laura Cocea, cronologie, index etc., precum și reproducerea lucrărilor expuse, însoțită de respectivele fișe științifice.

H. H.

• Numărul pe luna decembrie 1966 al revistei *Gazette des beaux-arts* se deschide cu articolul lui Erwin Panofsky: *Good government or Fortune? The iconography of a newly-discovered composition by Rubens*.

Autorul, pornind de la examinarea subiectului unui desen al lui Rubens recent descoperit de Michael Jaffé în Muzeul Grobet-Labadie din Marsilia, propune interpretarea compoziției drept o alegorie menită să comemoreze reușita misiunilor diplomatice ale pictorului-ambasador, la Madrid și Londra în 1628—1630.

Michel Florisoone semnează articolul *La raison du voyage de Goya à Paris*, în care arată motivele care l-au determinat pe marele pictor spaniol să părăsească un timp mediul artistic madrilen, pentru capitala franceză. Nu este vorba de îngrijirea sănătății, sau de motive de ordin politic — susține autorul — ci de dorința de perfecționare continuă a cunoștințelor sale în tehnica litografiei, Parisul fiind în epoca aceea centrul principal de răspândire a noii tehnici grafice.

În sumarul revistei, mai sînt incluse articolele: *Aubrey Beardsley et la France* de Jacques Lethève, dedicat graficianului englez din secolul trecut a cărui operă a avut multiple afinități cu mediul artistic francez; *Un tableau de Pontoja de la Cruz à propos d'une monographie sur le peintre de Xavier de Salas* (este vorba de pînza *La réunion de Sommerset House*, 1604, aflată la Londra) și — în sfîrșit — contribuția Wandei Bouleau-Rabaud care semnează articolul *L'Académie d'Architecture à la fin du XVIII^e siècle*.

V.A.

• Din sumarul revistei *Cimaise*, numărul 76, reținem articolul lui Raoul-Jean Moulin, *Al doilea salon internațional al Galeriilor Pilot* deschis la Lausanne.

În cadrul acestei manifestări consacrate artiștilor tineri, sînt reprezentate și țările socialiste.

Următoarele două articole sînt iscălitte de criticul Jean-Jacques Lévêque. Primul se referă la galeria Denise René, iar în următorul, *Epoca noastră își caută chipul adevărat*, este argumentată necesitatea creării unui mobilier contemporan, strict funcțional, conceput de artiști.

Revista se încheie cu o rubrică de actualități artistice pariziene.

R.Ș.

• Din sumarul revistei *Bildende Kunst* nr. 11/1966 atrage atenția un semnificativ articol semnat de Peter H. Feist, *Despre figura umană în arta plastică contemporană*, în care autorul combate tendințele de deumanizare a artei manifestate în unele curente moderniste occidentale.

Două articole se ocupă de afiș. În primul, semnat de Paul Thiel, *Cele mai bune afișe ale anului*, după cîteva considerații generale asupra afișului, autorul se oprește în special la afișul cu tematică politică, reliefîndu-i importanța în formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste.

Cu ocazia celei de a 75-a aniversări a pictorului Otto Dix, sînt publicate, sub titlul *Amintire și pildă*, o serie de însemnări memoriale ale unor personalități ca Heinz Lüdecke, Otto Griebel, Hans Grundig, Eric Johansson, Rudolf Bergander și Lea Grundig.

Heinz Schierz vorbește în alt articol despre activitatea de restaurator depusă de tînărul artist Heinrich Apel din Magdeburg, al cărui debut ca sculptor în vara anului trecut (1966), în cadrul expoziției organizată la castelul Mosigkau, a constituit o revelație.

Din cuprinsul revistei mai rețin atenția: o discuție cu Karl-Heinz Maetzke, directorul galeriilor *Junge Kunst* din Frankfurt (unde se va organiza un muzeu al artei contemporane germane); articolul lui Diether Schmidt despre opera pictorului indian Nikhil Biswas și ecoul artei lui în Germania.

R.Ș.

• Articolul *Partinitatea nu înseamnă un cuvînt ci o acțiune*, cu subtitlul *Fritz Cremer la a 60-a aniversare*, de Jutta Schmidt, deschide revista *Bildende Kunst* nr. 12/1966. Urmărindu-i evoluția, autoarea subliniază mesajul umanist al artei sale.

În articolul *Arta populară, izvor de viață*, dedicat ilustratoarei sovietice Tatjana Mawrina, Olga Aisen-schat descrie capacitatea artistei de a înfățișa sugestiv lumea basmelor.

Opera lui Konrad Homberg face obiectul unui studiu intitulat *Confruntare cu natura și societatea* de Hannelore Gärtner.

În continuare, revista mai cuprinde articolele *Sarcinile înalte impulsionează capacitatea artistică* de Traugott Stephanowitz și *Căutări spre un drum personal* de Heinz Schierz. Primul se referă la picturile lui Heinz Wodzicka, remarcat cu prilejul expoziției de la Rostock, al doilea este dedicat tînărului pictor din R.D.G., Jochen Aue. juri Chalaminski se ocupă de opera graficianului Ilja Bogdesko din R.S.S. Moldovenească, cunoscut prin ilustrațiile de carte dintre care citează și cele pentru basmele la Creangă și Miorîți.

Cu ocazia împlinirii a 700 de ani de la nașterea lui Giotto, Peter H.

Feist semnează articolul *Nașterea unei noi viziuni artistice a omului*.

Din suplimentul revistei reține atenția o discuție pe tema cerebralizării artei.

Tot în acest număr, Jack Brutaru semnează un articol despre *Aurel Jiquidi*.

R.Ș.

• Revista poloneză *Projekt* nr. 54 (1966) își deschide sumarul cu articolul lui Stanislaw Lorentz, *Conservarea monumentelor culturii poloneze*. Analizînd modul în care au fost restaurate sau reconstituite principalele monumente istorice din Varșovia, Cracovia, Gdansk, Lublin, Wroclaw etc., autorul face unele considerații teoretice interesante, în special în legătură cu problema reconstituirii ambianței inițiale.

Două studii monografice sînt consacrate unor artiști contemporani: pictorul Leszek Nowosielski și scenograful Otto Axer, semnate respectiv de Irena Huml și Zenobiusz Strzelecki. Revista mai cuprinde un articol despre tendințele din arhitectura modernă a țărilor arabe (*Noi aspecte ale arhitecturii arabe* de Tadeusz Barucki), precum și un studiu despre marele artist mexican Jose Guadalupe Posada (*Arta de a muri* de A. Bauch).

F.Ș.

• În numărul 11/1966 al revistei engleze *The Burlington Magazine* (p. 568—570), Lee Johnson publică un interesant articol referitor la « redescoperirea » unui tablou de Eugène Delacroix. Este vorba de tabloul intitulat *Quentin Durward* et *Le Balafré*, depozitat la Mobilier National din Paris, în urma lucrărilor de restituire întreprinse după ultimul război, de către « Services français de récupération artistique ».

Clasificat provizoriu « Școală franceză sec. XIX — (anterior atribuit lui Delacroix) — tabloul a fost identificat drept un autentic Delacroix, consemnat în catalogul operei acestuia întocmit de Robaut în 1885 (nr. 1714).

Lee Johnson stabilește data executării tabloului, — sfîrșitul anului 1828, — puțin mai înainte de altă operă cu subiect luat tot din romanul lui Walter Scott: *Omorirea episcopului de Liège* (Luvru).

C.D.

• Din rubrica *Le carnet d'information* care deschide sumarul numărului 178 (decembrie 1966) al revistei *Connaissance des arts*, reținem articolul lui Yvon Taillandier *Alechinsky: histoire à partir de tout*.

Cu ocazia expoziției de la Paris a tezaurului lui Tutankamon, Michèle Cotta reamintește în articolul *L'homme qui a sorti l'Égypte de la nuit des temps: le baron Vivant-Denon*, contribuția adusă de acesta la cunoașterea artei egiptene. Participînd la campania din Egipt a lui Bonaparte, mai tîrziu « director al

artelor », Vivant-Denon este autorul a numeroase desene, ce reprodus, cu o fidelitate aproape fotografică, opere de artă ale Egiptului antic.

De dimensiuni mici, articolul *Sculpteurs animaliers*, cu subtitlul explicativ *Un dictionnaire des principaux sculpteurs qui ont accordé dans leur œuvre une place, petite ou grande, à la vie des animaux*, este totuși foarte util, menționînd în special artiștii francezi din secolul XIX și XX, dar și sculptori străini, în măsura în care aceștia și-au creat o reputație în Franța.

Fernand Léger este privit de Yvon Taillandier — în studiul *Ce que toute une partie des peintres lui doit aujourd'hui* — ca precursor al artei moderne occidentale. El a interpretat într-o manieră originală cubismul lui Braque și Picasso, a introdus în pictură imaginea mașinii omniprezentă în viața modernă.

Sub titlul *Fontainebleau brille de nouveau*, conservatorul muzeului național de la Fontainebleau, Boris Lossky, prezintă ultimele lucrări de restaurare efectuate acolo.

În articolul *Etonnant Liban*, Hélène Demoriane prezintă importanțele descoperiri arheologice din Liban (temple, morminte, orașe întregi).

O mică planetă literară numește Eveline Schlumberger biblioteca construită la Clamart, prima bibliotecă din Franța concepută și construită în întregime special pentru copii.

R.Ș.

• În numărul pe luna decembrie 1966, revista *Jardin des arts* publică o amplă prezentare a uneia din cele mai bogate colecții din Europa (*Alte Pinakothek* din München), semnată de Marcel Brion.

La rubrica *Voir, Savoir, Voir*, în articolul *Le vitrail moderne*, Renée Moutard-Uldry arată cum în Franța, după o decadență de aproape patru secole, se constată o renaștere a artei vitraliului. În afară de reluarea unor tehnici vechi, autorul se referă la noile tehnici în « plăci de sticlă », și polysteri.

În continuare, Henri Perruchot descrie împrejurările în care Toulouse-Lautrec a creat afișul *La pas-sagère du 54*.

Din sumarul revistei mai reținem articolele *Les commodes françaises du XVIII^e siècle* de Geneviève Souchal și *Les spécialités du Quercy* de Pierre Mazars.

Tot în acest număr, Michel Ragon prezintă pe *André François*, pictor, sculptor, gravor, decorator, afișist, ilustrator. *André François* s-a născut în România (1915), a studiat la Paris cu celebrul afișist al anilor 1925 Cassandre, iar de 20 de ani locuiește într-un mic sat din Franța: Grisy-les-Plâtres.

R.Ș.

S O M M A I R E

СОДЕРЖАНИЕ

Vasile Drăgutz		Василе Дрэгутц	
L'exposition Biennale de peinture et de sculpture — 1966	1	Двухгодичная выставка живописи и скульптуры 1966 г	1
L'exposition interrégionale de Jassy	14	Ясская межобластная выставка	14
Balcica Moşesco-Măciucă		Балчика Мошеску-Мэчукэ	
L'exposition régionale de Ploieşti	16	Областная выставка в Плоешть	16
Octavian Barbosa		Октавиан Барбоса	
L'exposition régionale d'Oradea	18	Областная выставка в Орадии	18
L'exposition régionale de Timișoara	20	Областная выставка в Тимишоаре	20
	★		★
Arh. Marcel Melicson		Арх. Марчел Меликсон	
Esthétique et industrie	22	Эстетика и индустрия	22
Profils d'artistes		Профиль художников	
Ileana Engel-Szabo		Иляна Энгель-Сабо	
Tasso Marchini	28	Тассо Маркини	28
	★		★
Teodor Ionesco		Теодор Ионеску	
Un nouveau Snyders au musée de Brukenthal	31	Новый Снейдерс в музее им. Брукенталья	31
Expositions		Выставки	
N. Argintesco-Amza		Н. Арджинтеску-Амза	
Le mois de la gravure	33	Месячник гравюры	33
Alma Redlinger	35	Альма Редлингер	35
Livres • Revues	36	Книги и журналы	36

