



ГРЕШНИ

М
ВОИДА



ARTA PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 6 — 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

CUPRINS:

O temă generoasă	1
Costin Ioanid Catul Bogdan	3
Arh. C. Joja Izvoare noi pentru arhitectura românească modernă	8
Petru Comarnescu Desene de Theodor Pallady	13
Prof. dr. Gh. Ghițescu Învățămîntul și arta modernă	17
Dan Grigorescu Degas — un impresionist?	23
Gheorghe Aldea Stelele funerare de la Șcheia	24
Ateliere	
Ștefan Sevastre, Octav Grigorescu, Eftimie Modîlcă	30
★	
N. Argintescu-Amza Salonul de primăvară 1967	33
Dan Grigorescu Cronica plastică	35

Coperta I: Stelă funerară, Adam și Eva — Șcheia Negrești (foto Gh. Aldea)

Coperta IV: Catul Bogdan: Moți cu ciubere — tuș

Diapozitive în culori: Radu Braun (planșe pag. 7, 15), Radu Sorin (planșe pag. 20, 21) ●

Fotografii: FLORIN DRAGU. ● Prezentare artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

Dacă în a doua jumătate a secolului XIX, în epoca insurecției impresioniste împotriva formelor de artă considerate retrograde, genul istoric era declarat sinonim cu academismul, cu arta oficială, conformistă și convențională, astăzi conflictul și-a modificat esențial termenii. Antinomia nu se mai consumă între arta oficială și arta independentă, ci, printr-o profundă convertire a sensurilor, între o artă de complexă utilitate socială și una de strict individualism. Evoluind deopotrivă în perimetrul artei moderne, aceste tendințe definesc două atitudini fundamentale în gândirea plastică actuală.

Un cert exemplu de artă modernă, care nu numai că nu exclude subiectul istoric dar face din el vectorul său principal, este fără îndoială muralismul mexican. El se definește prin trecerea de la un anumit intimism postimpresionist și de avangardă anarhică la conștiința națională a artei, fenomen caracteristic pentru evoluția culturilor ce tind să-și afirme autenticitatea și independența.

Prestigiul picturii mexicane în arta contemporană este incontestabil. Ceea ce pe drept cuvânt numim «renașterea mexicană» se datorează în primul rând constituirii, în urma revoluției, a «Centrului de artă plastică», asociație pentru independența artei mexicane. În 1910, după cucerirea independenței politice, Mexicul opta pentru arta sa proprie, al cărei manifest îl va preciza Siqueiros în 1921: «Să se creeze o artă monumentală și eroică... umanistă și populară, care să aibă la bază tradițiile marilor meșteri și ale admirabilei culturi din America prehispanică». Pe parcursul a patru decenii s-a creat efectiv o asemenea artă ce deține un loc de prestigiu în cultura universală.

Prin școala națională, Mexicul a optat pentru autenticitate, dezvoltând ceea ce numeam o artă de complexă utilitate socială. Independența politică fiind incompatibilă cu servitutea spirituală, această alegere a confirmat însăși esența revoluției.

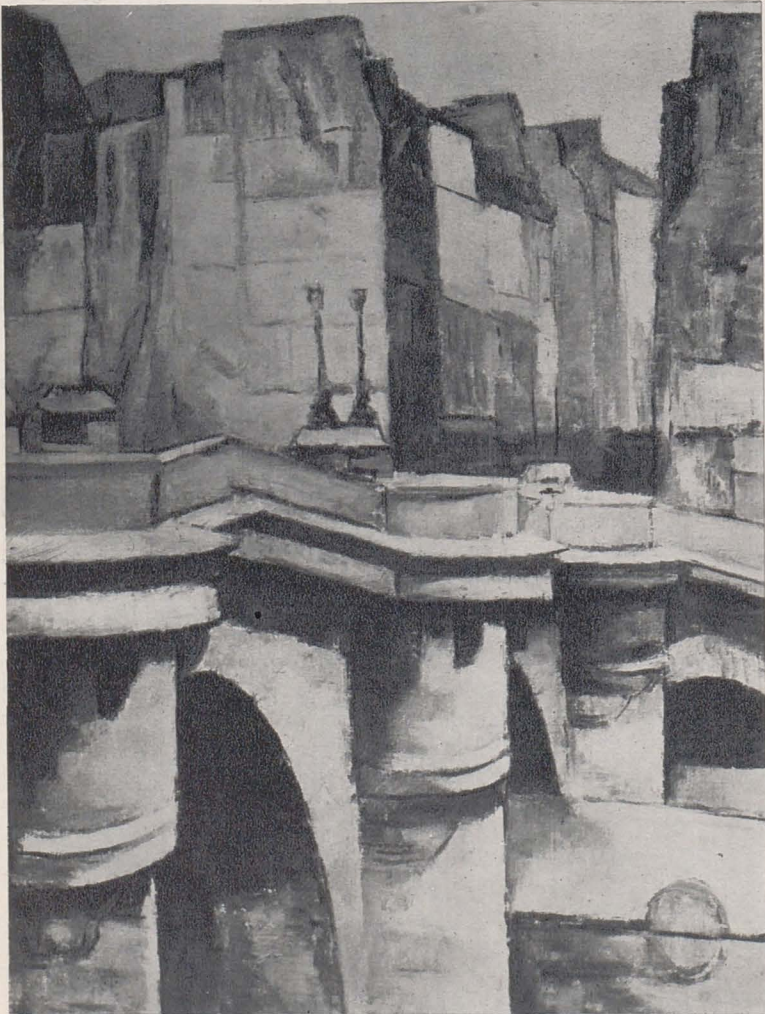
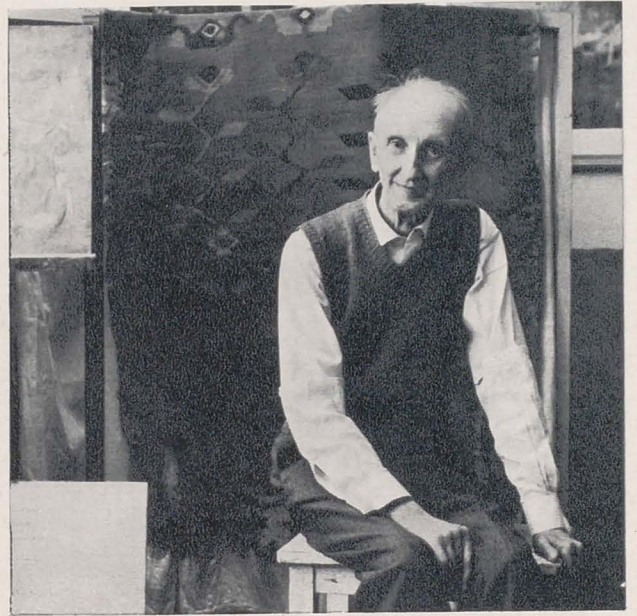
În neorealismul italian și, de asemenea, în neofigurativul francez se disting contribuții remarcabile la mișcarea de reintegrare în pictură a subiectului cu rezonanță socială sau istorică. Prezența dinamică în cultura acestui secol a unei concepții eroice în artă — paralelă cu spleenul unui intimism din ce în ce mai anxios — prefigurează o «renaștere modernă» în măsură să redea vechilor centre de artă intensitatea epocilor de generoasă expansiune din istoria picturii și să creeze noi centre, pe baza unor culturi vechi încă insuficient explorate.

În arta românească actuală există premisele unei asemenea dezvoltări, prin fuziunea anumitor repere ale tradiției cu necesitățile spirituale ale vieții moderne. Întreaga școală românească de pictură din ultima sută de ani aparține din punct de vedere istoric artei moderne, debutând în a doua jumătate a veacului trecut, în perioada efervescentei realismului francez și a impresionismului. Dar ceea ce îi justifică și îi definește mai ales această structură modernă, nu este atât participarea la mecanica mijloacelor revoluționare de expresie, ci faptul de a fi realizat transferul sensibilității și al gândirii artistice a acestui popor pe planul artei culte, într-un moment decisiv al istoriei naționale. Acest lucru a fost cu adevărat modern în istoria culturii noastre.

În cultura contemporană românească, sensul profund al modernității nu poate fi despărțit de ceea ce determină și consolidează independența noastră spirituală și națională, de ceea ce contribuie la demnitatea condiției umane. Celebrarea valorilor spirituale ale colectivității și a drepturilor sale legitime constituie substanța morală a artei naționale. Proiectate într-o lume de mit și simbol, valorile spiritualității românești pot revitalizeza genul istoric, ridicându-l la înălțimea aspirațiilor contemporane.

Interpretarea subiectului istoric în plastică își poate afla, după genul și tehnica în care e abordat, o multitudine de soluții, în spiritul gândirii plastice moderne. Evocarea — prin intermediul simbolului și al metaforei — a evenimentelor glorioase ale trecutului și a semnificațiilor momentului istoric pe care îl trăim, ca și utilizarea pe planul decorației moderne a unor motive ornamentale din epocile noastre de înflorire, se adaugă instrumentelor plastice convenționale.

Fiecare modalitate plastică e capabilă, în universul ei, să exprime sensul acestei prestigioase acumulări de spirit a istoriei noastre. Registrul interpretării moderne a tulpinilor originare este complex, permițând generos tuturor predilecțiilor estetice să se manifeste în acest domeniu. De altfel, aria de manifestare a artei cu tematică social-istorică nu poate fi limitată la busturi și monumente convenționale, tendință ce se observă actualmente. Această îngustare denaturează o acțiune menită să emuleze energiile creatoare, să stimuleze nașterea unor forme originale de artă. O concepție cuprinzătoare, o dirijare inteligentă și coerent dozată a comenzilor ar deschide un orizont cu adevărat modern în abordarea genului istoric. Și nu e de prisos să adăugăm că ar fi binevenită reintegrarea procedeuului de frescă în pictura noastră monumentală, tehnică de tradiție cu excepționale virtuți verificate în timp, ilogic abandonată în ultima vreme. În această tehnică, sensibilitatea specifică paletelor românești și-ar găsi exemplare posibilități de afirmare.



Către sfârșitul anului 1919, cu aproape jumătate de veac în urmă, printre candidații care-și îndreptau pașii spre atelierile academiei Julian spre a se pregăti în vederea admiterii lor la Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts din Paris, se afla un tânăr cu trăsături delicate, cu o frunte înaltă, sub care ochii negri și sfredelitori trădau, împreună cu zîmbetul permanent din colțurile gurii, un om deosebit de bun și de inteligent.

Era Catul Bogdan. La vârsta de 22 de ani, el venea să învețe acolo unde înaintea lui deslușiseră limbajul unei arte de calitate Grigorescu, Andreescu, Luchian, Brâncuși, Pallady. Poate îl mai aduceau aici și amintirile sale de copil, deoarece se născuse la Colmar, în Franța.

Sosea la Paris cu o frumoasă pregătire culturală și cu o aspră experiență de viață, aceea a primului război mondial.

CATUL BOGDAN

★

Fiu al cărturarului Gh. Bogdan-Duică, Catul Bogdan s-a bucurat de o instrucție deosebită. După studiile secundare făcute la liceul Gh. Lazăr și apoi la Mihai Viteazu, intră în anul 1915 la Școala Superioară de Arhitectură din București. În același an, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice îi publică câteva desene inspirate din frescele noastre vechi.

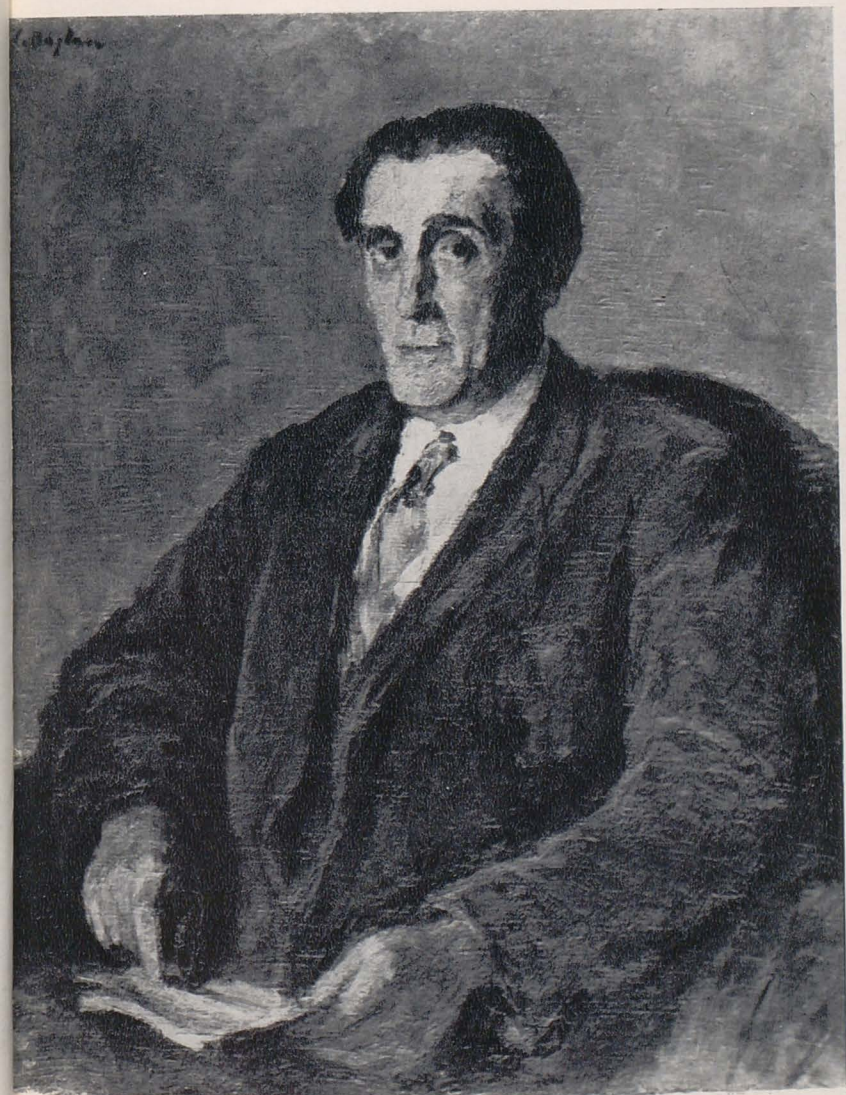
În 1916, la intrarea României în război, Catul Bogdan se înscrie voluntar și face campania ca ofițer de geniu.

În anul 1919, deschide la Ateneul Român, împreună cu arhitectul Horia Creangă, prima expoziție personală, care a înregistrat un succes puțin obișnuit.

Îndată după închiderea expoziției, omul de cultură modest și metodic, conștient de relativitatea primelor succese, se hotărăște să studieze pictura la Paris.

Iată-l acum la Academia Julian. În anul următor îl găsim la Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, ale cărei cursuri le va frecventa între 1920—1923, bucurându-se de îndrumarea pictorului și profesorului de prestigiu, Ernest Laurent, precum și de prețioasele lecții practice de frescă ale lui Paul Baudouin. În perioada 1922—1924, înainte de terminarea studiilor, devine bursier al Școlii Române de la Fontenay-aux-Roses. În acest interval, participă în anul 1923 la expoziția anuală a Societății Naționale de Belle-Arte din Paris,

COSTIN IOANID



1, 2 | 3, 4

1. CATUL BOGDAN: Pont Neuf, Paris — ulei

2. CATUL BOGDAN: Ucenic — ulei

3. CATUL BOGDAN: Zeno Vancea — ulei

4. CATUL BOGDAN: La cazangerie — ulei

iar în 1924 deschide o expoziție personală în București, în sala Mozart. Această expoziție era rezultatul a cinci ani de studii, de lucru intens, în Parisul primului sfert al secolului nostru.

În primăvara anului 1925, organizează o nouă expoziție și, imediat după aceea, sub îndrumarea lui Paul Baudouin, execută la Paris cu mai mulți foști colegi o mare frescă pentru un pavilion al Expoziției de artă decorativă.

Numit, în anul 1926, profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj, rămîne acolo pînă în 1933, cînd școala este transferată la Timișoara și transformată în 1942 în școală de arte decorative. Ca profesor și totodată ca inspector al artelor pentru regiunea Banat (1942–1948), duce în acea parte a țării aceeași flacără de cultură pe care o purtase în Ardeal, în acel Ardeal în care se întoarce în anul 1949. Profesor al Institutului de Arte Plastice «Ion Andreescu» pînă în toamna anului 1951, Catul Bogdan își continuă activitatea la Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din București. În toamna anului 1966, împlinind vîrsta de 70 de ani, Catul Bogdan devine profesor consultant, rămînînd în continuare același entuziast și neprețuit sfătuitoare al colegilor săi mai tineri și al studenților.

★

În cei peste patruzeci de ani ce s-au scurs de la întoarcerea sa de la studii pînă astăzi, pictorul Catul Bogdan a desfășurat o prodigioasă activitate, pe o vastă arie geografică, cum puțini dintre artiștii noștri au acoperit în viața lor.

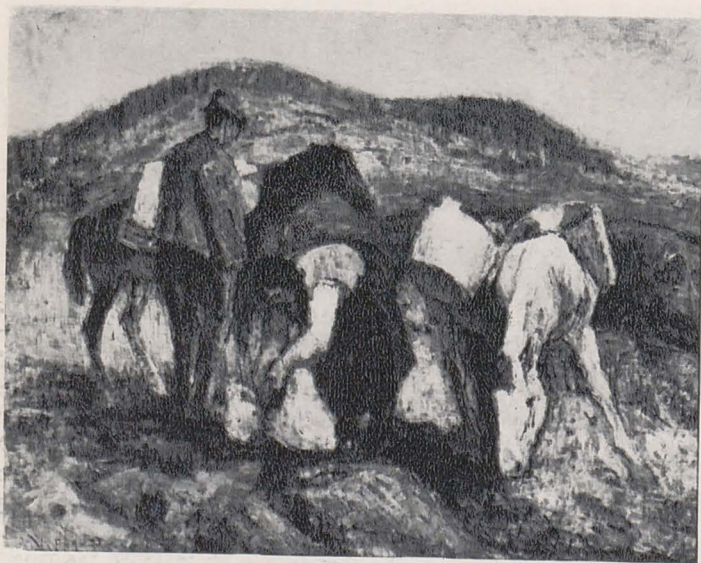
Participă, aproape fără întrerupere, la expozițiile oficiale de pictură și la cele de desen. Expune cu grupările «Arta Română» (1928, 1930, 1940) și «Artiștii Clujeni» (1929), la «Expoziția Artelor Plastice» (1941) și la «Salonul Bănățean», ambele la Timișoara, la expoziția «Săptămîna Bănățeană» (1942) la București.

În 1937 participă la Expoziția Internațională de la Paris, în 1947 la Budapesta în cadrul «Săptămîinii Române», apoi la Expozițiile de Artă Românească de la Moscova (1957), Kiev (1959), Praga, Bratislava, Berlin, Athena, Sofia, Ancara, Istambul, Cairo, Alexandria, Damasc (1960–1961).

Multe din lucrările sale se găsesc în muzeele din Franța și din țară, precum și în colecții particulare.

1, 2, 3
4, 5, 6 7

1. CATUL BOGDAN: Popas—ulei
2. CATUL BOGDAN: Portret de textilistă — ulei
3. CATUL BOGDAN: Sfirșit de lucru — acuarelă
4. CATUL BOGDAN: Grădină la Timișoara — acuarelă
5. CATUL BOGDAN: Portret de copil — ulei
6. CATUL BOGDAN: Țărancă cu cojoc roșu — acuarelă
7. CATUL BOGDAN: Peisaj din București — ulei



Dar, Catul Bogdan nu este numai un pictor fecund. Terminând de pictat o pânză, el lăsa jos paleta și cu creionul ascuțit ca acul compasului, începea febril să pieptene mărunt nesfârșite hîrtii, coli și caiete întregi....

«Întîmplarea a făcut odată să pot vedea unul din caietele sale de schițe. Aceia care vor dori să cunoască vreodată adevăratul profil spiritual al acestui artist, vor găsi în aceste caiete cele mai prețioase date asupra modului său de orientare spirituală», scria Ion Vlasiu într-un articol din *Țara Nouă*, acum 27 de ani.

Activitatea aceasta de desenator, ascunsă în majoritatea ei în dulapuri și sipete neștiute aproape de nimeni, a lăsat totuși nenumărate urme. Printre ele se află ilustrațiile făcute la revistele *Ramuri* sau *Societatea de mine* (1930–1933), la cartea lui V. Papilian *Sufletul lui Faust* (1933), la revista *Luceafărul* (1935–1937).

Dintre lucrările sale de pictură monumentală sau de plastică decorativă amintesc pictura altarului catedralei ortodoxe din Cluj (1933, frescă), pictura bisericii din Cerghid, lângă Tîrgu-Mureș (1933, frescă), pictura iconostasului catedralei ortodoxe din Timișoara (ulei pe lemn, 1935), pictura bisericii din Mihala, lângă Timișoara (frescă, 1936), pavimentul catedralei ortodoxe din Timișoara (1944, mozaic), cele două vitrouri *Culesul viilor* de la muzeul Banatului (1946).

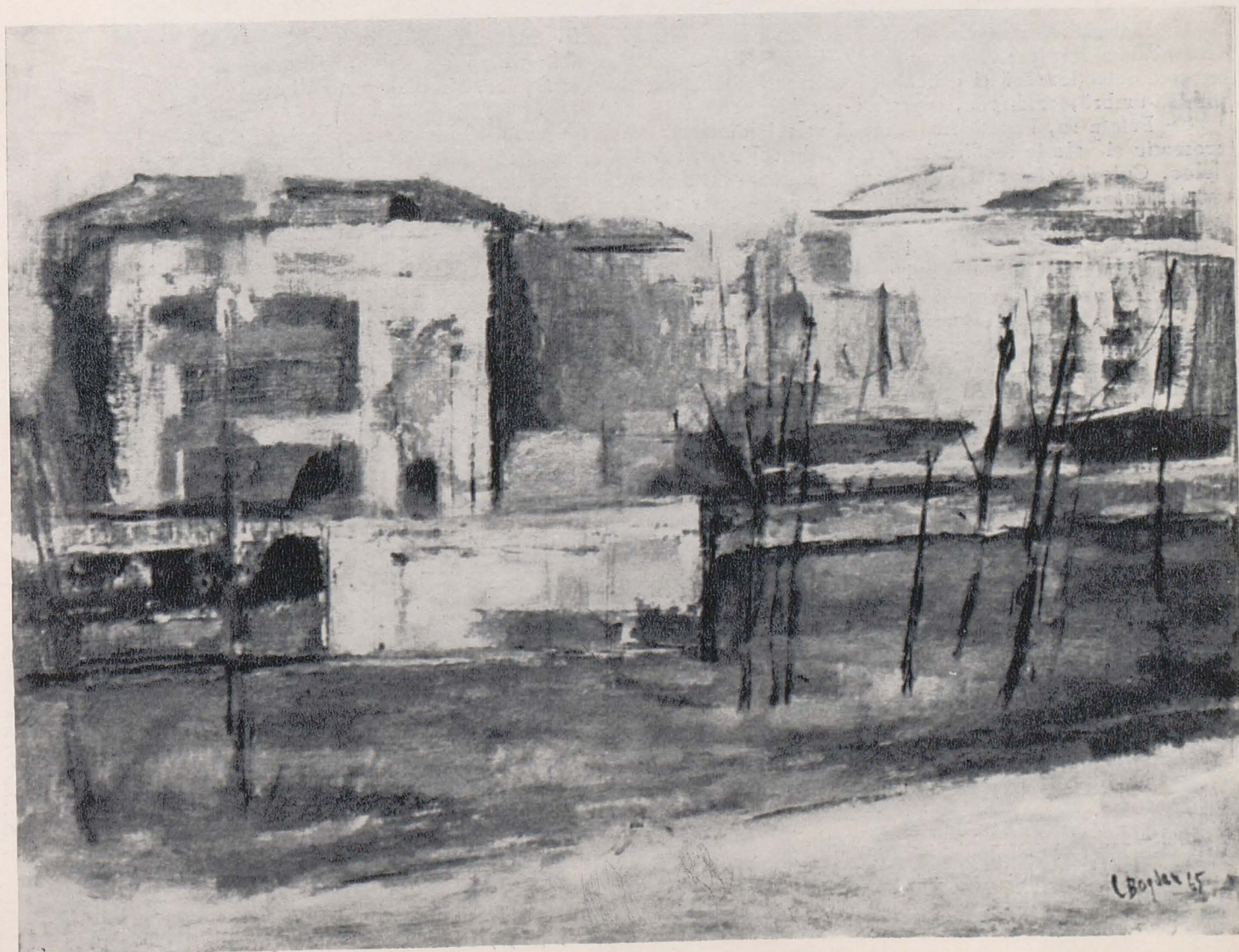
★

Pentru a urmări prezența și activitatea acestui neobișnuit de modest om de cultură, cred că nu e lipsit de interes să cităm cuvintele unor cronicari de artă care au comentat atît de diversele și multiplele sale preocupări de artist și pedagog.

Printre cele mai vechi cronici în care găsim numele lui Catul Bogdan, este și aceea a lui N.N. Tonitza, referitoare la Salonul Oficial din 1927 și publicată în același an în *Universul literar*.

Pictorul rafinat, cult și inteligent, criticul tăios scria atunci despre tînărul artist: «...Bogdan Catul se impune cu cea mai frumos echilibrată compoziție din Sala Himerei.

Pînza aceasta cuminte, atent studiată, care trădează, la autor, o concepție de artă nesilită și un bun gust innăscut, ne îndrituește să sperăm mult în artistul acesta pe care ni-l bănuim încă foarte tînăr...»



În aceeași perioadă profesorul și deosebitul om de cultură Victor Papilian scria în revista *Gîndirea*: «Catul Bogdan face parte din tînăra și entuziasta pleiadă de pictori care la Cluj a dat primul imbold plasticii ardeleni moderne».

Regretatul critic V. Beneș urmărea de aproape, ca admirator fervent, opera pictorului Catul Bogdan. El nota într-un articol publicat în 1932 în *Gazeta ilustrată* și intitulat *Pictorul Catul Bogdan*: «...Văzut în toată complexitatea lui, și analizate toate aspectele variate ale pictorului Catul Bogdan, capeți certitudinea că în pictura românească contemporană este una din figurile cele mai reprezentative.»

Unul dintre artiștii și criticii noștri care, stînd vreme îndelungată lîngă Catul Bogdan, fiindu-i la început student, iar mai apoi coleg, l-a înțelege, apreciat și iubit, este sculptorul Ion Vlasiu. Cu 27 de ani în urmă, el scria în *Țara Nouă* din Cluj:

«...intrat profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj, n-a pregetat să deschidă din prima zi lupta împotriva falselor principii în pictura ardeleană. Avea înaintea lui douăzeci, treizeci de băieți, și el va fi simțit că din aceștia se va desprinde cea dintîi generație de artiști ardeleni.»



Ce și-a ales Catul Bogdan ca ideal de artă? Cu care din curente își va găsi mai multe afinități — în Parisul celor mai mari transformări ale artei contemporane? Cu cele apărute în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, mai cumiști, mai lirice, sau cu cele ale primelor decenii ale secolului nostru, mai profund revoluționare, mai violente, înfruntînd uneori aproape brutal vechile concepte despre frumos, și depărtîndu-se uneori ostentativ de om și de natură?

Cel mai apropiat de sensibilitatea sa este impresionismul. Spiritul său analitic i-a așezat însă la bază viziunea cézanniană a formei, a volumului, a construcției spațiale.

Dintru început, și mai apoi de-a lungul întregii sale activități artistice, Catul Bogdan s-a simțit atras de acele lumi de imagini ale căror sisteme se organizează în jurul copacilor ce abia înfloresc, al dealurilor învăluite în mătăsurii delicate; ești îndemnat să-ți plimbi degetele pe vibrațiile cu care le-au învăluit pensulele lui încărcate de tonuri de galben de Neapole, de griuri violacee, de albastru luminos ca acel al bunelor oțeluri, de roșuri amin-tind arniciul învechit, sau de acele tonuri de verde plimbat de la aspectele sale solare, gălbui, pînă la cele albastrii, crepusculare.

Pictorul a iubit contactul direct cu natura, cu oamenii. De aceea el a respectat întotdeauna formele din natură, dar valoarea emoțională a tablourilor sale rezultă din modul în care selecționează și ordonează volumele, din raportul suprafețelor, din dialogurile dintre lumină-umbră, cald-rece, suprafață-pasaj-linie.

Paleta sa, bogată în tonuri și valori, discretă, dar nu ușoară, folosește un registru cromatic și valoric mediu. Extremele de registru, albul și negrul, sînt folosite rar, aproape deloc. Culorile sînt mai întotdeauna tandre, echilibrate de vecinătatea unor griuri de o rară muzicalitate. Uneori în tablourile pictorului apar mici zone sau simple tușe mai intens luminate sau colorate, dar care nu devin niciodată stridente. Aceste accente, cu rol de solist în orchestrația simfoniei generale a tabloului, au în pictura lui Catul Bogdan efectul unor gene de lumină colorată ce se deschid tandre deasupra unor molcome și mătăsoase pajiști. Tandrețea trecerilor de la o suprafață la alta, de la un volum la altul, capătă, din loc în loc, virilitatea tăioasă a unor linii subțiri dar categorice. Umbrele, ca în pictura artiștilor de seamă, sînt colorate, aparținînd obiectului pe care se află, consunînd în cromatica generală a tabloului. În general, frumusețea deosebită a vibrațiilor din pictura lui Catul Bogdan se sprijină pe folosirea luminozității suportului, pe întrepătrunderile straturilor subțiri de tonuri, pe știința suprapunerii culorii, căpătată de pictor în îndelungata practică a frescei și acuarelei.

Ce orizont de imagini este cuprins în opera pictorului Catul Bogdan? Ce gen a abordat? Portretul? Compoziția? Peisajul?

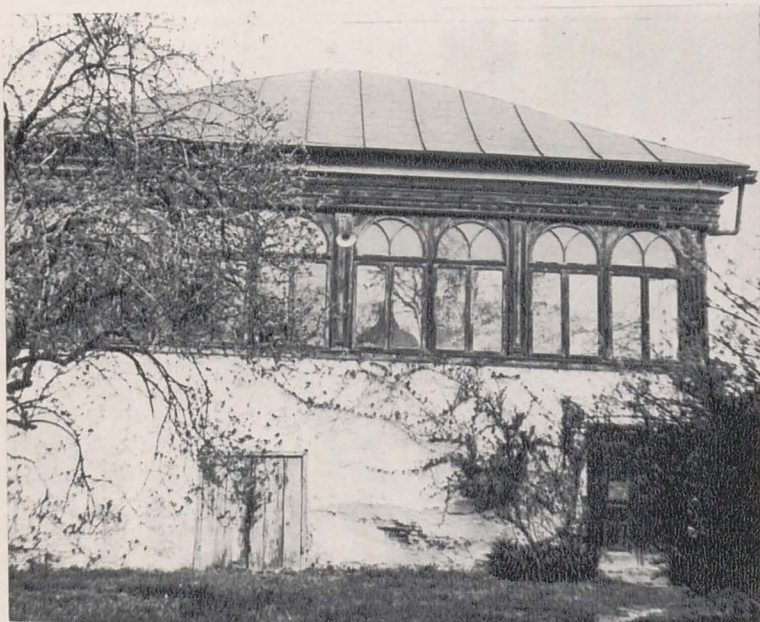
Realitatea înconjurătoare este cîmpul său de inspirație. Pretutindeni, în cel mai mic fir de iarbă și în cel mai aglomerat furnicar, Catul Bogdan a descoperit sensuri emotive bogate. Niciodată obositoare, declamatorii sau banale, subiectele sale au acel sens major pe care îl conferă perfectă lor amalgamare cu meșteșugul.

Un noian de tablouri, vrafuri de desene, sute de metri de pereți pictați, generații de pictori care au învățat de la el ce este mai bun în pictură și în cultura noastră, acesta este bilanțul activității de aproape 50 de ani a pictorului Catul Bogdan, omul delicat, veșnic agitat, neliniștit dar niciodată grăbit, de o curiozitate mereu tinerească, combativ, generos, spunînd întotdeauna adevărul.



IZVOARE NOI PENTRU ARHITECTURA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ

Arh. CONSTANTIN JOJA



Casă din Craiova, sec. XVIII. Compoziție clară, tratată fără nici o șovăire; registrul superior de reflex continuu, registrul inferior de lumină punctat de intrări. Unitate volumetrică, ritmică și coloristică (foto Paul Petrescu).



Casă din Cimpulung Muscel, sec. XIX. Construcție cu caracter urban, vizibil derivată din arhitectura țărănească. Registrul superior de reflex continuu pe toată fațada lungă, suprapus registrului de lumină al parterului, definește cu strictețe una din modalitățile compoziționale ale arhitecturii urbane românești (foto arh. C. Joja).



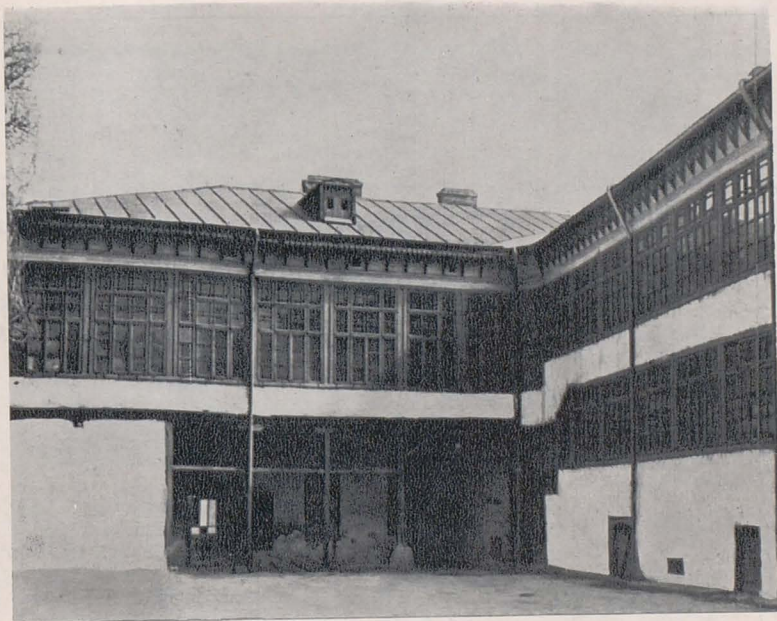
Casă din Nămăești, reg. Argeș, aceeași epocă. Se distinge prin respectarea riguroasă a principiului înainte enunțat, prin monumentalitate și elocvență plastică (foto arh. C. Joja).



Casă din Nămăești, reg. Argeș, începutul sec. XX. Tratarea mai liberă a parterului este foarte apropiată de înțelegerea modernă a arhitecturii (foto arh. C. Joja).

Vorbindu-se despre tradițiile arhitecturii românești, în mod obișnuit se face apel la monumentele de arhitectură populară și religioasă. Arhitectura urbană rămîne cu totul înafara atenției cercetătorilor. O privire mai atentă asupra vechiului fond de construcții duce însă la concluzia că se poate vorbi, cu mult temei, de o tradiție românească și în arhitectura urbană. Cristalizată cu deosebire în secolul trecut, aceasta se distinge — așa cum voi încerca să demonstrez — prin calități artistice cu adevărat excepționale.

Încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, odată cu dezvoltarea așezărilor urbane în țările românești, construc-



Fostul Han Avram, București, str. Bibescu Vodă, a doua jumătate a sec. XIX, astăzi complet transformat. Aceași tratare consecventă, dar amplificată, a registrelor continue de reflex. De remarcat aripa dreaptă cu două nivele suprapuse de pridvoare închise și balustrada tencuită atît de familiară în arhitectura modernă (foto arh. C. Joja).



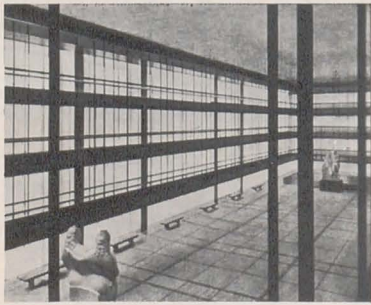
Hanul Puțureanu, Craiova, sfîrșitul sec. XIX. De remarcat lungimea considerabilă a aripilor și peretele etajului în consolă, în întregime de lemn și sticlă (foto Paul Petrescu).



Fațada spre stradă a unei locuințe adiacente unui imobil de magazine din Botoșani, sfîrșitul sec. XIX. În execuția pridvorului închis s-au utilizat profile de fier și panouri de tablă. Această soluție arhitectonică este des întîlnită în construcțiile moderne cu mai multe etaje — de fapt, un mur-rideau redus (foto arh. C. Joja).

Casă din Roman, sfîrșitul sec. XIX. Fațada laterală concepută după aceleași principii ca și hanul Puțureanu, dar cu o expresie plastică diferită (foto arh. C. Joja).

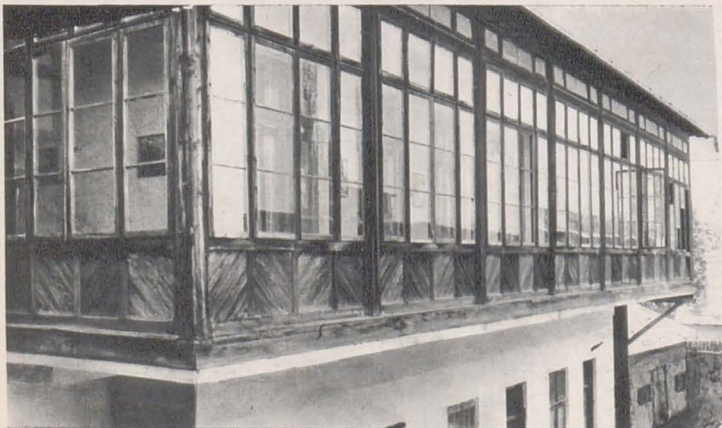
torii locali au fost preocupați de găsirea unor soluții — funcționale și de ordin estetic — proprii realizării unor edificii cu programe variate — case de locuit, hanuri etc. În mod firesc, întemeindu-se pe tradițiile multisekulare ale arhitecturii populare, meșterii au considerat la importanța cuvenită o problemă care poate fi socotită fundamentală pentru înțelegerea arhitecturii românești în general: spațiul de legătură dintre interior și exterior, altfel zis, prispa, cerdacul sau pridvorul. Adaptându-se noilor condiții de viață — care reclamau construcții mai ample, uneori cu mai multe nivele — și folosind cu abilitate virtuțile unui nou material, sticla,



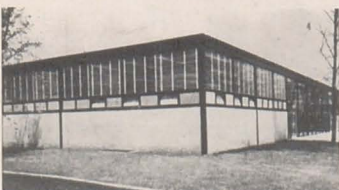
Similitudine între principiul arhitectonic utilizat la hotelul Metropol din Craiova, construit în 1886 (foto arh. C. Joja), și la Teatrul de stat din New York, construit în 1964, arh. Philip Johnson (reproducere după revista *Architecture d'aujourd'hui*). Registre continui, perete de sticlă.



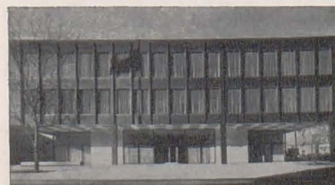
Casă din București, piața Amzei, construită în 1880 (foto arh. C. Joja), și imobil administrativ din Illinois (S.U.A.), construit recent, arh. Ero Saarinen (reproducere după revista *Architecture d'aujourd'hui*). Ritm susținut, fațadă clară.



O atmosferă plastică asemănătoare caracterizează o casă din Roman, sfârșitul sec. XIX (foto arh. C. Joja), ca și Institutul Tehnologic din Illinois (S.U.A.), arh. Mies van der Rohe (reproducere după revista *Architecture d'aujourd'hui*).



O apropiere între tratarea fațadei unei aripi a hotelului din Tecuci, începutul sec. XX (foto arh. C. Joja), și a fațadei unui imobil administrativ din Düsseldorf (Republica Federală a Germaniei), (reproducere după revista *Architecture d'aujourd'hui*).



meșterii noștri au reușit să ridice clădiri reprezentative pentru gustul local: cu compoziții clare și echilibrate, cu ample suprafețe vitrate menite să protejeze de intemperii spațiul tradițional al prispei.

Într-o vreme în care orașele începeau să se populeze cu o arhitectură eclectică — neoclasică, neogotică etc. — o parte din meșterii constructori perseverau în a ridica edificii care prin logica structurilor și sobrietatea decorației răspundeau spiritului local și tradițiilor de arhitectură populară românească.

Din nefericire, atunci când — mai târziu — ideea unei arhitecturi cu specific autohton a început să câștige teren,

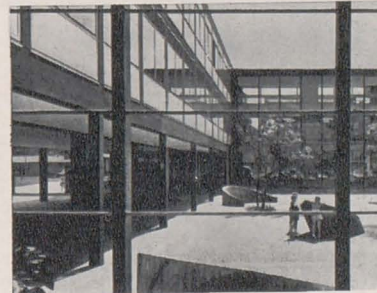
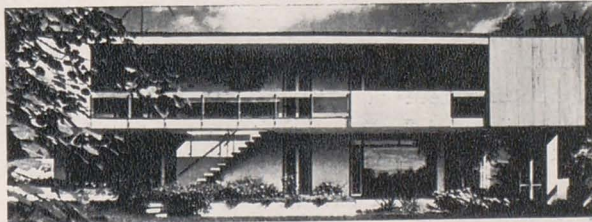
aceste construcții nu au intrat în câmpul de interes al inițiatorilor săi. Realizatorii arhitecturii neo-românești au pornit de la construcțiile religioase îndeosebi, fără să înțeleagă logica structurilor, a distribuției volumelor acestora, aplecându-se doar asupra elementelor de suprafață, iar arhitectura țărănească n-au privit-o decât sub unghiul pitoresc.

Confuzii regretabile au catalogat arhitectura românească de care ne ocupăm într-o stilistică balcanică.

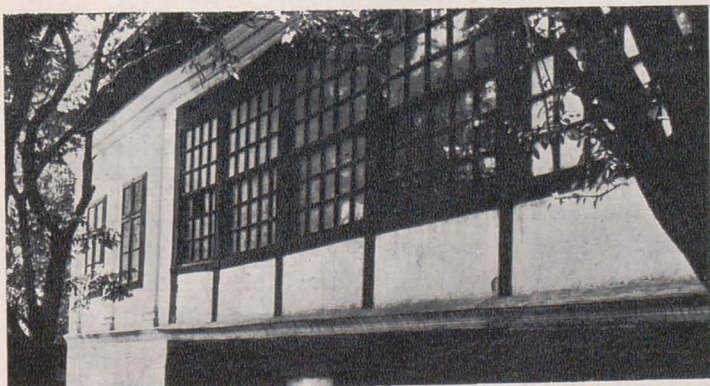
În realitate, aproape fără corespondență cu tipurile dezvoltate în țările care ne înconjoară, arhitectura noastră urbană cu cerdac închis, așa cum s-a constituit în secolul



Se poate remarca o surprinzătoare corespondență între arhitectura unei case vechi din Agapia, reg. Bacău, sfârșitul sec. XIX (foto arh. C. Joja), și arhitectura unei locuințe moderne din Republica Federală a Germaniei (reproducere după revista *Deutsche Bauzeitschrift*).



Unitatea ritmică, volumetrică și structurală, caracteristică unei case din Pitești, sec. XIX (foto arh. C. Joja), se regăsește la o școală de construcție modernă din Düsseldorf, arh. Schneider Esleben (reproducere după revista *Architecture d'aujourd'hui*).



Similitudini clare între pridvorul închis al casei Melic din București, sfârșitul sec. XVIII (foto arh. C. Joja), și fațada Institutului Tehnologic din Illinois (reproducere după revista *Architecture d'aujourd'hui*).

trecut, este de o autenticitate incontestabilă, derivînd din arhitectura țărănească cu prispă. Construcțiile au fost rînd pe rînd demolate și s-au degradat fără a fi studiate, menționate, cel puțin, sau fotografiate. Ea își prelungește, totuși, existența, în numeroase exemplare de o frumusețe remarcabilă, care ne permit o reconsiderare.

Socot necesar să atragem atenția asupra unei erori. S-a crezut anume că arhitectura pămînteană ar fi o arhitectură pitorească. S-a uitat însă că pitorescul presupune varietatea de compoziție, surpriza, multiplicitatea mijloacelor plastice, șoc volumetric, șoc ritmic, șoc coloristic, și că nici unul din aceste mijloace compoziționale n-au făcut parte din structura arhitecturii noastre tradiționale. Dimpotrivă, caracteristice pentru arhitectura civilă românească, țărănească și urbană, sînt integritatea formei, unitatea volumetrică și ritmică, continuitatea registrelor de umbră, reflex sau lumină, indiferența pentru tratarea zidului, structura clară pe stîlpi și grinzi cu excluderea arcului. Este o arhitectură aeriană, de umbră și lumină, o arhitectură monumentală prin concentrarea și unitatea de sensuri.

Exemplele de arhitectură urbană românească (prezentate în ilustrațiile alăturate), alese fie chiar la întîmplare, par surprinzătoare doar datorită faptului că această arhitectură nu a fost cercetată niciodată și totuși ea a format fondul general al construcțiilor din orașele noastre într-o unitate stilistică desăvîrșită, de la Turnu Severin la Botoșani.

Între arhitectura modernă și arhitectura veche urbană românească se pot observa lesne similitudini frapante, fapt care indică o similitudine de gîndire bazată pe logica formelor, a materialelor, a funcțiilor. Enumerarea acestor coincidențe nu are alt rost decît de a sublinia disponibilitatea arhitecturii urbane românești, sugestiile pe care studiul ei le poate oferi arhitecților contemporani și de asemenea plasticienilor. Luînd în considerare similitudinile, vom remarca desigur și o seamă de deosebiri. Arhitectura noastră tradițională a cultivat întotdeauna unitatea integrală a volumului, a ritmului și registrelor de lumină, reflex și umbră, ca și arhitectura modernă, în forma ei clasicizantă perfectată de Mies van der Rohe, Gropius și Le Corbusier. Coincidențe plastice desigur, dar semnificative pentru adîncă înțelegere arhitecturală a poporului român.

Simplitatea și sobrietatea sînt urmărite cu aceeași perseverență în arhitectura modernă ca și în arhitectura noastră tradițională: una însă cu mijloace industrializate, alta cu mijloace, mai mult sau mai puțin, manuale.

Arhitectura modernă utilizează pe toate fațadele lumina amplă, într-o construcție ușoară. Arhitectura tradițională realizează doar pe fațada lungă această lumină amplă, închi-

zînd celelalte trei fațade, și asigurînd, astfel, o lumină moderată în camere — soluție logică, conformă climatului.

Aceeași nevoie de situare în mijlocul naturii, de care să fie despărțită doar de o membrană neîntreruptă de sticlă, se vedește în arhitectura tradițională românească ca și în arhitectura modernă. În tradiția noastră, casa este un refugiu, în care omul se poate retrage protejat de ploaie, de vînt, dar fără să renunțe la cerdac, la spațiul intermediar care menține pe orice vreme contactul cu natura.

Cortina de sticlă a cerdacului nostru închis are aceeași funcție ca și cortina modernă: simultaneitatea spațiului interior-exterior.

Fereastra extinsă orizontal, creată în arhitectura modernă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cu casa Leiter din Chicago, la noi se dezvoltă odată cu apariția manufacturilor de sticlă în țară, încă la începutul secolului al XIX-lea, pentru că în arhitectura tradițională extinderea ferestrei pe orizontal este dezvoltarea logică a închiderii cu geam a cerdacelor.

Funcționalismul și structuralismul pur din arhitectura modernă este din plin regăsit în arhitectura tradițională românească. Dar aceasta din urmă nu manifestă nici o înclinare spre constructivism sau arhitectură organică. Pe cînd clădirile moderne au o austeritate uneori uscată, casele tradiționale românești au o expresie poetică extrem de variată.

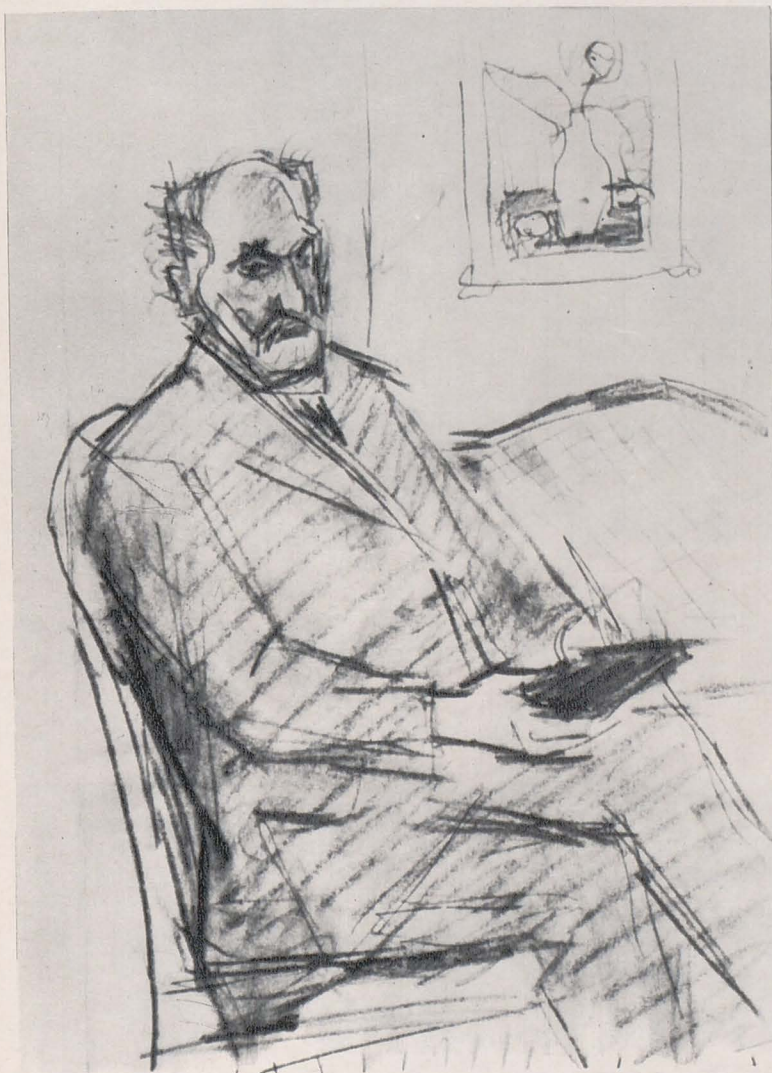
Cerdacul cu două nivele, închis la etaj, deschis la parter, atît de frecvent în arhitectura noastră urbană, prefigurează clădirea modernă pe piloți, detașată de pămînt.

Arhitectura modernă amplifică experiența emotivă prin noi descoperiri plastice, arhitectura tradițională printr-o simplificare continuă. Limbajul ei estetic este redus pentru că se concentrează în suprafețe sugestive de umbră și lumină, în ritmuri și accente susținute.

Altoită pe trupul viguros al tradiției, arhitectura contemporană românească își va putea afirma calitățile ei specifice. Organizarea interioară a spațiului în arhitectura noastră modernă va putea urmări doar directricele tradiționale spațiale, funcțiunile noi, cerute de programele noi, urmînd să se raporteze la nevoile societății actuale. Viziunea plastică însă, cred că ar avea un solid punct de plecare în viziunea constituită deja în tradiția arhitecturii urbane românești.

O apropiere a arhitecturii moderne de umanitatea noastră se poate face în primul rînd prin tradiție. Tradiția uitatei arhitecturii urbane românești reprezintă un stimul fecund pentru dezvoltarea originală a arhitecturii noastre moderne și, în același timp, un punct de referință pentru creația plastică în cadrul cooperării sale cu arhitectura.

THEODOR PALLADY: Două naturi moarte — creion și sepie



THEODOR PALLADY: Tristețe (Autoportret) — tuș și laviu



DESENE DE THEODOR PALLADY

PETRU COMARNESCU

Mai presus de toate, Theodor Pallady s-a preocupat de *arta compoziției* — artă în care intră deopotrivă sensibilitatea și rațiunea, construcția, prin desen, și poezia, prin culoare. De aceea, el afirma «eu nu sînt pictor, ci artist» și susținea «nu sînt modern. Sînt din toate timpurile» (mărturisiri consemnate în monografia scrisă de I. Jianu, 1944). Iar în *Jurnalul* său a notat: «Desenul poate fi de sine stătător... în timp ce culoarea fără desen rămîne ceva nevertebrat... Culoarea îți place sau nu îți place. Ea este incontrollabilă. Forma există...cum spunea Ingres,



THEODOR PALLADY: Peisaj din Cannes — acuarelă

THEODOR PALLADY: Alee — acuarelă ►

THEODOR PALLADY: Annecy — acuarelă





ea este probitate... sau, după Cézanne, sîntem datori să o fixăm.»

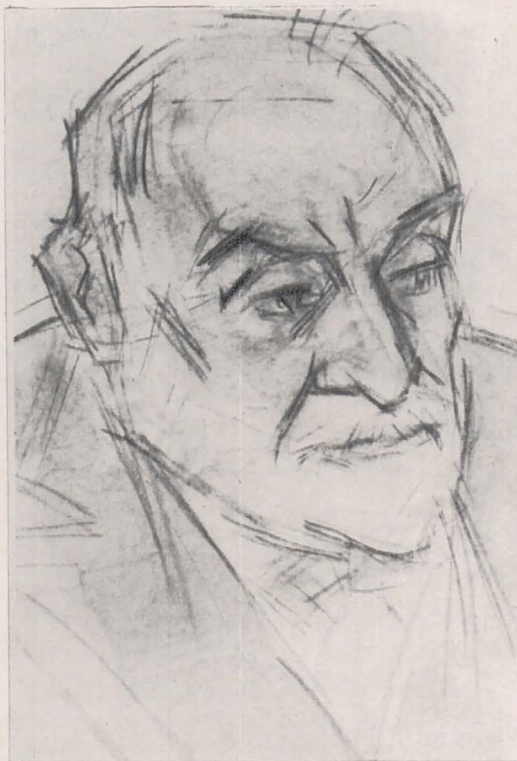
Colorist de o rafinată sensibilitate poetică, la care găsim ecouri din Mallarmé, dar și din Bacovia, din Baudelaire și Eminescu, în creația lui Pallady — artistul compoziției adînc și riguros gîndite — peste sensibilitate, peste desen și culoare se învederează năzuința spre cunoaștere și desăvîrșire.

În arta lui Pallady este grăitoare familiaritatea cu meșterii frescelor de la Voroneț și de la Golia Iașilor săi natali. Cu stilul acestor zugravi ai frescelor noastre, cu stilul lor bazat pe rigoarea desenului și pe fascinația simfoniilor de culoare, există certe puncte de contact, mai mult decît cu desenul compozițional al lui Puvis de Chavannes sau cu ornamentica lui Matisse, cum s-a susținut cîndva.

Felul său de a desena, de a înscrie figurile în linii constructive și raporturi cromatice, pornește de la clasicii frescelor noastre și de la Da Vinci și Ingres, dar linia sa este modernă. Linia lui Pallady, fie că are menirea de a contura, fie că fixează expresiile umane sau cele ale naturii, asigură construcția compoziției, atît în sens structural cît și decorativ. Pentru structurarea prin linie, procedează ca un clasic; pentru simplificarea și stilizarea decorativă, el procedează ca un modern. Liniiile lui sînt structuri continui și discontinui, scheme și accente, dar totodată euritmii și, de aici, muzicalitatea lor pe care coloritul o transfigurează spre cea mai înaltă poezie.

Expoziția de desene, majoritatea colorate, din colecția Yvonne Pallady-Dinopol, oferă puțința de a urmări fazele creației lui Pallady, diferitele sale căutări și însăși constituirea stilului său. Desenele acestea, necunoscute pînă la expoziția de la Muzeul Simu, amintesc traiectoria creației lui, rigoarea unui artist de mare sensibilitate și inteligență. În gîndirea și arta lui Pallady se îmbină vechi tradiții românești și sensibilitatea modernă, lirismul nostru cu marile exigențe ale artei de totdeauna.

THEODOR PALLADY: Colecționarul Lazăr Munteanu — creion și acuarelă



THEODOR PALLADY: Torcînd — cărbune și acuarelă



THEODOR PALLADY: Stradă din Paris — acuarelă



THEODOR PALLADY: Jucînd șah — acuarelă



Răspunzînd — în cadrul unui interviu — la întrebarea dacă Vila Medicis mai are încă un rost¹, Directorul Academiei Franței din Roma constată, cu o nuanță de scepticism, că aceasta nu mai este propriu-zis o școală, ci «un loc de întîlnire între individualități diverse a căror prezență contribuie la crearea unui climat de viață»... «Marii artiști contemporani care au împins la cel mai înalt grad cercetarea individuală nu pot, prin natura lucrurilor, să comunice nimic, nimănui. Ei nu pot avea elevi și în consecință nu mai există maestri».

Această observație asupra destinului actual al unei vechi «școli» pare să pună în discuție însăși rațiunea de a fi a învățămîntului artistic. În realitate, este remarcată doar lipsa de adecvare a formelor sale mai vechi la modalitățile actuale ale exprimării plastice.

În apus, ca și în școala de pictură românească, novatorii limbajului plastic ai secolului XX au fost instruiți în vechile academii. O cercetare mai atentă a acestui fenomen descoperă ca esențial faptul că inovatorii tehnicilor de exprimare au fost buni cunoscători ai tehnicilor practicate în trecut și în vremea lor.

Adevărații creatori au fost mai întii adevărați ucenici. Ei s-au format prin învățămînt în atelierele maestrilor, în instituții speciale sau în școala fără program a muzeelor și colecțiilor. Din acest punct de vedere s-ar părea că menținerea neschimbată a învățămîntului tradițional este necesară, inovația rămînînd o problemă a imaginației și a forței creatoare individuale. În orice caz, învățămîntul actual ridică problema modernizării, nicidecum a desființării sale.

Toată drama lui Cézanne, afirmă un critic de artă (L. Werth), a constat în faptul de a nu fi primit la timp învățămîntul care i-ar fi ușurat căutarea a ceea ce este bine clădit. Dacă Paul Klee regreta timpul pierdut în școală, Van Gogh a fost fericit cînd a intrat în posesia unui manual de perspectivă, iar Henri Rousseau, căruia i-au lipsit cunoștințele elementare de anatomie, se căznea să regăsească proporțiile feței, măsurînd cu metrul de croitorie depărtarea ochilor, lungimea nasului și lărgimea gurii (Jean Bouret).

«Cubiștii au fost impresionați desenatori înainte de a fi fost cubiști — spune Eugenio D'Ors — de aceea au avut dreptul să fie cubiști și să-și permită toate deformațiile. Foarte judicios a putut fi legat Picasso de Ingres, iar Matisse, fauvul, a putut fi considerat ca un mare desenator, căruia cunoașterea desenului japonez i-a permis să simplifice opera sa pînă la extrema limită. Ceea ce a constituit slăbiciunea pictorilor veniți după cubism a fost faptul că nu au știut să deseneze».

Brâncuși, reformatorul limbajului sculpturii, a studiat în școala noastră care promova doctrina artei clasice, cîștigînd, la vîrsta de 22 de ani, măestria tehnică a unui Houdon sau Bouchardon, pe care i-a depășit chiar în lucrarea artistico-didactică ecorșeul.

Noul în plastică nu a însemnat niciodată, în evoluția individuală sau în succesiunea stilurilor, un salt în necunoscut sau în nemaivăzut. Învățămîntul plastic, ca orișice învățămînt, tinde la integrarea valorilor preexistente, scutind efortul redescoperirilor și eliberînd în același timp forțele pentru noi descoperiri. Este deci un adevărat mediator între tradiție și inovație. În ultima analiză, el urmărește cunoașterea și utilizarea corectă a mijloacelor de expresie sau deprinderea unei metode pentru a obține, printr-o continuitate în cercetări, o coerență în exprimare. El implică apelul la rațiune pentru a putea înțelege ceea ce în creație ține de rigoarea logică și ceea ce, depășind limitele sale, constituie aportul fanteziei.

Privite din punct de vedere al tehnicii exprimării, sistemele contradictorii care alcătuiesc «arta secolului nostru» nu sînt fără legătură cu tehnica sau tehnicile exprimării clasice. Ceea ce istoria picturii poate considera drept cucerire contemporană, rezultă, în fond, din tehnicile clasice prin separarea și dezvoltarea cu precădere a uneia din ele. Artă contemporană s-a orientat îndeosebi spre dezvoltarea mijloacelor autonome de realizare, cultivînd ceea ce în arta clasică ținea, mai mult sau mai puțin evident, de funcția de reprezentare. Dacă multe din descoperirile tehnice ale secolului XX sînt în realitate redescoperiri, acestei epoci îi revine meritul de a fi analizat cu luciditate și de a fi elaborat o teorie a formei și figurației plastice. Această teorie este cuprinsă îndeosebi în scrierile artiștilor secolului nostru și reprezintă o gramatică a exprimării plastice de care un învățămînt artistic nu se poate lipsi.

Dezvoltarea tehnicilor de exprimare nu a constituit întotdeauna o pură speculație formală. Îndepărtarea atenției de la spectacolul lumii exterioare și, corelativ, explorarea adîncimilor interioare a fost urmată de extensiunea considerabilă a vocabularului plastic, care a trecut de la imitație la echivalențe, înlocuind formele aparente cu simbolurile interiorizării și ale sensibilității. În afară de aceasta, o nouă interpretare a relațiilor spațio-

¹ Villa Medicis a-t-elle encore un sens ? Entretien avec Balthus (le conte Kossowski de Nola). *Le Monde*, 12 ian., 1967.

ÎNVĂȚĂMÎNTUL

ȘI

ARTA

MODERNĂ

Prof. dr. GH. GHIȚESCU

temporale, generată de progresele științei și tehnicii, a condiționat o relativizare a sensului vizibilului și o abstractizare a sa, făcând necesar apelul la expresia semnificativă și analogică.

Operele didacticii plastice, venite de la artiștii pedagogi, nu au întârziat să înregistreze și să folosească ceea ce s-a părut a fi de importanță istorică în experiența artei contemporane. Kandinsky, Klee și Itten sînt printre cei care au deschis în școala Bauhaus căile pedagogiei artei moderne, continuînd opera teoretică a unui Seurat, Signac, Van Gogh. Academiiile particulare de pictură din apus și, în special, opera estetică și didactică a lui André Lhote au deschis noi perspective asupra problemelor specifice ale învățămîntului artistic.

Pe de altă parte, prin clarificarea fondului gramatical al expresiei datorit îndeosebi artei abstracte pot fi astăzi reconsiderate elementele plasticii figurative dintr-un punct de vedere contemporan, adică al unei importanțe crescute acordată substratului abstract al figurației: relațiilor spațiale, tensiunilor și echilibrului static și dinamic al formelor, ritmului, intervalului, armoniilor coloristice și echivalențelor expresive etc. Considerarea elementelor și relațiilor abstracte (linie, formă, culoare, lumină, volum, ritm, forță, echilibru) nu numai că nu îndepărtează de studiul naturii, dar situează începătorul în adevăratul raport cu natura și-i înlesnește accesul către fondul problemelor.

Practica metodelor tradiționale de învățămînt pentru atingerea iluziei este potrivnică dezvoltării mijloacelor de realizare plastică și dăunătoare educației «vederii». «Studiul după natură», îndrumat în direcția transcrierii literale, crează acele cazuri dificile și uneori insolubile ale reeducării pentru înțelegerea relațiilor abstracte ale elementelor plastice. Un studiu care nu separă și nu opune figurația și abstractul este singurul care permite utilizarea principiilor permanente ale exprimării plastice într-o formă actuală. Conceperea studiului anatomiei ca un izvor al înțelegerii structurilor unității și legilor lor funcționale, a principiilor ritmului, proporției și echilibrului static și dinamic al formelor, extinderea acestor principii la o largă categorie de forme din natură și la însăși structura și relațiile elementelor plastice, reprezintă calea îndepărtării de copia realității și de criteriul falacios al exactității anatomice în aprecierea valorii studiului după natură. De asemenea, considerarea perspectivei lineare ca o parte limitată a teoriei spațiului plastic și ca unul din procedeele mecanice de creare a iluziei profunzimii, care poate veni în contradicție cu legile organizării și echilibrului formelor în compoziție, înseamnă o contribuție reală la înțelegerea naturii poetice a spațiului plastic. Tot astfel, a concepe culoarea dezlegată de funcția ei mimetică, alcătuind un sistem abstract, însă riguros, ca și cel al armoniei muzicale, înseamnă a explora adevărata ei semnificație plastică, participarea sa la structura spațială și proprietățile sale de inducție ideativă și afectivă.

Natura nu descoperă decît inițiaților resursele nelimitate ce le poate oferi imaginației artistice. Creația nu este numai o funcție a dotației artistice, ea este și o problemă de disciplină și metodă. Drumul către sinteza creatoare începe prin analiza problemelor plastice și tratarea succesivă a fiecăreia, izolată sau conexată cu cele care nu opun rezistență prea mare. «Este necesar a studia separat fiecare element al construcției, — notează Matisse — desenul, culoarea, valorile, compoziția, și a le sintetiza într-un întreg, fără ca elocvența unuia să fie diminuată de prezența celorlalte.»

Problemele organizării unui învățămînt care să rezolve opoziția între studiu și aspirația spre o viziune și exprimare modernă, care să nu ducă la o «reductio ad absurdum» a principiilor universale ale plasticii, sînt foarte complexe, însă nu de nerezolvat.

Important într-o asemenea organizare este cunoașterea a ceea ce este rațional și transmisibil, evitînd în același timp pericolul dogmatismului.

Artiști pedagogi cunoscuți² au experimentat și publicat în ultima vreme sisteme de învățămînt plastic bazat pe «concepte care sînt în afara timpului și aparțin artelor tuturor epocilor» și care consideră arta modernă «ca o evoluție logică și naturală a artei trecutului» (Collier). O lucrare ca cea editată de către Robert Herbert sub titlul «Artiști moderni despre artă»³ înmănușiază contribuțiile teoretice ale unor mari creatori ai secolului XX la elaborarea noului limbaj.

Scepticismul în privința eficienței și posibilităților de dezvoltare a învățămîntului unei arte moderne nu este justificat decît pentru acele tendințe care prin absolutizarea izvoarelor iraționale ale artei și instaurarea primatului absurdului se situează înafara liniei istoriei, ca documente de extrem individualism și de originalitate ostentativă.

Departate de a fi redusă la un loc de întîlnire al creatorilor, izolați prin originalitate, școala rămîne terenul în care, sub conducerea profesorului, poate fi cultivată zestrea subiectivă a studenților pentru a fi ridicată deasupra limitelor propriei persoane.

² Graham Collier: *Form, space and vision*, Engelwood, N.I.1963; Morris Davidson: *Painting with purpose*. Library of congress catalog U.S.A. 1964; Bates Lowory: *The Visual experience*. Prentice-Hall, London, 1961.

³ *Modern artists on art*. Edited by Robert L. Herbert Prentice-Hall, 1964.

DIN TEZAU RUL MUZEELOR ROMÂNEȘTI

Dveră (1500) : Răstignirea (detaliu)
Doamna Maria, soția lui Ștefan cel
Mare. Muzeul Mănăstirii Putna
Dveră (1485): Adormirea Maicii
Domnului. Muzeul Mănăstirii Putna





DEGAS: Dansatoare așezată legîndu-și încălțămîntea — pastel

DEGAS — UN IMPRESIONIST?

DAN GRIGORESCU

Avea șaptezeci de ani când spunea: «Trebuie să ai o foarte bună părere nu atât despre ceea ce faci, cât despre ceea ce ai putea face într-o bună zi. Fără asta, nu mai are nici un rost să lucrezi.» Admirabilă dovadă de lucid entuziasm, venită din partea unui artist pentru care creația a însemnat o permanentă aspirație spre dobândirea unui sta-tornic echilibru. Era una dintre acele perso-nalități artistice pentru care creația nu înseamnă exprimarea imediată a unei sen-zații, ci capacitatea de a cuprinde, într-o imagine nouă, rodul îndelungatei meditații. De aceea, includerea lui Degas în impres-ionism nu se realizează, în istoriografia artei moderne, fără ezitări și rezerve.

Degas marchează unul din acele momente, semnificative și paradoxale, în care presti-giul unui curent e sporit de picturile unui artist ce n-a aderat niciodată pe de-a-ntregul la estetica acestuia. Cine își poate imagina, astăzi, impresionismul fără prezența unui Manet sau Degas, cei doi «independenți» ai grupului? Manet nu participase la cele-bra expoziție de la Nadar, din 1874, cel dintii manifest al noii orientări în pictură, în vreme ce Degas fusese unul dintre cei mai activi și entuziaști organizatori. Peste câteva decenii, amănuntul va fi uitat și autorul *Prinzului pe iarbă* va fi aclamat ca adevărat fondator, iar pictorul *dansatoarelor* va fi socotit, mai departe, «clasicizantul», «izo-latul» curentului.

O solidă cultură clasică, înlesnită de avere a tatălui său, director de bancă, îi va înrîuri, într-o măsură, creația. Poate că nu e lipsită de semnificație nici împrejurarea că, la 20 de ani, profesorul său fusese Lamothe, discipol al lui Ingres și al lui Flandrin. Și, la drept vorbind, *Fetele spartane provocându-i la luptă pe băieți* trădează această influență a lui Ingres. După cum observația că, în călătoria în Italia, admirația sa se va îndrepta spre artiștii al căror efort de creație se concentrase în primul rînd în desen, Pollaiuolo, Ghirlandajo, Botticelli, Mantegna (Leonardo, Michelangelo, Rafael îl înspăimîntau cu amplexarea compozițiilor lor¹) are o anume valoare. Cu atât mai mult cu cât, așa cum s-a spus², nu atât academiile de artă cât mu-zeele i-au fost adevărata școală. Italia însăși i-a fost revelată de un artist, de Poussin³.

Era prea puțin înclinat spre însușirea disciplinei unui sistem pentru a accepta vreo estetică normativă, cu atât mai puțin pe aceea, atât de categorică, a clasicismului. Deși era un mizantrop, un om care iubea însingurarea (mărturiile contemporane sînt unanime în această privință), îi plăcea să descopere mișcarea, animația, zvicnirea unui trup elegant de cal, înflorirea de corolă transparentă a unei rochii de dansatoare.

Întîlnirea cu Manet a contribuit esențial la părăsirea de către Degas a stilului «grandios»; descoperirea peisajelor inundate de lumină, a transparențelor solare, a aerului străbătut de culori, se produce acum. E drept că el nu a păstrat cu stăruință impres-ionistilor această preocupare pentru repre-zentarea priveliștilor veșnic inedite ale naturii; dar scurta perioadă pe care artistul a petre-cut-o în aer liber va fi de mare însemnătate



DEGAS: Cai de curse la Longchamp (detaliu) — ulei

¹ Fr. Fosca, *Degas*, 1954, p. 15

² Fr. Mathey, *The Impressionists*, 1961, p. 95

³ D. Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, 1946, p. 12



DEGAS: Portret de femeie — ulei

pentru pictura sa de mai tirziu, unde o deplină înțelegere a regimului coloristic modificat de variațiile luminii va trăda obișnuința de a observa efectele subtile ale razelor alunecând pe suprafața unor corpuri, străpungându-le pe altele, răscolind neașteptate scînteieri ascunse pînă atunci în penumbra egală a interioarelor.

Peisajele prezentate, de pildă, la expozițiile din 1876 și 1877, îl așează pe Degas departe de concepțiile impresioniste; într-o *Plajă*, aflată azi la National Gallery din Londra, atenția artistului e mai puțin atrasă de planurile din fund, unde petele viu colorate ale unor personaje îmbrăcate în roșu, roz, albastru, pînzele albe și portocalii ale bărcilor de pescari, marea de un verde albăstrui transparent, cerul violaceu, freamătă întrucitva neliniștite. Degas pare preocupat mai degrabă de desenul corpurilor din primul plan care, ciudat, nu aruncă umbre pe nisipul luminat aproape egal. Cît despre *Femeile care se piaptănă* (din aceeași perioadă), ele par mai curînd studii de atitudine ale aceluiași personaj⁴, proiectat pe un fundal neutru. Culoarele mate, lipsite de strălucire, capătă un efect aproape brutal, lipsit de trecerile subtile ale impresionismului și ale picturilor lui Degas însuși consacrate interioarelor.

Degas se va declara, sarcastic, împotriva practicii picturii în aer liber. «Nu simt nevoia să-mi pierd conștiința în fața naturii», îi spusese el cîndva pictorului englez William Rothenstein. Iar în fața unui tablou al lui Jeannot, teoretizase: «Iată unde greșiți voi; ați vrut să redați aerul de afară, aerul pe care-l respirăm, aerul liber. Dar o pictură e, mai întii de toate, un produs al imaginației artistului, ea nu trebuie să fie o copie... Aerul pe care-l vedem în tablourile vechilor maeștri nu e aerul pe care-l respirăm de obicei». Și, totuși, în pînzele sale se filtrează, autentică, lumina stinsă din încăperile mizere ale călătoreșilor, pătrund efectele de ecleraj ale scenei, penumbrele culiselor, dar și scînteierile clare ale cîmpurilor înflorite din unele peisaje.

Spiritul lui Degas, solicitat de scenele vieții obișnuite, refuzînd grandilocventul și excepționalul, e, astfel, înrudit cu al unui Daumier sau Courbet. Și în privința punerii în pagină sînt unele elemente care îl depărtază, îndeajuns de hotărît, pe pictorul *Absintului* de contemporanii și prietenii săi, impresionisții. Începînd de prin 1873, observă Fosca⁵, Degas renunță la construcția axială, adoptînd tot mai des compoziția în diagonală. S-a vorbit despre o posibilă influență a stampeii japoneze care, ca și la Manet, ar fi determinat o totală modificare a punerii în pagină. Dar, în realitate, căutările în acest domeniu sînt anterioare pătrunderii influenței japoneze în arta franceză. Litografiile lui Gavarni și, mai ales, cele ale lui Daumier practicau surprinzătoare secțiuni într-o realitate dinamică, observă Lassaing și, după el, Fosca: Arabescul din primul plan, care-l amintește pe Callot însuși, capătă o semnificație sporită.



DEGAS: Repetiție de balet (detaliu) — pastel și guașă



DEGAS: Sala de balet la operă (detaliu) — ulei

DEGAS: Biroul bumbăcării din New Orleans — ulei



⁴ Vezi și J.B. Manson, *E. Degas, His Life and Work*, 1927 p. 31.

⁵ Op. cit., p. 63



DEGAS: Femei în fața unei cafenele, seara — pastel și monotip

conferită de perspectiva oblică sau plonjantă, de adâncimea acuzată a tabloului. Dansatoare și cântărețe de café-concert, spălătorese și modiste dezvăluie unghere ale vieții pariziene, ascunse sub o aparență de grație facilă, cuprinzând, de fapt, accente dure-roase.

Încă din studiile realizate prin 1870 — 1872, intitulat *Spălătorese suferind de dureri de dinți*, o anumă înclinare spre reprezentarea existenței celor umili se distinge în arta lui Degas. Fondurile luminoase (alcătuite adesea de rufele străbătute de razele soarelui), veșmintele colorate cald situează personajele sale într-un cadru diferit de acela al tablourilor cu temă similară ale lui Daumier. Dar mediul coloristic nu face decât să reliefeze și mai pregnant munca ternă, lipsită de bucurii, a acestor femei. Fără îndoială, registrele grave de brunuri ale pictorului *Compartimentului de clasa a treia* sînt departe de cromatica lui Degas; însă sentimentul e foarte asemănător. Și dorința de a acorda cît mai multă autenticitate mișcării, atitudinii, il apropiie surprinzător pe cel care, nu peste mulți ani, va picta seria de dansatoare — fluturi colorați atrași de lumină — de arta curentului realist.

Degas a fost, poate, mai aproape decît prietenii săi, impresionisții, de reprezentarea figurii umane. Cel care năzuia «să fie colorist cu ajutorul liniei» (concepție profund anti-impresionistă) picta încă din 1876 celebrul tablou intitulat *Absintul*. Preocuparea pentru efectele de lumină e, aici, incontestabilă; dar ea nu e, în nici un caz, scopul suprem al picturii acesteia. Degas urmărește să releve expresivitatea figurilor acestor oameni de la periferia societății, fiecare închis, solitar, în propria dramă, incapabili să comunice în vreun fel între ei. Sintem în anii de afirmare a literaturii zoliste ai cărei eroi aparțin foarte adesea categoriei personajelor din *Absintul*.

Lumea bistrourilor sau a atelierelor de lenjerie, în care drama (cu sensuri diferite), prezentă în atmosferă, în fiecare mișcare a personajelor, va fi consemnată cu o oarecare luare-aminte asupra detaliilor. Niciodată (sau aproape niciodată) dansatoarele sale nu vor fi urmărite în mișcările lor grațioase, de o anume convenționalitate, ascunzînd efortul sub un suris de circumstanță, așa cum apar pe scenă. J.E. Muller remarcă⁶ frecvența cu care sînt prezentate mai ales exercițiile, repetițiile de balet, unde oboseala nu mai e disimulată. La rîndul lor, nudurile sînt departe de glorioasele carnații ale unui Renoir; femeile lui Degas sînt surprinse în atitudini firești, intrînd în baie, pieptănîndu-se, puțin obosite. Și chiar dacă tratarea diagonalelor care taie atît de des primul plan (masa cu o lucire verzuie, rece, din *Absintul*, cea punctată de un roșu intens în *Călcătoresele* din 1884, patul răvășit păstrînd căldura trupului de femeie dintr-un pastel cum e *Baia*, păstrat la Art Institute din Chicago, tejgheaua încărcată de pălării colorate din *La Modistă*, pastel din 1884, balustrada, îndrăzneț desenată în *La teatru*, din 1880, rampa scenei din *Café-concert* de la (1876) amenință să devină manieră, interesul pentru ceea ce e autentic nu slăbește nici o clipă.

Există, la Degas, și o anumă aplecare spre grotesc; chipurile unor cântărețe, inclînindu-se sau așteptîndu-și rîndul, pe scaun, cu o figură de o impasibilă stupiditate, gesticulînd inutil, în celebra *Cîntăreață cu mînușă*, au justificat unele comparații cu Brouwer. Despre o altă compoziție, la fel de frumoasă, *Femei în fața unei cafenele, seara*, s-a spus că e «o extraordinară pagină de istorie»⁷. Toate acestea atestă o opinie

critică exprimată adesea și care tînde să-i confere lui Degas un loc cu totul deosebit în istoria impresionismului. Ba, într-o măsură, să-l așeze în afara curentului. Cine privește cu luare-aminte, însă, ultimele picturi, pasteluri și, mai ales, monotipuri ale maestrului, nu va putea găsi linii consecvente care să-l despărță total de arta contemporanilor. Într-o compoziție cu cai (temă predilectă a pictorului) aflată la National Gallery din Ottawa, însă, relieful, simțul adîncimii lasă locul unei neliniștite juxtapunerii a culorilor strălucitoare reflectate de mătasea jachetelor de jocheu, iar știința picturii în *contre-jour* i-a prilejuit lui Degas să reliefeze jocul fremătător de nuanțe luminoase de pe suprafața obiectelor. «Arta de a picta înseamnă să știi să înconjuri astfel cu culoare o pată de roșu venețian, încît să îți se pară că e verde».

Pentru el, așa cum își amintește Jeannot, pictura înseamnă o *colaborare* între artist și natură, nu o subjugare a imaginației, a reflexiei de către impresiile vizuale imediate. Ceea ce se opune evident concepției lui Monet și a celorlalți impresionisți «puri». Considerat, alături de Delacroix și Daumier, cel mai mare desenator al secolului trecut, el a știut să construiască o puternică armătură interioară pentru scăpărătoarele fluturări de culoare. Așa cum el însuși s-a caracterizat cîndva, «nici o artă nu e mai puțin spontană decît a mea. Ceea ce fac eu e rezultatul reflexiei, al studiului maestrilor. Știu eu? Chestie de inspirație, de temperament, de observație răbdătoare».

Și poate că nici o altă definiție nu e mai precisă pentru acest artist respingînd, de fapt, atît de hotărît estetica impresionismului, dar care a contribuit în mod atît de esențial la impunerea unei picturi de lumină și de aer, celebrînd bucuria înaltă a culorii.

⁶ J.E. Muller, *Histoire illustrée de la peinture*, 1961, p. 255
⁷ Cf. J. Meier-Graefe, *Degas*, 1920, p. 76



Stelă funerară. Detaliu: capul lui Adam — Șcheia Negrești

STELELE FUNERARE DE LA ȘCHEIA

GHEORGHE ALDEA



Explorînd cu atenție diferitele domenii în care s-a manifestat geniul popular, cercetătorii descoperă necontenit noi și multiple aspecte, de mare interes istoric, etnografic sau estetic.

De astă dată aş vrea să atrag atenția cercetătorilor și artiștilor asupra unor stele funerare pe care le-am descoperit în cimitirul vechi din comuna Șcheia Negrești.

În acest sat moldovenesc se găsesc, ca într-un arhaic muzeu de sculptură populară în piatră, o mulțime de stele de formă dreptunghiulară, pe care s-au cioplit figuri omenești, pomi și rozete, flori și păsări, heruvimi, de o neasemuită frumusețe.

Cioplite în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, aceste moeste monumente funerare impresionează îndeosebi prin plasticitatea cu care sînt redată personajele.

Din ansamblu desprindem în primul rînd stela, datată 1869, în care apar — într-o compoziție — Adam și Eva, avînd în mijloc pomul vieții cu șarpele încolăcit pe trunchi. În partea superioară distingem imaginile soarelui și luni, simboluri ale vieții și morții. Personajele sînt reprezentate frontal, într-o atitudine hieratică, cu unele detalii anatomice viguros tratate, și cu picioarele redată în perspectivă. Sculptorul popular a dat compoziției o ritmică interesantă, rezultînd din încolăcirile șarpelui și din mișcarea mîinilor personajelor. Un detaliu ce merită să fie relevat este și o anumită tendință de reprezentare naturalistă (solzii șarpelui, pomii, nojițele opincilor lui Adam). Asemănarea personajelor principale cu soarele din colțul stîng al stelei este fie un semn de rutină legată de realizarea în serie, fie de respectarea unei indicații tradiționale în ce privește reprezentările simbolice.

O altă piesă asupra căreia merită să ne oprim este stela numită a *Profiritei*, datată 1865, unde întîlnim reprezentarea unor personaje reale, în locul sfinților. Pe fața acestei stele, de o parte și de alta a unei cruci cuprinzînd toată suprafața pietrei, sînt cioplite într-o manieră primitivă două femei cu mîinile încrucișate, una din ele avînd alături un copil înfășat. În partea superioară regăsim soarele și luna, ca un leit-motiv, iar la bază un craniu și două oase. Pe partea opusă a stelei, corespunzînd soarelui și luni, surprinde reprezentarea în *ronde-bosse* a doi heruvimi cu mustați de o savuroasă naivitate. Capete mari pe gîturi subțiri, două aripioare ce se dezvoltă pe o formă de inimă, sugerează mai mult personaje pămîntești, frizînd caricaturalul.

La una din stele, datată 1882, care are pe latura vestică un chenar alcătuit din pomi ce par a fi plopi, brazi sau chiparoși, am constatat urme de culoare roșie, ceea ce dovedește că și aici, ca și în alte centre (din Muntenia), sculptura în piatră era policromă.

Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, reprezentarea plastică a personajelor este înlocuită cu interesante motive florale, cum sînt cele lucrate prin 1884, în mare parte policrome, mult superioare din punct de vedere estetic celor făcute în secolul nostru.

Arta cioplitului continuă și astăzi în acest sat. Pe măsură ce ne apropiem însă de zilele noastre, calitatea artistică scade. De altfel, această constatare este valabilă și pentru alte genuri ale artei populare. Problema comportă o analiză sub multiple aspecte asupra cărora ne propunem să insistăm cu alt prilej.

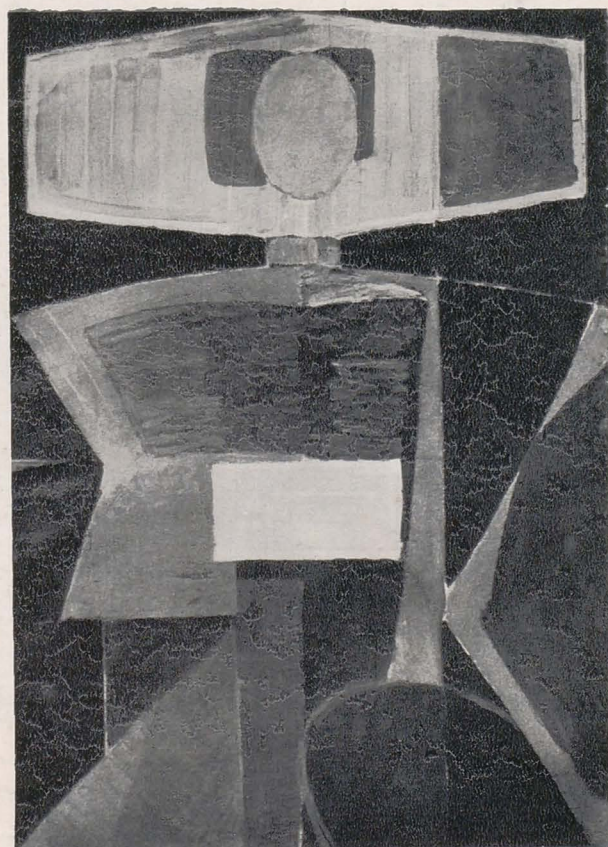
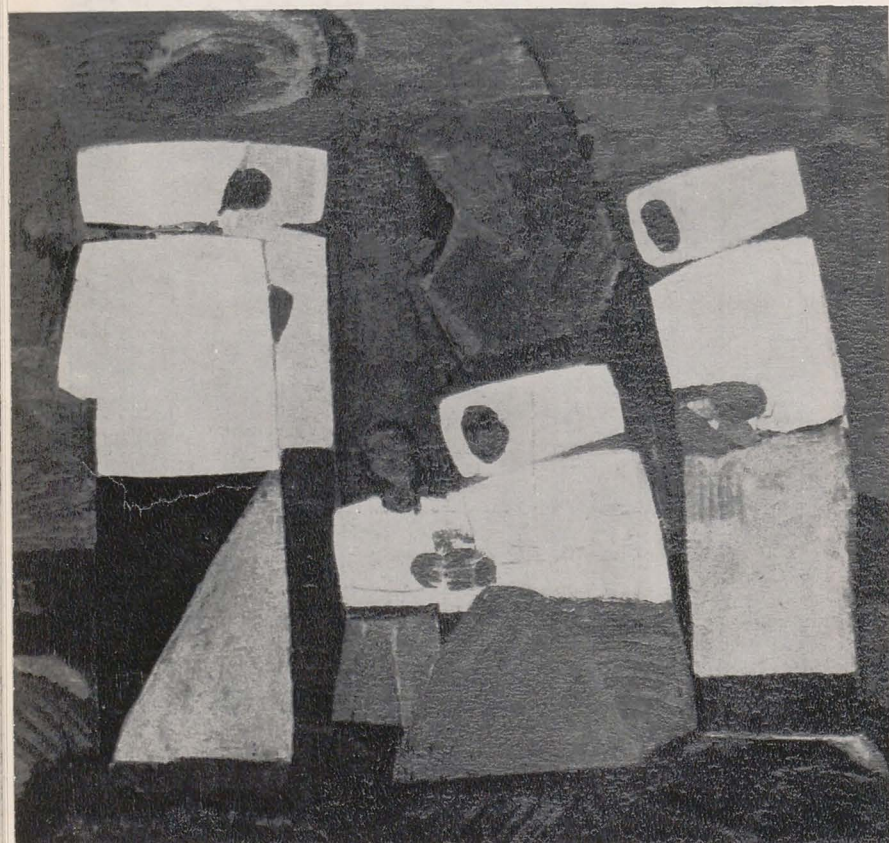
Răspîndite prin diferitele colțuri ale țării, asemenea opere ale unor meșteri țărani din secolul al XIX-lea ar merita să fie adunate și expuse într-un muzeu de artă populară.

1. Stela Profiriței. Detaliu — Șcheia Negrești
2. Stela Profiriței — Șcheia Negrești
3. Stela Profiriței. Detaliu: cap de heruvim — Șcheia Negrești
4. Stelă funerară. Detaliu: cap de heruvim — Șcheia Negrești
5. Stelă funerară. Detaliu: cap de heruvim — Șcheia Negrești
(Fotografii: Gheorghe Aldea)



ȘTEFAN SEVASTRE

- Pictor. Născut în 1926 în comuna Nicorești, regiunea Galați.
- Studii: 1945-1951 — Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București.
- Din 1953 participă la expozițiile colective regionale și republicane.
- 1964: prima expoziție personală (București).



ȘTEFAN SEVASTRE: Primăvara — ulei

ȘTEFAN SEVASTRE: Rigoare — ulei



ȘTEFAN SEVASTRE: Recolta — tuș

OCTAV GRIGORESCU



OCTAV GRIGORESCU:
Compoziție — acuarelă și
tuș

- Grafician. Născut în 1933 în București.
- Studii: 1952-1958 — Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București, sub îndrumarea profesorului Vasile Kazar.
- Din 1960 participă la expozițiile colective de grafică, la expozițiile de grafică românească organizate peste hotare (Damasc, Alexandria, Cairo, Londra, Berlin), precum și la expoziții internaționale (New Delhi, Paris, Tokio, Leipzig).
- 1966: Premiul «Ion Andreescu» al Academiei.



OCTAV GRIGORESCU: Stradă pe înserat — tuș

OCTAV GRIGORESCU: Desen — tuș





EFTIMIE MODÎLCĂ

- Pictor. Născut în 1936, în comuna Cerna, regiunea Hunedoara.
- Studii: 1954-1960 — Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București, secția pictură monumentală.
- 1962: expoziție personală la Deva și Hunedoara.
- Din 1963 participă la toate expozițiile regionale organizate la Brașov și la saloanele anuale de grafică din București.
- 1964 și 1966: expoziții personale la Brașov.

EFTIMIE MODÎLCĂ: Portret de copil în roșu — ulei



EFTIMIE MODÎLCĂ: Nud — ulei



EFTIMIE MODÎLCĂ: Peisaj la Bran — ulei



SALONUL DE PRIMĂVARĂ 1967

N. ARGINTESCU-AMZA

Poate că în evoluția vieții noastre plastice, în evoluția raporturilor dintre artist și marele public, această manifestare destul de amplă (aproape 180 lucrări) va fi însemnată o dată.

Ansamblul prezentat impresionează prin varietatea tuturor treptelor, tuturor modalităților de concepție picturală din mișcarea noastră artistică. Astfel am descoperit câteva lucrări perseverente în tradiționala consemnare a datelor realității, consemnare minuțioasă în cadrele unui figurativ avid să surprindă datul concret familiar retinei celei mai cuminiți. Și în aceeași sală putem străbate mai toate treptele ducând către o relativă abstractizare. Dar, pe linia

faimosului bun simț românesc, descoperim că nu există, de cele mai multe ori, nimic ostentativ. Cele mai cutezătoare transpuneri stilistice, cele mai temerare așa-zise « experimente », nu ajung la neantul abstracțiilor extreme. Se urmăresc în câteva cazuri numai geometrizări de imagini decorative, respectându-se nevoile de echilibru, de logică secretă, de ritmică picturală.

Și bucuria noastră crește, putând constata în chip vădit confirmarea celor afirmate de atâtea ori, că avem una dintre cele mai interesante, mai variate, mai semnificative picturi figurative din lume. Cu atât mai mult cu cât « pictura total nefigurativă » occidentală înseamnă totuși un fel de contradicție în termeni...

Se mai poate constata — și lucrul este din ce în ce mai lămurit — că nevoia de ritm și de elan sufletesc liric, însă ponderat, este într-adevăr precumpănitoare în viziunea picturii românești, îndeobște.

Nu trebuie uitat că, în această expoziție, ansamblul lucrărilor a fost închipuit prin auto-selecție; că artiștii singuri, fără intervenția vreunui juriu cu eventualele lui parti-pris-uri ori chiar opacități, au cîntărit valoarea lucrărilor preferate; că și-au ales singuri lucrările pe care le-au socotit ei înșiși cele mai reprezentative.

În ceea ce privește raporturile dintre artiști și publicul iubitor de pictură, această expoziție, purtînd un titlu de îmbietoare sonoritate — « Salonul de primăvară » — închipuie un început de drum ce trebuie în chip neprecupețit privit cu solitudine și încurajat.

Semnificația ei multiplă și complexă este fără îndoială de un preț netăgăduit și nădăjduim că va putea deveni fecundă. Căci oricîte rezerve ar putea isca un asemenea început de drum, este sigur că principalul câștig rămîne puțința unei confruntări plenare. Evoluția talentelor autentice poate fi urmărită într-un chip oarecum nou, și deci valorificarea picturii românești contemporane poate fi împlinită mai eficient, mai direct, deci cu mai sigură autenticitate.

Trebuie să felicităm cei care n-au precupețit eforturile lor pentru organizarea acestei ample expoziții, în care tablourile sînt frumos puse în valoare și se înmănunchiază într-o ritmică secretă, ba uneori chiar vădită pe linia afinităților de viziune, într-un cadru aerat și agreabil.

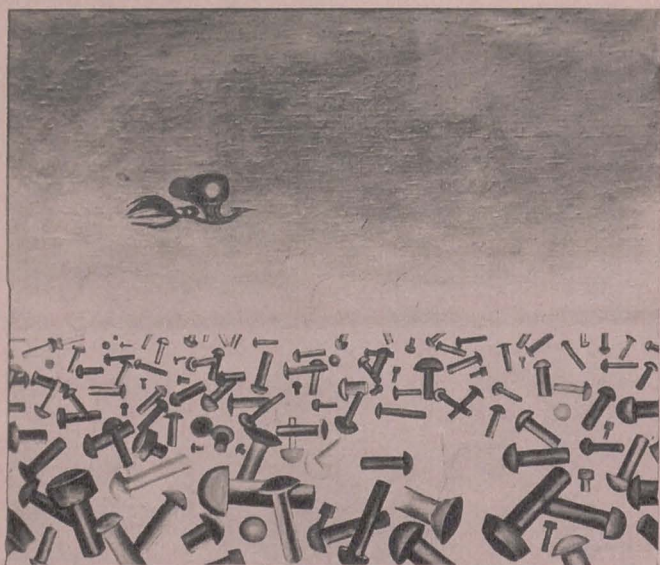
Totuși, dacă și catalogul ar fi apărut la timp și un plus de publicitate bine făcută ar fi subliniat semnificația unei asemenea expoziții, succesul ei direct și concret ar fi fost mai accentuat. Marele număr de expozați nu îngăduie

să întîrziem cu vreo analiză prea specială.

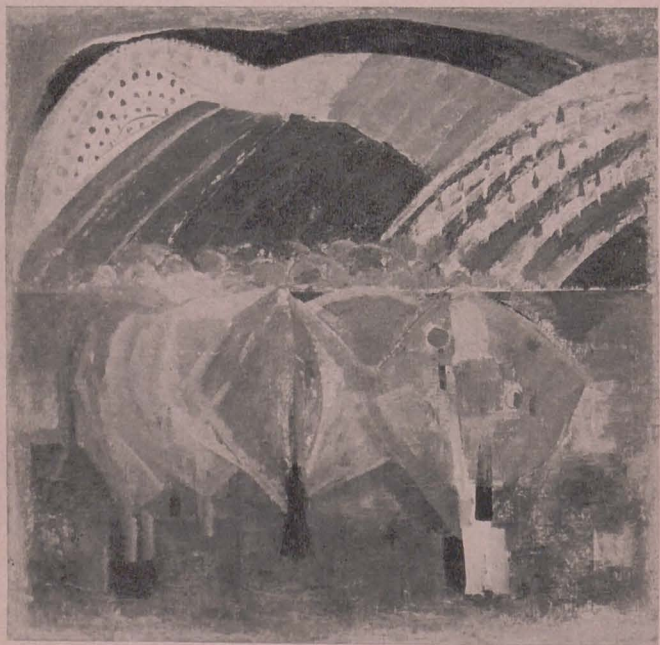
Pe de altă parte, nu ne îngăduim să drămuim evoluția unui pictor printr-o singură lucrare. Oricît ar fi criticul de familiarizat cu treptele creatoare ale artistului respectiv, judecarea unicului tablou, și încă autoselectat, implică un procent de arbitraritate cu totul nerecomandabilă. Totuși, asemeni aprecieri critice asupra acestui « Salon de primăvară » s-au făcut « de maniere cavaliere » și chiar cu ton peremptoriu, în sens pozitiv sau negativ. Nu vrem să cădem în aceeași precipitare.

Să spunem doar că toate genurile picturale au fost, îndeobște, la un nivel satisfăcător reprezentate. Am semnalat totuși lucrările semnate de Wanda Sachelarie, Mircea Ionescu, Georgeta Năpăruș, Ion Musculeanu, Virgil Miu, Gabriela Pătulea, Paul Gherasim, Doru Bucur, Simona Vasiliu, Lucia Cosmescu, Teodor Dan, Traian Brădean, Afane Teodoreanu, Gheorghe Tomaziu, Vasile Varga, Ioana Olteș, N. Drăgușin, C. Blendea, Vasile Brătulescu și foarte tinăra pictoriță Ribariu.

Iar în ultima sală a ultimului pavilion (C) descoperim patru tablouri de o cuceritoare poezie picturală, « savantă », în cel mai bun înțeles al cuvîntului, semnate de Ghiță, Catargi, Ciucurencu, Catul Bogdan.



1

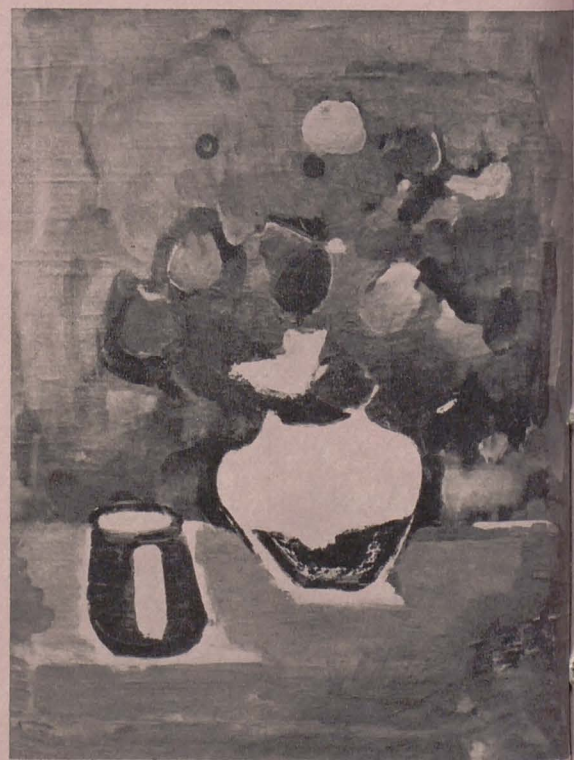


2



4

1. ION BĂNULESCU: Plaja — ulei
2. CONSTANTIN BLENDEA: Toamna — ulei
3. GHEORGHE TOMAZIU: Peisaj — ulei
4. DORU BUCUR: Singurătate — ulei
5. VIRGIL MIU: Flori — ulei



5

CRONICA PLASTICĂ

DAN GRIGORESCU

GRIGORE MINEA: Ana lui Manole — piatră

KÓS ANDRÁS: Trei femei — ghips



Unii dintre artiștii care au expus în luna mai se aflau la cea dintâi manifestare personală; la alții, trecuse o vreme relativ îndelungată de la ultima lor expoziție, astfel încît publicul lua cunoștință, după un asemenea interval de firească evoluție, cu o ipostază — practic vorbind — necunoscută a artei lor. Mai ales că, în majoritatea cazurilor, prezența lor în ultimele expoziții republicane fusese îndeajuns de discretă pentru a putea îngădui formarea unei opinii critice ferme. De aceea, expozițiile acestea au avut însușirea de a contribui esențial la desenarea unor profiluri artistice, uneori mai clar, alteori mai estompat, întotdeauna, însă, interesant pentru cel care urmărește afirmarea respectivilor artiști.

KÓS ANDRÁS

Sculptura lui Kós András se așază undeva la întâlnirea influențelor lui Barlach și Marino Marini. De la cel dintâi, Kós a preluat atracția pentru siluetele masive, telurice, sculptate în planuri ample; de la celălalt, o anume înclinație spre

stilizarea volumelor, a plinurilor și spre surprinderea mișcării. Dar Kós a încercat să cuprindă aceste direcții într-o viziune proprie, mai stenică. Sculptorul studiază temeinic problema înscrierii în spațiu, a construcției pe care o rezolvă logic, fără să excludă, în unele lucrări ale sale, impresia de grație și de candoare, prezentă, de pildă, într-un ingenuu *Cap de fetiță*.

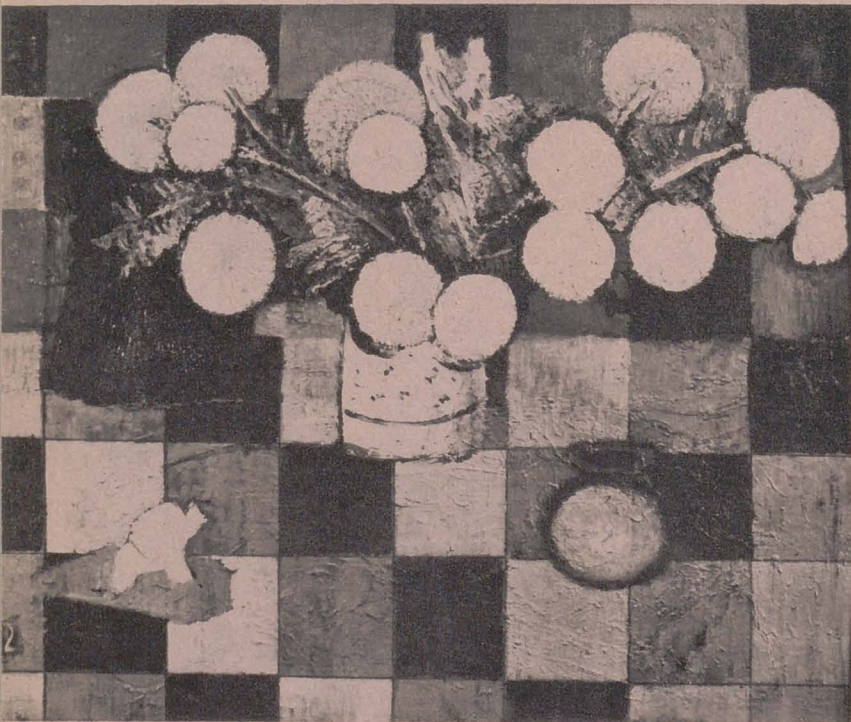
Artistul, un meseriaș serios, se înscrie în solida tradiție a școlii transilvănene; cioplite cu un anume aplomb, piatra sau lemnul își dezvăluie virtuțile plastice. Ritmurile siluetei sculptate de Kós sînt urmărite cu luare aminte, uneori ele amintesc de sugestiile frizei grecești, cu verticale acuzate, întrerupte de pauze bine gîndite (ca într-unul din ghipsurile intitulate *Lumină*). Alteori (*Lumină III*) ele dau o senzație barocă, în care geometria spațiului sculptural e mai greoaie, iar rolul motivului decorativ crește.

Cînd această principală însușire a artistului, știința de a organiza spațiul, e mai puțin evidentă (ca în *Odihnă*, de pildă), sentimentul e mai confuz, impresia generală mai puțin pregnantă. Kós e un sculptor al arhitecturilor solide și, cînd se păstrează în cadrul propriilor înclinații, efectul e întrutotul notabil. Iată, de exemplu, cele

Trei femei, grave, simbol al pămîntului însuși; iată *Torsul culcat*, ca o stranie rădăcină, plină de sevă, ieșind parcă dintre pietre; iată și desenele (cu adevărat *desene de sculptor*, comunicînd senzația de spațiu), dintre care unele au o certă valoare plastică. Toate converg spre accentuarea acelei impresii de soliditate, de gîndire artistică serioasă, de meșteșug răbdător pe care, în general, o comunică expoziția lui Kós.

GRIGORE MINEA

Prima expoziție a lui Grigore Minea a fost prea restrînsă pentru a îngădui o caracterizare mai precisă a direcțiilor în care va evolua. Impresia mea e că însușirile sale artistice se cristalizează mai clar în sculpturi ca *Ana lui Manole*, în care problemele de construcție, ritmurile verticale, înscrierea în spațiu sînt urmărite mai consecvent. E aici, desigur, o dovadă a unei anume viziuni lucide, încărcată, incontestabil, de poezie. Oricum, un început de drum promițător.



Experimentări ale unor direcții diverse se puteau desluși, nu totdeauna asimilate în sensurile lor cele mai profunde. Cred, însă, că îi convine mai mult tehnica cioplierii directe, lucrările de modelaj păindu-mi-se mai puțin convingătoare. Sculptorul încearcă și realizarea unor portrete, dar un plus de efort în direcția adâncirii universului sufletesc al modelelor nu mi se pare de prisos. O dovedește portretul lui Tudor Vianu, al cărui superior echilibru intelectual nu e îndeajuns relevat.

RADU BOUREANU

Pentru mulți, expoziția lui Radu Boureanu — deschisă în cadrul celei de a treia manifestări « Plastică și poezie » — a fost o veritabilă surpriză. Cititorii poeziei sale l-au descoperit pe artistul plastic. Un desenator fin, delicat. Notațiile lui, aparent spontane, sînt îndelung elaborate. Radu Boureanu valorează volumele, subliniază efectele de umbră și lumină, ca în desenele englezești ale secolului trecut.

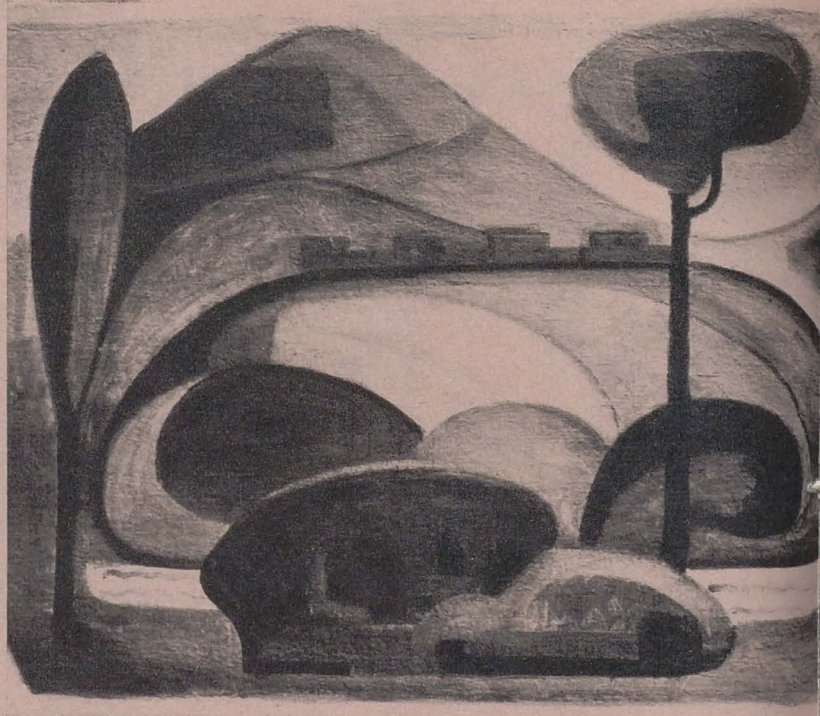
Pictura, aflată sub certa înrîurire a lui Pallady, continuă o bună tradiție a colorismului calm și de un anume rafinement. În trecut fie spus, marmura sălii de la Casa Scriitorilor, primitoare gazdă, nu e tocmai prielnică expozițiilor de pictură.

GHEORGHE ZIDARU

O evoluție mai evidentă mi s-a părut că înregistrează Gheorghe Zidaru și Virgil Popa.

Zidaru a trecut de la pictura mai veche, cu zemuri, întrucîtva devitalizată, la alta, mai puternic construită, cu o pastă mai densă și mai consistentă. El a păstrat euforia culorii; uneori, însă, această receptivitate coloristică îl conduce spre compoziții cam încărcate, în care decorativul declarat devine ostentativ și greoi. Așa se întîmplă, de pildă, în *Natură statică cu gălbenele*, unde aglomerarea de obiecte divers colorate din primul plan face ca motivul folcloric al covorului din fundal să se piardă; sau într-o altă natură statică, cu un pește, în care, de asemenea, obiectele nu sînt îndeajuns de strict ordonate.

2



Mărturisesc că prefer tablourile rezolvate mai simplu, cum sînt acele *Crăițe*, bulgări de lumină gălbuie, proiectate pe un fundal geometric, amintind de patratele motivelor folclorice din nordul Transilvaniei. Tabloul vădește, mai mult decît în altă parte, preocuparea pictorului pentru construcția arhitecturală complexă, în sensul « secțiunii de aur ». E un drum pe care Zidaru poate obține rezultate bune.

Pentru că artistul e cu adevărat un spirit dornic de echilibru; la el pînă și peisajele construite circular și intens luminate (cum sînt cele din India) dau o senzație de calm. Atunci cînd pictorul încearcă să realizeze lucrări cu un colorit mai agitat (ca în *Fazan*) atinge unele stridențe cromatice, de roz și verde insuficient armonizate. De aceea, calea pe care o încearcă mai frecvent acum, aceea a unei construcții sobre, simple, mi se pare mai fertilă.

VIRGIL POPA

Virgil Popa își mărturisește, aproape în toate tablourile, preocupările de monumentalist. Rit-

murile coloristice, o anume înclinație spre exprimarea alegorică îl prezintă ca pe un artist capabil să dea lucrărilor sale o reală ținută monumentală. Aplicînd elementele decorativului folcloric în construcția compozițională, pictura sa dobîndește, astfel, virtuți raționale.

Amintirile artei populare dau consistență unei *Compoziții* sau unui peisaj, *Spre muntele Găina*, cu volute ample, de un autentic lirism. Alteori (într-o *Natură statică*, de pildă), culoarea, de un roșu teros, are o asprime gravă.

Pictorul a asimilat, cu o viziune proprie care dă unitate expoziției, direcții diverse ale artei moderne. Niște *Reflexe în lac* (cu violeturi pure, legate de galbenuri luminoase) îl amintesc pe Delaunay; *Un Baraj*, cu armonii de griuri, are ceva din Nicolas de Staël; reverberațiile albastre dintr-o *Muzică* sînt în spiritul picturii lui Kandinsky, din jurul lui 1930. Dar Virgil Popa le conferă o anume căldură poetică, în care-l recunoaștem. Alteori, coloritul mi s-a părut inadecvat temei, strident, ca în *Robot*. Există, poate, și o tendință de literaturizare, vizibilă în *Violoncelista*, unde citatul livresc e cam ostentativ.

În general, însă, o expoziție care atestă căutările unui artist cinstit față de el însuși.



PAUL ATANASIU

Paul Atanasiu revine după o pauză îndelungată. Se pare că tablourile de dimensiuni mai mici, și mai ales cele în flowmaster, îi convin mai mult. El se relevă uneori ca un peisagist cu simț de observație coloristică și o privesc de iarnă, de pildă, are o anume sobrietate. Altădată, într-un peisaj din Cișmigiu, e jovial, dar adesea culoarea devine cam săltăreacă, în *Colțul pelicanilor*, întreaga atmosferă e cam ternă, lipsită de elan, iar în niște *Garoafe* roșul petalelor devine văros. Un portret, cu însușiri de expresivitate, are defecte evidente de desen.

Mai bune mi s-au părut lucrările de grafică. Firește, nu acelea de un convenționalism academist (*Stinjenii*) sau de un colorit mult prea vesel, distribuit în mici suprafețe dezarmonice, nepotrivite, cred, cu tema dramatică (*Cheile Bicazului*).

Sînt, însă, în expoziție cîteva peisaje mici, de un galben cald, cu roșuri frumos irizate, care conving că Paul Atanasiu are însușiri de pictor al acestor privesc, notate mai fugar. Derutează, însă, ezitățile între pictura cu reminiscențe academiste, și aceste peisaje mai noi pline de o poezie de care,

s-ar părea, artistul încă nu are curaj să se apropie cu destulă hotărîre.

PAULA RIBARIU

Paula Ribariu se află la prima expoziție. Artista are capacitatea de a se exprima în culoare, pentru ea valorile cromatice dobîndesc o funcție lirică, lumea se recompune din imagini nu o dată inedite, mărturisind sinceritatea trăirilor poetice. De aceea cred că e prematur să vorbim de un oarecare (posibil) manierism. Pictorița știe, fără îndoială, să descopere un univers fantastic, deopotrivă candid și dramatic, de care se apropie prin intermediul viziunii folclorice. Imaginația (la care, poate cu prea multă generozitate se referea Petru Comarnescu în cronică din «România liberă») se desfășoară, însă, înăuntrul unei singure teme. Viziunea ei se cuvine, aș crede, îmbogățită, altminteri amenințînd să ducă la o expresie monocordă.

Și ar fi cu atît mai păcat cu cît Paula Ribariu este înzestrată cu un real lirism, cu un vibrant sentiment al fabulosului pe care l-am

remarcat încă de la primele ei participări la expozițiile colective.

VALERIU BOBORELU

Picturile lui Valeriu Boborelu, aflat și el la prima expoziție, par a fi exerciții (e drept, exerciții serioase, cu bune prevestiri în ceea ce privește tehnica pasteii). Peisajele realizate într-o tehnică de vitrouri cu armonii de culori puternice, compoziții cu personaje stilizate în sensul picturii lui Campigli, cu o culoare mai rugoasă, cuprind (în două direcții opuse) întreaga expoziție.

Se cuvine semnalată transparența (în spiritul picturii populare pe sticlă) unor lucrări de mai mici dimensiuni, fantasticul mitic din *Primăvara*, sau atmosfera de poveste veche din *Fată cu copac*... Adevărul e că, luate în parte, aproape toate lucrările demonstrează o bună cunoaștere a meșteșugului. Ansamblul e, însă, prea puțin convingător, însușirile lui Boborelu nu sînt subliniate îndeajuns de această expoziție, organizată — poate — prea devreme, înainte ca artistul însuși să fi realizat o unitate reală a mijloacelor de interpretare a realității.

1. GHEORGHE ZIDARU : Crăițe — ulei

2. VIRGIL POPA : Doftana — ulei

3. PAUL ATANASIU : Garoafe — ulei

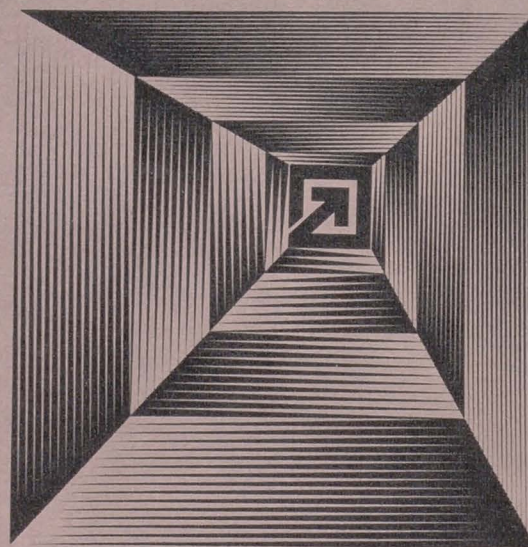
4. PAULA RIBARIU : Înainte de furtună — ulei

5. VALERIU BOBORELU : Fată cu copac — ulei



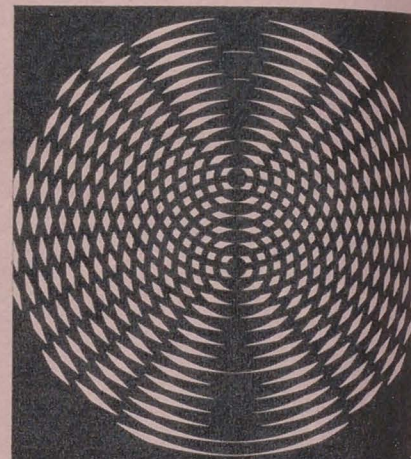
Herbert W. Kapitzki

36



LGA-Zentrum

Form



gruppe 56

ausstellung gebrauchtegraphik
veranstaltet vom
städtischen lehrinstitut für
graphik druck und werbung

13. - 30. Oktober 1964
berlin 50 - charlottenburg
einstiegsufer 43

öffnungszeiten:
montag - freitag 9 - 17 uhr
sonntags 9 - 12 uhr
sonntags geschlossen

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ PUBLICITARĂ DIN R.F. A GERMANIEI

VINCENȚIU GRIGORESCU

NIKOLAUS PLUMP: Supracopertă pentru o
carte de basme

HERBERT W. KAPITZKI: Afiș de expoziție

SIGRID LÄMMLE și HANS LÄMMLE: Afiș pentru
o expoziție de grafică

Grafica publicitară din Republica Federală a Germaniei — așa cum a fost ilustrată de expoziția organizată la București — se subsumează celor mai moderne tendințe ale genului.

Experiențe de dată mai recentă, op-artul în special, caracterizează una din direcțiile principale ale acesteia.

Poate că datorită numărului relativ restrâns de lucrări, nu a fost suficient de reprezentativă.

Desigur, graficienii noștri cunosc în genere posibilitățile și realizările colegilor din R. F. a Germaniei. Important este faptul că publicul larg și-a putut îmbogăți efectiv cunoștințele, remarcând nivelul artistic ridicat al lucrărilor prezentate — de la emblemele pentru hîrtia de corespondență și pînă la varietatea afișelor.

Ar fi, poate, de prisos să-i mai relev calitățile: inventivitate, vigoare, bun gust. Nu mai constituie pentru nimeni o surpriză.

Considerente de ordin subiectiv mă fac să rețin, în sfera căutărilor « op » (oare alinierea generală la această tendință nu vădește o concesie făcută modei?), afișele semnate de soții Sigrid și Hans Lämmle, de Herbert W. Kapitzki sau de Anton Stankovski, afișe vădind vigoare, economie de mijloace și, evident, eficiență. În aceeași ordine, citez paginile de calendar semnate de Gerta Haller, copertile și ilustrațiile pline de nerv și savoare ale lui Nikolaus Plump, lucrările lui Albrecht Ade sau ale lui Helmut Keppler.

În concluzie: o expoziție de ținută.

De cîtuva timp revistele literare fac un loc din ce în ce mai larg în paginile lor consemnării evenimentelor artistice. Faptul este îmbucurător nu numai fiindcă ilustrează interesul scriitorilor pentru artele plastice, dar mai cu seamă pentru că presa de specialitate, în tiraje modeste, nu satisface pe deplin nevoia de informare a maselor de cititori.

Entuziasmul cu care revistele literare sau presa cotidiană, adeseori sub semnătura unor debutanți în critica plastică, salută manifestările artistice, contribuie substanțial la crearea unei atmosfere favorabile; această contribuție este de natură să stimuleze interesul publicului pentru manifestările artiștilor plastici, fie că e vorba de expoziții personale, fie de cele colective. Sînt și alte manifestări ale căror aspecte s-au oglindit în presa literară; ele au fost comentate cu seriozitate, cu spiritul de răspundere al publicistului înzestrat.

Fenomenul creației fiind extrem de complex, observația critică trebuie să țină seama de natura acestui proces. Nu e suficient să fii entuziast ca să scrii o bună cronică; sentimentul trebuie susținut cu argumente care să se lege, într-o măsură mai mică sau mai mare, de operele discutate. Acest entuziasm, cînd e sincer, are o valoare, mai ales sub semnătura scriitorilor; el devine supărător cînd e « argumentat » cu o anumită bravură, aș zice, fără acoperire. Apar și astfel de articole în revistele literare și uneori se merge pînă la concluzii ferme în probleme care chiar pentru criticii de specialitate prezintă greutăți deosebite. Vom da un singur exemplu. E vorba de ancheta publicată de *Scînteia Tineretului*, în legătură cu unele probleme ale sculpturii și ale picturii. S-au spus cu acel prilej lucruri eronate

și s-au formulat judecăți exagerate.

E prea tîrziu pentru a reveni asupra problemelor discutate; dacă ne referim la acest caz, o facem cu gîndul onest de a putea fi evitate poziții prea ferme în problemele dificile. Cuvîntul tipărit trebuie bine ales, întrucît ușurința judecății introdusă în evaluarea valorilor spirituale încurajează confuzia și diletantismul.

Dacă revistele literare doresc să dezbată astfel de probleme fără a cădea în exagerări, credem că e bine să solicite colaborarea criticilor cu o activitate susținută și verificată. Sînt manifestări de amploare, ca expozițiile de stat, expozițiile retrospective etc., care obligă critica la o analiză competentă și responsabilă; altfel pot fi emise judecăți derutante, judecăți pripite, uneori în numele entuziasmului, alteori pornite și dintr-un subiectivism regretabil. Acest mod de a înțelege critica influențează negativ viața artistică.

Prin absurd ne întrebăm ce s-ar întîmpla dacă artiștii și criticii plastici ar voi să dea lecții scriitorilor?

Din fericire pentru destinul literaturii, nici artiștii, nici criticii de artă n-au astfel de veleități, cu toate că mulți dintre ei cunosc literatura și fără îndoială unii pot emite judecăți de valoare. Aceasta nu înseamnă că intervenția scriitorilor în critică nu este oportună. În toate timpurile scriitorii au dovedit larga lor participare la viața artistică a epocii și nu o dată observațiile făcute au izbutit să aibă un substrat critic pe care istoria l-a confirmat. Stăpîni autorizați ai cuvîntului scris, ei izbutesc nu o dată să dea glas și ecou strălucit unor sentimente și idei dominante în arta unui artist sau a unei epoci.

Avem exemple prestigioase pe care istoria criticii de artă le consemnează. Mai ales pentru epoca de afirmare a picturii moderne, scriitorii pot fi elogiați pentru contribuția lor. Medalioane de artiști, îndeosebi, dar și sublinierea unor evenimente sau analiza anumitor tendințe ale plasticii, constituie pentru cercetător mijloace de bază în reconstituirea istorică a vieții artistice din trecut.

Este o datorie de onoare să semnalăm contribuția substanțială pe care scriitorii au adus-o și o pot aduce artei și artiștilor: o asemenea contribuție este eficientă atunci cînd se evită excesul de subiectivism, pripeala și gratuitatea.

Există și un alt aspect, tot atît de important, anume felul în care sînt ilustrate revistele literare, cu desene sau cu reproduceri de artă, capitol care întregește aproape obligatoriu profilul presei literare. Desenele executate special pentru ilustrarea revistei, reproducerile după opere de artă, fotografiile artistice, completează sumarele revistelor ca și ale cotidianelor, dîndu-le o calitate de ordin plastic. Problema ilustrației și, în legătură cu ea, cea a machetării, rareori a constituit obiectul unor dezbateri critice, fiind adesea rezolvată la voia întîmplării cu oameni improvizați și cu rezultate îndoielnice.

Există un raport stilistic între conținutul revistelor și felul în care sînt ilustrate. Imaginea (desen, fotografie sau reproducere de artă) își are legile ei care trebuie respectate în compunerea ansamblului grafic al unei publicații. Imaginea, indiferent de genul său, angajează cititorul cu aceeași putere ca și textul scris. Pentru a îndeplini însă acest rol, ea trebuie supusă exigenței redacționale cu aceeași severitate ca și textele.

Acest lucru nu poate fi realizat fără concursul susținut al unor redactori de specialitate sau, cel puțin, al unor colaboratori competenți. Aspectul plastic al unor reviste e foarte discutabil și uneori de-a dreptul sub nivelul posibilităților actuale, atît din punctul de vedere al selecției de imagini cît și al prezentării lor. Avem graficieni înzestrați (o dovedesc expozițiile lor) și ar fi bine să fie solicitați în redacțiile revistelor.

Probleme spinoase sînt legate de imaginea fotografică sau de reproducerile după opere de artă. Fotografii se fac multe, dar amatorismul face ravagii în acest domeniu. Se publică prea adeseori în prima pagină peisaje și flori, crengi de arbori înfloriți etc.; ele ocupă un spațiu mai propriu reproducerilor după opere de artă, care sînt adeseori înghesuite în pagina a treia și a patra lîngă un text cu care nu pot fi asociate în nici un fel. Reproducerile nu sînt decît rareori bine alese și gîndite în acord cu aspectul grafic de ansamblu al publicației; unele sînt total compromise, îmbicsite, de neînțeles. Răspunderea care revine redacțiilor în privința selectării imaginilor, compunerii și prezentării lor nu este mai mică decît răspunderea față de texte. Efectul unei reproduceri neglijate este comparabil cu al unui text plin de greșeli.

Am schițat doar unele aspecte ale colaborării dintre scriitori și artiștii plastici. Sugestiile pe care le facem cu acest prilej, simple în esență ca și în forma lor, șperăm că vor fi primite ca atare. Fără îndoială, revistele ca și cotidienele manifestă tendința firească de a se afirma în viața publicistică și literară cu un profil propriu. Această tendință trebuie să se simtă și în aspectul lor sau în felul de a aborda problemele artelor plastice.

R É S U M É

CATUL BOGDAN

Dans cet article, l'auteur évoque la personnalité du peintre Catul Bogdan. Né en 1897 à Colmar (France). Après avoir étudié à l'École Supérieure d'Architecture, de Bucarest Catul Bogdan part pour Paris où il suit les cours de l'Académie Julian et de l'École supérieure des Beaux-Arts, sous la direction d'Ernest Laurent et de Paul Baudoin.

Il ouvre sa première exposition en 1919 à Bucarest. Dès son retour en Roumanie il est nommé professeur à l'École des Beaux Arts de Cluj; il reste dans les cadres enseignants pendant 40 années. Tout au long d'une laborieuse activité Catul Bogdan a participé presque sans interruption aux expositions les plus importantes en Roumanie, ainsi qu'à l'étranger: L'exposition internationale de Paris (1937), les expositions d'art roumain organisées à Moscou (1957), Kiev (1959), Prague, Bratislava, Berlin, Athènes, Sofia, Ankara, Istanbul, Caire, Alexandrie, Damasc (1960-1961).

Ses œuvres se trouvent dans les musées de Roumanie et en France (Rouen, Paris, Strassbourg, Colmar), ainsi que dans des collections particulières. Une partie importante de son œuvre est représentée par la peinture murale, surtout religieuse.

Tempérament lyrique, ayant des affinités avec l'impressionnisme, Catul Bogdan témoigne d'une rigueur cézannienne quant à la conception de la forme, du volume et de la construction spatiale.

A l'occasion de son 70-ème anniversaire un important ensemble de ses œuvres a été présenté à Bucarest.

SOURCES NOUVELLES POUR L'ARCHITECTURE ROUMAINE MODERNE

En étudiant un grand nombre d'édifices sur l'étendue du territoire roumain, l'architecte Constantin Joja se propose de démontrer l'intérêt que présente une certaine architecture urbaine roumaine du XIX-e siècle, dérivée d'un type très répandu d'architecture rustique. Les grandes façades vitrées, résultant de la fermeture de la « prispa » paysanne traditionnelle, constituant le trait caractéristique de cette architecture urbaine. Entre ces constructions et l'architecture moderne, les similitudes son frappantes.

Ces exemples d'architecture urbaine roumaine, qui préfigurent certaines réalisations de l'architecture moderne, offrent aux architectes ainsi qu'aux décorateurs, des suggestions qui pourraient s'avérer fructueuses.

L'ENSEIGNEMENT ET L'ART ACTUEL

L'article du professeur Ghițesco fait partie de la série d'enquêtes, ouverte par notre revue, ayant pour thème les tendances actuelles de l'enseignement artistique. Tout en montrant que ce problème est devenu une sorte d'obsession dans la vie artistique contemporaine, l'auteur réfute d'emblée les théories qui, en se basant sur l'individualisme exacerbé de l'art contemporain, sur la liberté totale d'expression ainsi que sur les systèmes contradictoires qui caractérisent son évolution, nient l'utilité de l'enseignement artistique. Un examen attentif et nuancé de ce problème met en évidence le fait qu'il n'existe point d'incompatibilité de principe entre l'enseignement artistique et l'art moderne. Le développement actuel de l'art pose le problème de la modernisation de l'enseignement spécialisé et non pas sa suppression. En se référant à quelques artistes, pédagogues bien connus, qui ont expérimenté et publié ces dernières années des « systèmes d'enseignement des arts plastiques », l'auteur estime que, loin d'être devenu un simple lieu de rencontre pour les créateurs, isolés par leur originalité, l'enseignement artistique est bien le terrain où, sous la direction du professeur, les dons innés de l'étudiant peuvent être cultivés afin de les hausser au-dessus des limites de leur propre personne.

DEGAS — UN IMPRESSIONNISTE?

Qui pourrait s'imaginer l'impressionnisme sans Degas?

Et pourtant il y a des différences notables entre la conception de Degas et l'esthétique des impressionnistes. Dans son esquisse sur Degas, le critique Dan Grigoresco se situe dans les rangs de ceux qui ne considèrent pas sans réserves et hésitations l'inclusion de Degas dans le mouvement impressionniste.

Pour Degas la peinture ne signifiait pas uniquement l'expression d'une sensation, mais bien la création d'une image nouvelle, à la suite d'une longue méditation.

Son intérêt pour les effets de lumière est incontestable mais ce n'est nullement là le but suprême de son art. En vérité rien de plus anti-impressionniste que son aspiration d'être un coloriste au moyen de la « ligne » ou bien l'idée très clairement exprimée par Degas: « Je n'éprouve pas le besoin de perdre connaissance devant la nature ».

Mais, en dernière analyse, Degas représente un de ces cas paradoxaux et significatifs où il arrive que le prestige d'un mouvement artistique se trouve accru par l'œuvre d'un artiste qui n'a pas adhéré entièrement à l'esthétique de ce mouvement.

LES STÈLES FUNÉRAIRES DE ȘCHEIA

L'auteur de l'article s'occupe des stèles funéraires en pierre découvertes dans le vieux cimetière du village moldave de Șcheia.

Datant de la seconde moitié du XIX-e siècle, ces stèles de formes rectangulaires décorées de bas-reliefs (personnages, anges, arbres, oiseaux, fleurs, rosettes), surprennent par leur force d'expression, le rythme de la composition et l'interprétation d'un naturalisme naïf.

L'auteur fait ensuite une analyse stylistique détaillée de la stèle dite « de Profirița » (1865) ainsi que de celle où sont représentés Adam et Eve (1869).

Planches en couleur—pages 20, 21:

LA CRUCIFIXION (1500). Détail. La Princesse Marie, épouse d'Etienne le Grand. Broderie liturgique. Musée de monastère de Putna

L'ASSUMPTION (1485). Broderie liturgique. Musée de monastère de Putna

SOMMAIRE

Costin Ioanid	
Catul Bogdan	3
C. Joja	
Sources nouvelles pour l'architecture roumaine moderne	8
Petru Comarnesco	
Les dessins de Theodor Pallady	13
Gh. Ghițesco	
L'enseignement et l'art moderne	17
Dan Grigoresco	
Degas — un impressioniste?	23
Gh. Aldea	
Les stèles funéraires de Șcheia	24
Ateliers	30
Chronique	33

СОДЕРЖАНИЕ

Костин Иоанид	
Катул Богдан	3
Арх. К. Жожа	
Новые источники для современной румынской архитектуры	8
Петру Комарнеску	
Рисунки Теодора Паллади	13
Проф. д-р Г. Гицеску	
Образование и современное искусство	17
Дан Григореску	
Был ли Дега импрессионистом?	23
Георге Алдя	
Надгробие в селе Скейя	24
Ателье	30
Хроника	33

Couverture I: Stèle funéraire — Șcheia — Negrești
 Couverture IV: Catul Bogdan: Composition

На первой странице обложки: Надгробие. Скейя-Негрешть
 На четвертой странице обложки: Катул Богдан. Житель Земли моцов
 с ушатами. Тушь

