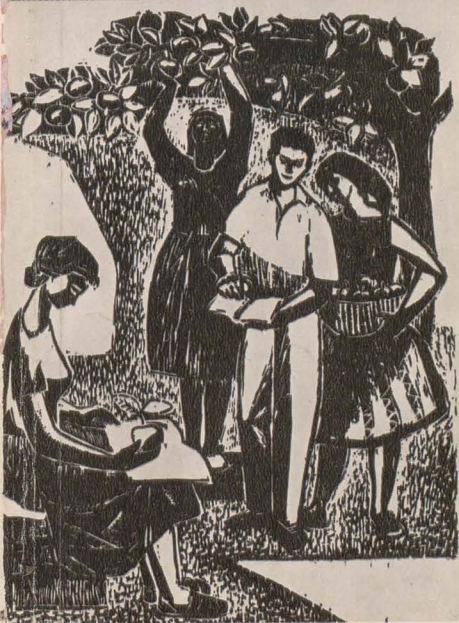


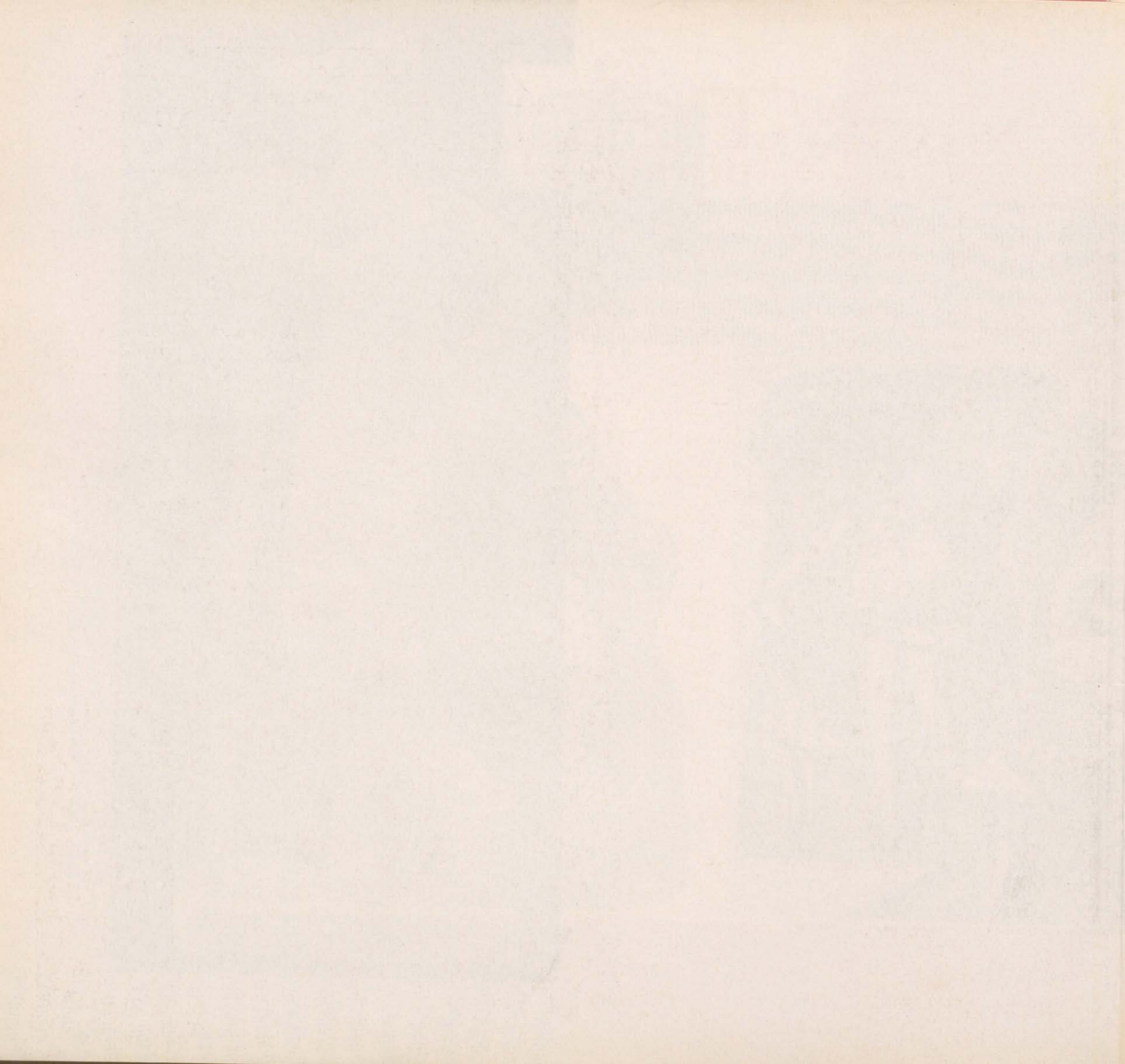
ARTA

plastică

10
11

1965





ARTA plastică

cuprinsul

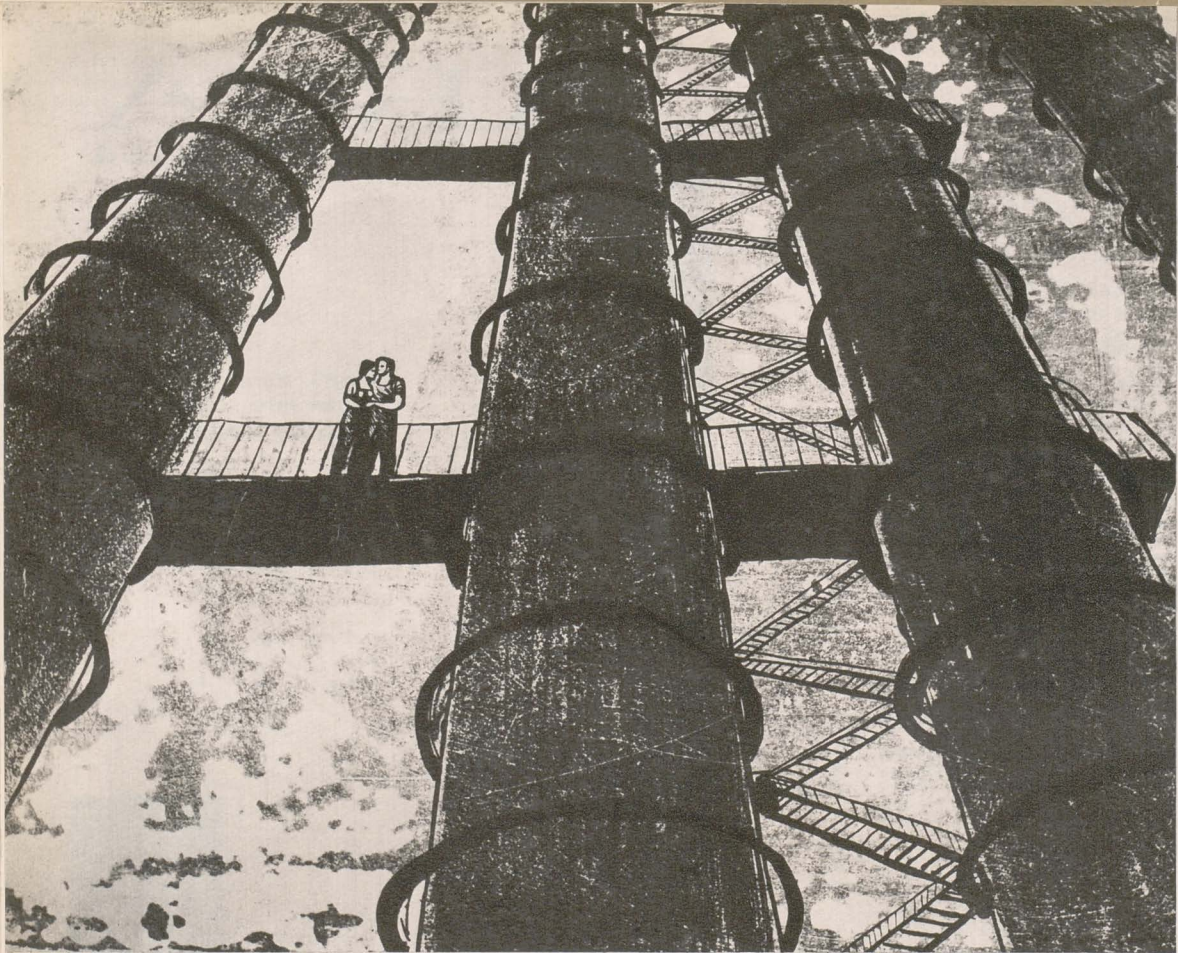
● MARCEL BREAZU: Cu privire la esența artei	525
● ION FRUNZETTI: Regionala clujeană de grafică	532
MOMENTE DIN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SECOLULUI XX ● Acad. Prof. G. OPRESCU: Brâncuși ● Acad. TUDOR VIANU: Corneliu Baba, pictor al omului	536—551
● DAN GRIGORESCU: Însemnări despre peisajul industrial	552
● VASILE DOBRIAN: Colecția memorială Iser	557
ARTIȘTI DE PESTE HOTARE ● YVONNE HASAN: Ben Shahn	562
● JACK BRUTARU: Grafica românească în anuarul "Who's who"	569
● HENRI CATARGI: Dumitru Ghiață la 75 de ani	570
MEMENTO ISTORIC ● Paul Constantin: Primul tablou de gen: «Familia Arnolfini» de Jan van Eyck	572
● PAUL PETRESCU: Elemente geometrice și stilizare în scoarțele românești	574
SIMEZE ● V. KARMAZIN: Vasili Kasian ● PETRE OPREA: Un peisagist ucrainean: Alexandr Safo- novici Pașcenko ● N. ARGINTESCU-AMZA: Clarette Wachtel ● RADU VARIA: Anghi Petrescu- Tipărescu ● HORIA HORȘIA: Adrian Podoleanu	577—585
● GINA COPACI: Eva Cerbu	586
● PATRICIU MATEESCU: Mozaicul de la Fabrica de faianță din Sighișoara	587—590
MERIDIANE ● Un nou monument la Mauthausen ● Kurt Querner—pictor al proletariatului revolu- ționar ● Reflecții asupra filmului de desene ani- mate ● Sugestiile unei călătorii ● VIRGIL PREDĂ: Însemnări pe marginea celei de-a II-a Biennale de grafică maghiară	591
● MIRCEA POPESCU: La cel de-al IV-lea Congres al Asociației Internaționale a Artelor Plastice	593
● GH. COSMA: Începuturile așfului în România ● PETRE OPREA și BARBU BREZIANU: Atitudini progresiste, puțin cunoscute, la pictorul Ștefan Popescu	596
● OCTAVIAN BARBOSA: Filmul de artă	597
● Note	598
● Cronica	599
COPERTA I: LUCIA COSMESCU: Studenți agronomi la practică; LIE DOINA: Colectivistă	
COPERTA IV: ZOE BĂICOIANU: Relief sticlă. Institutul botanic (detalii)	

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

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

Fotografii: FLORIN DRAGU
Prezentare artistică: RADU VELLUDA





GH. BOȚAN: Dragoste și chimie — litografie

Clarificarea problemelor fundamentale ale creației și receptării operei de artă, ale însușirii estetice a realității în genere, prezintă un mare interes nu numai pentru cei ce vor să înțeleagă actul creației, esența și structura operei de artă, natura și corelațiile emoției estetice — ci și pentru creatorii înșiși. Firește estetica marxistă nu este o știință normativă, nu stabilește coduri. Esteticianul marxist nu-și poate propune să formuleze reguli amănunțite după care să se conducă artistul, nu poate avea pretenția absurdă de a elabora o propedeutică a creației artistice. Dacă el ar fi deținătorul unor asemenea rețete miraculoase, nu i-ar rămâne decât să compună el însuși poeme, simfonii sau fresce. Dar clarificarea problemelor fundamentale ale însușirii estetice a realității poate și trebuie să ducă la o meditație mai adâncă și mai limpede a artistului asupra metodei sale de creație, a îndatoririlor și rolului său social. Firește că analiza concretă, detaliată, pe care criticul de artă avizat o face fiecărei opere de artă în parte, îi poate fi de mare folos artistului ca și celui ce receptează opera de artă. Dar nici artistul, nici iubitorul de artă nu pot rămâne indiferenți față de necesitatea găsirii unor criterii generale de apreciere, a unor principii de largă generalitate, a căror cunoaștere poate ușura procesul de creație și poate înlătura erorile de apreciere ale prostului gust sau ale gustului pervertit. Aceste principii — rod al generalizării practicii artistice — nu pot înlocui necesitatea analizelor critice concrete, pentru fiecare operă de artă în parte, așa cum le face critica de artă. Dar ele constituie fundamentul teoretic al criticii, perspectiva generalizatoare necesară acesteia, criterii de largă valabilitate fără de care nu pot exista autentice judecăți de valoare, ci numai înguste aprecieri subiectiviste, evanescente, ca orice stare de spirit care nu-și poate prinde ancora de terenul ferm al rațiunii.

În această lumină încercăm aici precizarea succintă a unor asemenea principii cu privire la esența artei.

★

Marx a arătat că însușirea estetică a realității se deosebește de însușirea teoretică — prin faptul că este o însușire practico-spirituală a lumii. Însușirea estetică a realității apare și se dezvoltă treptat în procesul muncii sociale. Reflectarea realității inconjuratorie de către om are, în perioadele timpurii ale dezvoltării societății, un caracter global, indiferențat, difuz: lumea se oglindește în conștiința oamenilor primitivi într-o imagine sincretică, în care trăsăturile individuale ale obiectelor și proceselor sînt sesizate pentru latura lor practică, utilitară, pe care omul o poate

folosi pentru a face față nevoilor imediate — dat totodată, în procesul muncii, oamenii desprind și elementul de generalitate al unor grupe de obiecte individuale ca și elementul de pitoresc, de strălucire particulară, care dă acestor obiecte un anumit farmec. Tot acest proces complex se încarcă încă, din cauza cunoștințelor rudimentare inițiale, și cu o reflectare fantastică, denaturată, magico-religioasă. Treptat, din această imagine sincretică se desprind aspectele utilizare imediate, cele care țin de general și esențial și care permit reflectarea teoretică — și se desprind și aspectele estetice. În procesul muncii, acționînd asupra obiectelor, omul ajunge să nu mai producă numai « sub imperiul necesității fizice imediate » și învață « să producă pe măsura oricărei specii, știind să dea întotdeauna obiectului măsura care-i este inerentă, de aceea omul dă formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului ». De aceea, treptat, în procesul muncii sociale, « prin complexitatea obiectiv desfășurată a esenței umane se dezvoltă în parte și în parte se produce complexitatea simțurilor umane subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, într-un cuvînt simțurile capabile să perceapă plăceri omenești, adică simțuri care se confirmă ca forțe esențiale umane ». Aceste « simțuri umane » realizează reflectarea realității în conștiință, mai complex și mai nuanțat decât ochiul sau urechea animalelor, mai complex și mai nuanțat decât o făcea însuși omul prin simțurile lui, cînd se comporta numai ca ființă animată de necesități exclusiv biologice. În felul acesta ia naștere însușirea (asimilarea, reflectarea) estetică, care dă omului satisfacții ce depășesc mulțumirea nevoilor sale strict biologice, satisfacții specific umane, în care, la vibrația senzorială se asociază, într-o sinteză unitară, și cea afectivă ca și înțelegerea rațională a realității inconjuratorie. Însușirea estetică a realității, care-și găsește în artă o formă superioară de manifestare, constituie de aceea o caracteristică specifică omului, ca ființă socială, arta devenind o formă specifică a conștiinței sociale, alături de celelalte forme ale conștiinței sociale, care în ansamblul lor îl « umanizează » din ce în ce mai puternic pe om.

În analiza atitudinii estetice față de realitate, un loc deosebit trebuie să-l ocupe analiza acelei laturi a atitudinii estetice, care înseamnă satisfacția față de un lucru bine organizat, față de un lucru « compus », în care părțile se imbrică între ele și se subordonează în mod armonios întregului, pentru a pune în evidență « măsura inerentă » a fiecărei « compoziții ». Trebuie arătat că în atitudinea estetică se manifestă « esența umană » și pentru că omul găsește o satisfacție firească în fața acelor trăsături ale înfăptuirilor sale, care fac ca arhitectul să se deosebească de

«(Marx) tocmai pentru că omul realizează în conștiința lui, în prealbil (atic în știință cit și în arte, dar cu mijloace diferite) planul, «*structura*» acelor lucrări (de mai mare sau mai mică anvergură) *pe care ulterior le transpune în înfăptuirea materială. Atitudinea estetică se regăsește la cel mai înalt nivel în artă, pentru că în opera de artă ideea artistică (sinteza între concret-senzorial, afectiv și intelectual) relevă capacitatea maximă a omului de a «organiza», de a «compune», prin selectare și recombinație, prin riguroasa reșinerii și avântul fanteziei, prin autenticitatea oglinzirii și transfigurarea imaginației, o reflectare veridică a esenței realității, în primul rând a realității umane, sociale.*

De aceea una dintre consecințele atitudinii estetice față de realitate este *satisfacția în fața integrării adecvate a părților în întreg, în fața «ordonanței», a alternanței ritmice, sau cu un termen care spune totul, a «structurii compoziționale» a obiectului contemplat. Atitudinea estetică frustră a primitivului, a acelora care au desenat admirabilele desene rupestre — este totuși încă nematură, tocmai din cauza lipsei acestei «ordine», din cauza nesesiizării necesității acestei ierarhii, în care părțile se subordonează, după principii bine determinate, întregului compozițional. André Lhote, vorbind despre arta cavernelor, spune că «frumusețile ei indiscutabile sînt inutilizabile (pentru noi) pentru că nu sînt deloc ordonate».*

Să acest adevăr ar trebui să mediteze și unii artiști ai noștri. Ei ar trebui să înțeleagă că oricît de reușite — și de indispensabile ! — ar fi detaliile de meșteșug (ca fiecare centimetru pătrat de pînză pictată, fiecare episod insolit al unui roman, rimele rare sau metaforele sugestive, rezonanțele agreeabile de timbre) — *cîtă vreme toate acestea nu se subordonează întregului compozițional, rămîn simple virtuozități formale, care pot fi cel mult apreciate în cercurile restrînte de meșteșugari ai artei — dar nu pot să creeze la marea public, la oamenii viii cărora le este destinată opera de artă, o emoție estetică de mare intensitate.*

În perioada aurorală a apariției artei putem distinge o complexitate de cauze care pericula la constituirea primelor lucrări cu caracter artistic. Dintre acestea însă, cauza, în ultimă instanță determinantă, este *munca, activitatea menită să ducă la transformarea naturii, în vederea nevoilor societății umane.*

Dar tocmai aici putem distinge diferite componente ale activității artistice, componente care ne vor ajuta să înțelegem în ce constă *esența artei.*

În primul rînd, creația artistică este *activitate, acțiune a omului asupra unui element material, pe care-l transformă dîndu-i o înfățișare definită, în vederea unui scop urmărit cu perseverență. Orice creație artistică presupune lucrul intens asupra unui material pe care artistul reușește — grație talentului — să-l modeleze, în conformitate cu o idee despre ceea ce acest material lucrat trebuie să reprezinte și să exprime, despre scopul pe care acest material modelat are a-l realiza, în cadrul grupului social în care artistul lucrează. Artistul compune deci, imprimînd unui material o formă, în vederea exprimării și comunicării unei intenții, menită să slujească o finalitate. Fie că folosește piatra sau fîldeșul, osul sau argila, fie că utilizează ocruul sau cărbunele, fie că își mișcă propriul său trup, fie că pune în vibrație coardele sale vocale sau obligă, prin manevre adecvate, diferite obiecte, să scoată sunetele dorite, în ritmul pe care el îl urmărește — artistul primitiv dă elementelor naturale o nouă înfățișare, le pune într-o nouă relație între ele, pentru ca transformarea respectivă să capete semnificația dorită sau întreprinză de el și să poată transmite această semnificație. Fantezia creatoare a artistului joacă în acest proces un rol de prim ordin și dă mîncii asupra materialului specific ei artistic.*

Prima componentă importantă deci, de care trebuie să ținem seama în încercarea de sesizare a elementelor definitorii pentru orice operă de artă, este *munca per-*

severentă și talentată asupra unui material definit, în vederea expresiei și comunicării unei semnificații. Această muncă cere o anumită tehnică, care aplicată unui anumit material, capătă funcție de limbaj. Pentru a făuri acest limbaj cel ce prelucraza materialul în acest scop este un «faber», un făuritor, un făur de «artifex», de transformare a acest ui material.

În al doilea rînd — ealizarea artistică îl ajută pe om să cunoască mai bine atît materialul asupra căruia lucrează, cit și realitatea înconjurătoare pe care el o semnifică cu ajutorul aceluia material, oglinzind autentic existența ei obiectivă. Străduindu-se să modeleze piatra, lemnul, lutul, metalele — omul a învățat să le cunoască posibilitățile, să le înțeleagă structura. Încercînd să obțină culori din produse minerale și vegetale, să scoată sunete de timbre și înălțimi variate, cu corzi, membrane, tuburi, de diferite proveniențe, — omul a învățat să cunoască însușirile esențiale ale obiectelor care-l înconjoară, să le folosească în vederea scopurilor sale. Dar, — ceea ce este cu mult mai important — străduindu-se să exprime ceea ce simțea nevoia să comunice — omul a învățat să cunoască articulațiile esențiale ale ființelor și lucrurilor din mediul în care trăia, să observe tocmai ceea ce este caracteristic unui animal sau unui copac, unui peisaj sau unei forțe deslănțuite a naturii, unui om în momente grăitoare ale traiului său, sau unei colectivități, care duce o viață îndreptată într-un anumit scop. El a învățat să înțeleagă *care anume trăsături ale realității înconjurătoare sînt capabile să trezească în semenii săi, asociații de idei și sentimente asemănătoare cu ale sale, el a învățat să distingă deci acele elemente care au capacitatea de a trezi emoții complexe apropiate de cele pe care el le-a încercat în fața acestei realități. Lucrînd asupra materialelor, pentru a le organiza expresivitatea, el a înțeles din ce în ce mai bine în ce rezidă esența obiectelor și a faptelor care l-au impresionat și cum poate să releve această esență pentru cei ce vor privi sau asculta lucrările ivite din munca lui creatoare asupra materiei, lucrări menite să comunice pregnant impresiile, reacțiile, cunoștințele, ideile sale. Activitatea artistică a dus deci la o mai aprofundată și pregnantă cunoaștere a lumii, ca și a reacțiilor umane față de această lume înconjurătoare.*

În al treilea rînd, acționînd asupra materialelor, pentru a le da «măsură inerentă», aptă a exprima semnificații obiective și reacții umane — omul și-a dezvoltat simțurile sale și îndeosebi ceea ce Marx denumește «simțuri umane subiective», ca «o ochi care percepe frumusețea forme și o ureche muzicală». Lucrînd pentru a crea obiectul artistic și străduindu-se să perceapă, să recepteze în atitudinea estetică cuvenită, acest obiect — omul și-a nuanțat percepția auditivă și vizuală, și-a afinat ochiul și urechea, a învățat să distingă nuanțe și raporturi pe care simțurile rudimentare menite să satisfacă doar necesități biologice, nu le percepeau. Dar nu numai atît ! În procesul social al creației și receptării opere de artă s-au constituit criterii de apreciere, scări de valori, în funcție de dezvoltarea istorică, logică a societății. În operele de artă se cristalizează astfel, de-a lungul istoriei, cu o mare densitate, trăsăturile estetice ale realității așa cum se constituie ele și cum se dezvoltă treptat prin valorificarea socială. Obiectele naturale sau cele făurite de om, procesele realității, faptele și relațiile umane — capătă astfel dimensiuni noi, pe care, în cadrul atitudinii estetice a omului față de realitate, arta, ca expresie superioară a acestei atitudini, le făurește și le reflectă totodată, creînd cum spune Marx «nu numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru obiect».

Dar așa apare încă o trăsătură distinctivă a artei, pe lîngă cele trei despre care am vorbit, trăsătură care face parte din esența ei: *arta este un factor al educației sociale a omului. Pe măsură ce societatea se dezvoltă, după scindarea ei în clase antagoniste, acționînd puternic asupra emotivității oamenilor, operele de artă îi cheamă la înde-*



AL. CIUCURENCU: Peisaj industrial — ulei

plinirea unor acțiuni sociale. Prin limbajul ei specific, arta exprimă *ideologia* celor ce o făuresc și mobilizează pentru îndeplinirea intereselor pe care această Ideologie o reflectă; arta reflectând deprinderi și norme morale, contribuie totodată puternic la răspîndirea și consolidarea lor. În idealul artistic al claselor se reflectă, în modalitate estetică, idealul lor social.

Analizînd atît operele clasicismului — care prezintă cititorului, spectatorului, privitorului, un *ideal* pe care îl invită să-l urmeze, cît și operele romantismului, ale realismului critic și mai cu seamă ale realismului socialist — este lesne de observat că arta prezintă oamenilor, modele demne de imitat sau care nu merită decît oprobiul lor, acte entuziasmante sau reprobabile, — îndeplinindu-și în felul acesta, prin mijloacele ei *sugestive și nu didactice*, un rol « etic-normativ », cum spune esteticianul marxist Dneprov, într-un studiu recent.

De aceea arta are în societatea bazată pe clase antagoniste, cum știm, un puternic *caracter de clasă* — artistul, fie că e conștient sau nu, se situează pe o anumită *poziție partinică*, propovăduind idealul etic și politic al partidului său.

Așa fiind, se mai poate oare vorbi despre artă ca un « joc gratuit » așa cum făceau Gross sau Goosse, exacerbind poziția lui Schiller în această privință? Firește,

cu toate că apare ca o activitate a lui « homo faber », a omului care muncește, arta *nu* este producție materială strict-utilitară, nu este meșteșug sau industrie. Dar este *activitate practică* prin latura ei de acțiune transformatoare directă asupra unui material. Totodată este *activitate spirituală* prin exercitarea facultăților cognitive și prin stimularea laturii morale a conștiinței umane prin elevarea emotivității sale, prin dezvoltarea unor « simțuri subiective », capabile, cum spune Marx, să procure « plăceri omenești », adică satisfacții care trec dincolo de mulțumirea nevoilor biologice, satisfacții înalte de ordin spiritual, cum numai Petrarca sau Eminescu, Beethoven sau Șostacoviți, Rembrandt sau Luchian au putut procura oamenilor.

Înțelegem astfel de ce Marx scotoțește arta ca « însușire practic-spirituală » a lumii, distinctă totodată de însușirea strict utilitară ca și de cea pur teoretică reprezentată de știință.

★

Atitudinea estetică este corelată cu nevoia *comunicării* însușirii estetice a realității. Artiștii realizează atitudinea estetică în forme înalte, de mare intensitate. Ei simt tocmai de aceea nevoia să o comunice, să o exprime.

Dar așa cum nu există gîndire logică fără limbă — nu există gîndire artistică fără limbaj specific. Un artist nu poate pretinde că și-a însușit (*pe deplin*) estetic un obiect al realității, un fapt, o stare de spirit — dacă nu a găsit și limbajul adecvat, în care să-și formuleze trăirea lui estetică. În această privință, Caragiale spunea în maniera lui sugestivă: « Toți sîntem iritabili, expresivi numai unui. Oricare ar fi materialitatea acestui deosebit fenomen, adică felul material al expresiunii, o condiție neapărată pentru ajungerea scopului ei este *înțelesul uman* ».

În viața de fiecare zi, oamenii ajung la cunoașterea realității, folosind formele gîndirii logice. *Reproducerea fiecărei* descoperiri științifice (în ceea ce privește eficiența acțiunii umane asupra realității) înseamnă repetarea în limbaj logic (urmat de acțiunea, în prealabil « gîndită ») a ceea ce descoperitorul (sau inventatorul) a formulat pentru prima dată în termeni raționali.

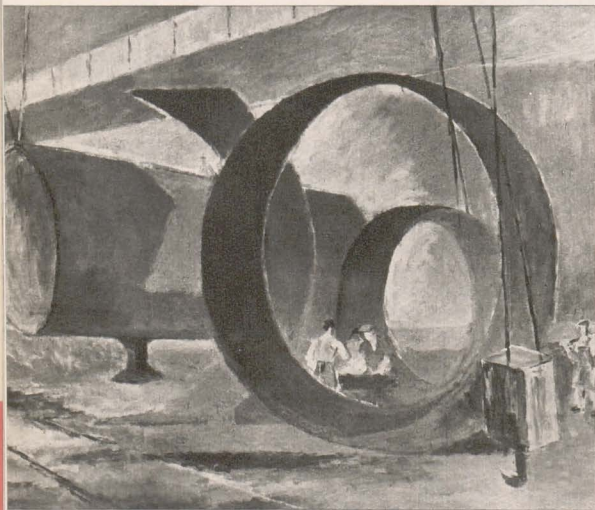
Retrăirea estetică înseamnă « reproducerea », în limbajul artei respective, a ațutudinii estetice de mare intensitate, pe care artistul creator a realizat-o într-un moment inițial *original*. Insușirea artistică de nivel înseamnă tocmai « înțelegerea » deplină a limbajului artistic care a « concretizat », a limpezit, a densificat, o însușire estetică a realității, inițialmente difuză: cînd artistul formulează « riguros » în limbajul artei sale trăirea estetică, însușirea estetică *deplină* a realității, el « creează » opera de artă.

Dar de aici, rezultă necesitatea înțelegerii *specificalui estetic* al fiecărei arte, înțelegere care nu trebuie să estompeze însă atenția necesară pentru sesizarea a ceea ce este *esențial* în îmbogățirea spirituală pe care o aduce arta consumatorului de artă.

Pentru cel ce receptează opera de artă, educația estetică înseamnă în cea mai mare măsură, deprinderea de a sesiza *limbajul* specific fiecărei ramuri de artă, pentru a nu aștepta ca o pictură să-i declanșeze bucuria artistică, prin intermediul limbajului artistic al literaturii, de exemplu, sau al muzicii. Cel ce va cere ca uleiul lui Tonitza de la Galeria națională, « Flori în oală de pămînt », să-i istorisească ceva, sau cel ce va căuta anecdota în « Tinerețe » a lui Lucian Grigorescu, va rămîne departe de intensitatea emoției pe care o vehiculează culorile calde și exuberanța formelor tabloului lui Tonitza, sau de poezia sentimentelor pe care le exprimă suavitatea culorilor și tușa ușoară a pînzei lui Lucian Grigorescu. Privitorul va beneficia de bucuriile artei, în cu atît mai mare măsură cu cît cultura lui artistică îi va educa « ochiul plastic » pentru a putea « înțelege » *limbajul specific* al formelor și culorilor, ca expresie menită să comunice *interpretarea* realității, *florul* simțit de artist în fața vieții, *atitudinea* lui față de ceea ce opera reflectă, din ambianță.

★

Dar problema limbajului trebuie înțeleasă în justa ei semnificație și de către artist. Să ne fie îngăduit să spunem că și artistul are nevoie de educație estetică — nu numai pentru că și el își formează propriul său gust sau se instruește pentru perfecționarea continuă a mijloacelor sale de meșteșug, ci pentru că este dorit să-și cunoască scopurile și rolul lui social. În ultimele cîteva decenii, problema *specificității* limbajului diferitelor arte a stat în centrul atenției artiștilor, a criticilor de artă, a esteticienilor. Din păcate însă, căutarea soluțiilor la această problemă de importanță majoră, a fost împinsă pe terenuri lunecoase. Estetica decadentismului a făcut din problema limbajului, *singura* problemă importantă a creației artistice, în asemenea măsură încît mulți esteticieni burghezi de prestigiu au început să fie alarmați. Înainte de a trece cu arme și bagaje de partea abstracționismului, Lionello Venturi se ridica împotriva acestei absolutizări a valorii estetice a limbajului plastic, absolutizare care elimină conținutul vehiculat de limbaj,





absolutizare care face din elementele de tehnică picturală singurele elemente de care are a se ocupa artistul și criticul de artă. Ridicându-se împotriva aceluia care socoteau că într-o pictură unicul lucru de seamă este structura formală și procedeele tehnice, el spunea: « importanță este contribuția umană pe care o pictură ne-o oferă, sugestiile pe care le face modulul nostru de a simți și imaginații noastre » (« Pour comprendre la peinture » — Ed. Albin Michel, pag. 14). Ceva mai recent (într-un articol publicat în « La table ronde », în septembrie 1960, și amplificat apoi în « L'art et l'homme »), René Huyghe protestează împotriva aceluia care exaltă pretențiile unor artiști de a rămâne neînțeleși, obscuri, ermetici, închiși în ei înșiși. Arătând că această poziție este proprie unei anumite critici de artă, care încearcă să măgulească orgoliul artistului, socotit « cu atât mai valoros cu cât nu se înțelege decât el, pe el însuși », Huyghe spune, pe drept cuvânt: « Coborîrea în sine însuși deșteaptă nevoia de a comunica și nevoia dăruirii. Nu este vorba numai despre o voință lucidă de explicație, ci de un elan profund al solidarității omului cu semenii săi. Această ardore cere un limbaj meritoriu și pur, un limbaj care să nu o denatureze și să nu o stingă, ci care să se muleze pe forța ei de expansiune. . . ». Academicianul francez exprimă aici, în ciuda părerilor care mai au încă o largă circulație în lumea artistică burgheză, din care și el face parte, convingerea profundă a unui om care a frecventat întreaga lui viață capodoperele artei universale. El nu poate să nu recunoască că limbajul artistic nu epuizează esența artei ci este numai mijlocul de a o comunica.

Fără a fi formulată explicit, se face aici, distincția necesară între esența și structura operei de artă, distincție pe care estetica decadentismului s-a străduit s-o estompeze. Una dintre rădăcinile gnoseologice ale formalismului în artă rezidă tocmai în această estompare, în această strecurare a confuziei între esență și structură. Artistul străduindu-se să-și găsească un limbaj specific, o modalitate originală de a-și organiza și de a-și exprima atitudinea estetică în fața realității — riscă să lungească spre prețuirea exclusivă a acestei structuri. El e amenințat să uite că structura artistică este menită să organizeze esența profundă a emoției și ideii sale artistice — și să o facă limpede comunicabilă, pentru cei cărora el își propune să le aducă mesajul trăirilor sale artistice intense. Această amenințare devine din ce în ce mai primejdioasă cu cât, totodată, el este îndemnat de estetica burgheză diversionistă să rupă « trăirea artistică » de ansamblul reacțiilor lui umane, de reacțiile lui etice și politice, ca om întreg, care aparține unei epoci, unei clase sociale, unei națiuni. Primejdia este cu atât mai mare cu cât el este lăsat să uite că opera lui devine mută, dacă nu ține seama că cei ce o percep sînt oameni, care o integrează în ansamblul receptivității lor emoționale, ca subiecte aparținînd unei anumite societăți.

Atunci cînd artistul nu pierde din vedere acest adevăr, lucrarea lui își păstrează nealterate virtuțile estetice. Cînd structura nu este substituită esenței, opera are capacitatea de a-și îndeplini, cu eficiență, ansamblul funcțiilor ei în societate. Cine ar putea să afirme, de pildă, că în tabloul « În cazagerie » al lui Henri Catargi, atenția pentru limbajul plastic specific ar fi diminuată? Organizarea formelor, alternața ritmică a liniilor drepte, a unghiurilor și a curbilor elegante, savanța așezare a petelor de culoare, vibrația tușei, punerea în cadru — toate aceste elemente ale limbajului pictural arată preocuparea susținută a maestrului pentru structura lucrării sale. Dar el nu o absolutizează. Limbajul plastic comunică aici privitorului emoția artistului în prezența unei realități noi, atitudinea lui față de această realitate. Pictorul a lucrat asupra unui material, cu mijloace tehnice originale, de calitate, pentru a-i conferi o semnificație, pentru a comunica esența unor fapte care l-au impresionat; și lucrarea lui își îndeplinește funcția socială, nu prin adăugirea lipită



a unui titlu răsunător, ci prin faptul că *esența* ei reușește să-l emoționeze pe privitor, să-l convingă, să-l facă să cunoască, în miezul lor, cu mijloace specifice artei, realități contemporane majore.

În zelu lor pentru « puritatea » limbajului artistic, teoreticienii abstracționismului ajung, cum se știe, la eliminarea furibundă din opera plastică a oricărei referiri la realitate. Maxima virtute estetică rezidă, după ei, în cultivarea culorii pentru culoare, a liniei pentru linie. Până și fundamentala calitate estetică a unei lucrări — *compoziția* — subcombă azi în operele taștiștilor sau în muzica « aleatorie ». Întimplarea detronează gândirea artistică, în numele « revoluției moderniste ». Haosul care la naștere dă astfel posibilitate manifestărilor de scandal ale tuturor impostorilor. Artă ajunge la cheremul speculațiilor bursiere. Producția plastică devine în asemenea măsură lipsită de valoare încât semnalele de alarmă se aud din ce în ce mai frecvent chiar în rîndurile criticilor burghezi. Într-o anchetă asupra picturii occidentale în ultimii douăzeci de ani, organizată de hebdomadarul francez « Arts », în august 1963, criticul Pierre Cabanne se vede nevoit că constate că în pictura postbelică: « atracția scandalului . . . căutarea noutății, a neprevăzutului, chiar a insolitului, au suscitât mai multe elanuri decît propuneri, și mai multă impetuozitate decît reflexiune, *gestul a căștigat pasul asupra ideii. . .* ». De aici s-a ajuns la acele aberații care tind să arate că « în pictură eficacitatea este de acum încolo legată de rapiditate » sau la « arta brută », care asamblează la întimplare deșeuri industriale și fragmente de automobile accidentate, Pretinzînd că luptă împotriva platitudinii naturaliste, arta decadentă a ajuns la un simplism (și nu la o simplitate), înrudit de aproape cu indigența. Yvan Christ, criticul plastic al revistei « Table ronde », spune în această privință, într-un număr din martie 1963: « O



pânză uniform albastră, verde sau roșie și, mai mult încă, albă sau neagră, poate să constituie, după normele noi, o operă complet finită. Expresia de « anti-pictură » a fost cu elogii lansată și comentată. Fie că se vrea sau nu, prăpastia este atinsă, și sentința de moarte, a ceea ce era convenit să numim « pictură », pronunțată. Acești decoratori, acești ornamentatori (căci nu sînt decît asta), acești buni făuritori de covoare sau de tapițerii, construiesc cu un oarecare fast, marele aparat funebru al înmormîntării frumoasei decedate ». Este aici răcunoașterea întristată a dezagregării unei arte în care, sub pretextul luptei împotriva academismului, s-a ajuns la evaporarea esenței profunde a creației artistului, la « punctul zero » al artei, (după o formulare sugestivă a lui René Huyghe).

Respingerea fotografismului meschin nu înseamnă însă nicicum golirea operii de artă de semnificație. Stilizarea se realizează, nu prin sărăcire, ci prin punerea în valoare tocmai a ceea ce este esențial în realitate, a ceea ce comunică cu mai multă forță emoția artistului. Atunci cînd în « Peisaj petrolifer », Alexandru Ciucurencu elimină orice balast naturalist, lăsînd să vorbească simplitatea liniilor și tonurilor cromatice, el nu neglijează, ci dimpotrivă accentuează, raportarea la realitate, nu se apleacă narcisic asupra unui sentiment « incomunicabil », ci dimpotrivă comunică o stare de spirit, nu sacrifică esența operii structurii ei, ci dimpotrivă pune structura în slujba exprimării esenței artei sale. Stilizarea « Capului de față », pe care Ioana Kassargian a expus-o la Bienala de artă plastică de la Paris, nu elimină raportarea la realitate, ci dimpotrivă evidențiază prospețimea, ingenuitatea figurii umane și a sentimentului sculptorului în fața acestei ingenuități. Organizarea plastică a imaginii, « ritmizarea » ei, purificarea de prisosul de detalii nesemnificative realizată de Cornelia Danet în lucrarea « Muncitorii de la fabrica de șamotă », nu numai că nu

exclue realitatea din înfăptuirea plastică, ci, dimpotrivă, face pregnant efortul avîntat al personajelor și comunică sentimentul graficianului în prezența acestor personaje. Esența artei în toate aceste lucrări — alese dintre foarte numeroase altele — nu este aici confundată cu structura operelor, atenția acordată mijloacelor plastice face într-adevăr din aceste mijloace un limbaj specific menit să exprime și să comunice o trăire artistică intensă, o atitudine umană — și deci socială ! — a creatorului operii de artă.

*

Nu ne-am propus ca, într-un spațiu restrîns, să abordăm exhaustiv problema esenței artei. Am socotit însă că este de acută actualitate accentuarea unor aspecte ale acestei probleme, care confirmă justețea indicației dată de partid artiștilor în « Salutul C.C. al P.M.R., al Consiliului de Stat și al Consiliului de Miniștri » adresat Conferinței artiștilor plastici, din acest an. Artei noastre, se arată în acest salut, « li sînt străine inovațiile primate ca scop în sine, tendințele formaliste, deformările împinse la absurd, Imitarea diferitelor curente și școli artistice, cit și platitudinea, cenușii, redarea naturalistă a realității, pentru că acestea duc la consumarea sterilă a talentului, răpesc operii de artă forța emoțională ». Artiștii noștri de valoare răspund acestei orientări, pentru că ei au înțeles că respingînd atît banalitatea naturalistă cit și fuga după o « originalitate » de scandal (în fond imitație a unor curente care în lumea burgheză au ajuns într-un stadiu de « neo-academism ») — izbutesc să-și manifeste personalitatea lor creatoare, forînd în căutările lor, către esența artei și nu rămîind la suprafața unor « structuri » care, absolutizate, sterilizează operele lor de vigoare, le sărăcesc, le înstrăinează de rolul pe care trebuie să-l joace, în societatea noastră socialistă.

REGIONALA CLUJEANĂ DE GRAFICĂ

ION FRUNZETTI



Regionala clujeană de grafică, deschisă în cursul lunii octombrie în localul Muzeului de artă, s-a caracterizat printr-o echilibrată distribuire a panourilor, între grafica de șevalet, gravură și ilustrație, cu o marcată preponderență numerică a deseneurilor, duse pînă la limita de la care încoale ele încep să concureze pictura, dar cu o certă superioritate a lucrărilor de gravură. Este de la sine înțeles că, într-un centru artistic în care există maștrii ai gravurii de valoarea lui Gy Szábo Béla, emulația să se producă și pilda lui să dea roade. Într-adevăr, calitățile sale de încercat meșteșugar al xilografiei, exemplul îndelungatei trude asupra plăcii de lemn, — trudă care, departe de a o obosi, are drept rost tocmai să simplifice și să elimine din alfabetul expresiv tot ce este neesențial, — marea lui simplitate și incandescențele unui sentiment al naturii de o profundă modestie sînt dintre însușirile acestui artist, pe lângă care nimeni nu poate trece fără să le resimtă.

În ceea ce privește tipul de gravură, de o simplitate extrem-orientală, cu care ne-a obișnuit de mult și pe care-l continuă în « Rațe sălbatice » și în « Codobaturi », întrunește sufragiile celor mai larg categorii de privitori.

Deconcertează întrucîtva însă încercările sale de ilustrație la « Divina Comedie », mai cu seamă că artistul nu și-a ales temele paradisiace, ce i s-ar potrivit poate mai bine temperamental, ci și-a oprit atenția la cînturile XXI și XXV din Infernul, pentru a exprima (în torsiuni laocoontice, prin « Ghiare lungi » sau « Oameni și șerpi »), pasiuni pe care nu vedem de fel să le fi încercat vreodată un om atît de solar, de clasic echilibrat ca gravorul acesta, în plus handicapat aici și de dominantă neagră a paginei, cînd marile efecte ale graficii sale el le-a desprins din menajarea unor vaste zone de alb pe întinsul ei, sugerînd spații luminoase, în care planurile priveliștii se înscriu prin stricte, economic gîndite, pete de negru montate în fondul alb, ca onixele în marmuri.

Deak Ferenc, linogravor cu precădere pînă în prezent, se prezintă ca un maestru împlinit în cele cinci ilustrații la romanul « Peste gard » de E. Papp, și în cele trei imagini din ciclul « Sulina ». Dacă în « Pescari » și « Marinari », cu toată siguranța punerii în pagină și ritmării compoziției, mai aflăm sectoare unde este evidentă predilecția pentru « aparatul exterior » al prelucrării materialului în felul lemnului cu efectul de fibră vizibil, în schimb în marea linogravură cu titlul « Pe malul Dunării » regăsim ceva



din suflul creatorilor de «bois»-uri francezi de la începutul acestui veac. Deak Ferenc stăpânește un meșteșug în care ficțiunea nu mai are nici o dificultate să îmbrace haina realului celui mai concret, și în care veridicul se potențează fantastic, pe ecrane sufletești imense, de o intensitate a sentimentului dramatic rar întâlnită în ultimul timp.

Este firesc ca într-o asemenea ambianță să ne apară mai puțin convingătoare imaginile ce recurg cu precădere la convenționalisme. Ne gândim în special la monotipurile lui *Andrassy Zoltán*, care minimalizează prin truisme plastice teme de o semnificație și o importanță majoră. Este păcat că unii tineri, remarcăți de noi altădată ca având mari posibilități, cum e *Mircea Bălăileu*, gravor dotat cu o forță de proiectare a scenelor în adevărate ecrane sintetice, merg de asemenea în ultima vreme pe linia celei mai mici rezistențe, atât în tipologia convențională a personajelor, de fel portrete, cât și în gesticulația lor, la fel de artificială. Tot așa, ni se pare inutilă rețeta la care a ajuns *Antonia Pongracz*, când, fără necesități expresive, schematizează personajele, în «Primăvara» sau «Perspective noi», căci sub raportul conținutului această stilizare schematică nu aduce nimic în plus. Dimpotrivă, chiar dacă la *Cseh Gustav*, linogravor tânăr și el, primitivismul voit al anumitor stilizări devine, prin repetare, fastidios, — oricât

1 GY SZABO BELA: Rațe sălbatice — xilogravură

2 FELICIA AVRAM-ANDRASIU: «Ce te legeni codrule...», ilustrație la «Versuri» de Mihail Eminescu — tempera

3 DEAK FERENC: Pe malul Dunării — linogravură (Din ciclul «Sulina»)

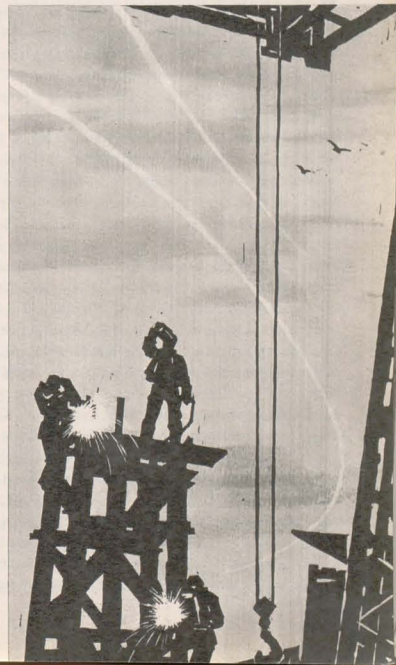
lui Carol Pleșa (cu atât mai meritorie cu cât nu e pictor), regăsim pe drept la un pictor ca *Munteanu Coriolan* («Cherhana și plajă la Neptun») un acord muzical din marea tradiție a peisagisticii românești majore, de la care se revendică și *Ioan Mitrea*. Dar în vreme ce la Munteanu guașa e închisă în sine, ca uleiul, finită, la Mitrea acuarela dă, în «Portul Tomis» și mai cu seamă în «Șantierul naval Galați», impresia certă a jocului inteligent de antinonii ale sentimentului cromatic din care se va închea, abia la o reluare, opera în ulei eventuală. Ioan Mitrea are, cum am mai avut ocazia să o spunem cu prilejul colectivei de grup clujean de la București din vara aceasta, ceva din spontaneitatea și verva, am zice feminină, a lui Lucian Grigorescu, fără să însemne aceasta în vreun fel că l-ar urma, altfel decât ca intensitate a lirismului. O mai grafică viziune colorată în tempera e «Strada» *Katalinei Varga*. Aici, precizia conturilor, oarecum mai sensibile totuși decât la *Petre Abrudan*, care le realizează ca pe sirmele de cloazonat smălțuri, uniforme ca duct și insistente ca accent, joacă un rol grafic, în rimă cu suprafețele masei, pictate de asemenea ca o fontă de tipografie.

Deși vrednică de menționat diversitatea temelor peisagisticii profesorului clujean amintit, desenele sale, unele în cărbune colorat cu cretă, altele în negru, («Blocurile de la Onești» și «Clopotnița lui Ștefan cel Mare de la Piatra Neamț», «Fabrica de ciment Brașov», imaginea văzută de pe deal a satului «Fintinele» sau «Clăile» cîmpului și o «inserare»), demonstrează totuși același tip de sensibilitate, fără adaptări la temă. Mult mai suplu, dar recurgînd invariabil la aceeași tehnică de tușuri, este *Iosif Bene*. Socotim totuși că tehnica a servit mai bine tema, la el, abia în «Seara», peisaj de pe Arieș, sau în grupul de țărani romîni călări, ce are o majestate a temei bine resimțită, intitulat «Spre casă», spre deosebire de «Ciobanii», «Cosașii», «Toamna», «Primăvara», gracile dar fade. Într-o mare frămîntare se află *Pallas Jutta*, ale cărei peisaje ardeleni indică drumuri felurite, între care urmează să se decidă artista. Puternic este sentimentul construcției arhitectonice în peisaj, la *Laurențiu Buda*, care în tehnică de Pitt, realizează efectul culorii prin valori. Înutil însă colajul, în «Natura statică», pe fondul de ziar real artistul venind cu convenția unor umbre care-i anulează planul, graficește vorbind. *Kusztos Endre* este, pe linia cărbunelui în negru și alb al lui Abrudan, mai sensibil în vederile sale dintr-o gospodărie colectivă, decât în «Construcția podului».

(*urmare la pag. 599*)



DEAK FERENC: Pescari (Din ciclul «Sulina») — linogravură



VASILE POP-SILAGHI: Sudori — linogravură

BRÂNCUȘI

Acad. Prof. G. OPRESCU

Cred că nici unul dintre romîni nu se bucură astăzi, în cea mai mare parte a lumii artistice, de o faimă și de un prestigiu mai mare ca Brâncuși. Sculpturile lui, nu prea numeroase, din cauza perfecției desăvîșite a execuției lor, pe care el o credea indispensabilă unei opere de seamă, constituie azi titluri de glorie pentru colecțiile publice și particulare ce le posedă, adică în primul rînd pentru muzeele de artă modernă din țările occidentale și mai ales din America. Printre aceste muzee, Muzeul Guggenheim din New York se pare că este cel care poate oferi cel mai mare număr de sculpturi de Brâncuși, și expuse în așa fel și cu atîta grijă, încît fiecare din ele să facă maximum de efect asupra privitorului. Dar sînt și colecții particulare de o deosebită importanță, cum e colecția Arensberg, azi în muzeul din Philadelphia, sau colecția John Quinn, care pot rivaliza ca număr de opere și ca importanță a lor cu Muzeul Guggenheim. Iar Tate Gallery din Londra, într-unul din rapoartele sale anuale, se plîngea nu de mult parlamentului, de insuficientele sale mijloace financiare, pentru a se putea ține în curent cu mișcarea artistică contemporană, ceea ce a avut drept rezultat că nu a fost în stare să-și procure încă nici o operă de Brâncuși. Statul francez, pe de altă parte, a făcut din atelierul maestrului, după moartea acestuia, tot așa cum făcuse din atelierul lui Rodin, un muzeu memorial, la inaugurarea căruia directorul artelor frumoase, Georges Selles, a vorbit de «mîna divină» a lui Brâncuși, creatorul atîtor minuni, «mîna care, de acum încolo se închide inertă».

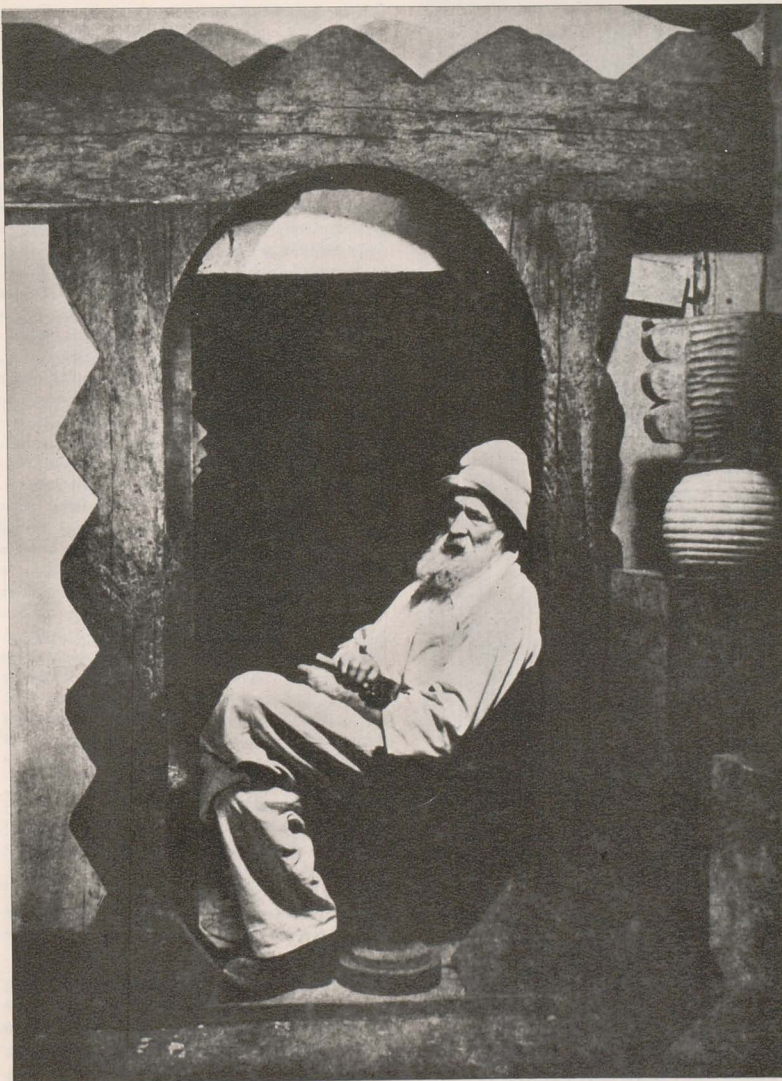
Iar marea revistă de artă de limbă engleză "The Connoisseur", sub iscăltura lui Alastair Gordon, declară în numărul din septembrie 1963 că "poate cea mai mare influență asupra sculpturii din ultimul timp este Constantin Brâncuși", pentru a conchide: "Îndrăznesc să cred că Constantin Brâncuși este unul din numele importante în istoria artei".

Cine este și de unde vine acest artist atît de excepțional, a cărui operă, concepție despre sculptură și fel de viață, pot deștepta un atît de mare interes? El este un fecior de țaran român dintre cei mai autentici, ieșit dintr-o familie săracă, nu frunțașe cum au crezut unii biografi, altfel bine informați, născut în 1876 și crescut într-un sat de munte, Hovița, făcînd parte din comuna Pestișani, în fostul județ Gorj, plecat de acasă de copil, la 11 ani, și rămas, în mijlocul lumii în care a trăit, în atmosfera strălucită din capitala Franței, de tînr și pînă la moarte, fidel originii sale țărănești.

Părăsind satul natal și mergînd în lume după lucru, ca să poată trăi, după cîva timp el găsește un loc de ucenic la un timplar din Craiova, unde ia contact cu lemnul și cu arhitectura necesară unei armonioase împreunări a părților ce vor constitui o mobilă cu înfățișare plăcută. A fi cunoscut de aproape acest material, care se supune voinței omului mai ușor decît piatra, a-l fi manipulat zilnic, va avea consecințe incalculabile pentru activitatea sa de artist de mai tîrziu, cum vom vedea. Va fi una din însușirile sale de

căpetenie în sculptura în lemn, parte însemnată a producției sale, și în imaginarea celui mai potrivit soclu pentru operele sale, în care forma lor de prezentare va avea pentru el o importanță decisivă.

Ceva mai tîrziu — această parte a vieții copilului după plecarea de acasă este încă destul de obscură, poate din cauza chiar a lui Brâncuși însuși, care se arăta uneori iubitor de mit cînd o povestea altora — el intră la școala de arte și meserii din orașul în care se găsea, pe care o absolvă în 1898. Avea deci 22 de ani, era un bărbat format, și, cunoscînd caracterul ferm și volutar, și însușirile sale psihice de mai tîrziu, putem deduce că știa ce dorește. Cu o bursă, poate a comunei, la intervenția cuiva care-și dase seama de însușirile remarcabile ale acestui tînr, el plecă la București și se înscrie la Școala de arte frumoase, ca să studieze sculptura. Pe atunci erau acolo ca profesori doi sculptori talentați: Carol Storck, fiu de sculptor și temeinic cultivat în Occident, care își crease apoi o bună reputație în Statele Unite, de unde este chemat la București ca să colaboreze și să ia locul de profesor al părintelui său, și Vladimir Hegel, venit la noi din Franța. Amîndoi erau capabili să dea o bună și serloasă învățătură, în sensul academiilor de artă, lui Brâncuși care, ambițios și sirguitor cum era, și destul de format ca sculptor pentru un student al școlii, pe cînd era încă în școală sculptează un remarcabil bust al generelui doctor Davila, și un écorché. Avem astăzi informații destul de sigure asupra acestor două opere. Bustul din studiul lui Zervos (Cahiers d'Art, 1955),



reprodus probabil după o fotografie împrumutată de Brâncuși, este identic cu capul statuii generalului Davila, din fața Institutului Medico-Farmaceutic, din București, pe care Carol Storck o toarnă în bronz în 1903 și o lucrează deci în anii precedenți, adică tocmai în timpul ultimelor stadii în școală ale lui Brâncuși. Avem deci serioase motive să credem că, pe de-o parte el fusese elevul lui Storck în acești ani, și că el colaborează cu maestrul său la efectuarea statuii. Este evident că acesta, de la el ia capul lui Davila, cu o singură modificare: chipiul cu egretă, existent în bustul elevului, apare într-o altă poziție, ținut în mână, la spate, de general, în statuia profesorului. Pentru écorché, după informația precisă a prof. dr. Ghițescu, Brâncuși colaborează cu profesorul de anatomie de atunci al școlii, cu doctorul Gerota. Rămasă în posesia școlii pentru instrucția viitorilor elevi și suferind mai târziu accidente, statuia există astăzi, în afară de originalul despărțit în trei părți, turnată în ghips în mai multe exemplare, din care unul în posesia școlii. Originalul, după aceleași informații, se găsea în dublu exemplar, unul la școală, și altul în sanatoriul doctorului Gerota.

Brâncuși termină cu succes școala, la finele anului 1901, dar nu-și va lua diploma decât în septembrie 1902.

În posesia diplomei, el se decide imediat să-și continue și să-și perfecționeze învățătura, apoi să se



C. BRÂNCUȘI: Muza adormită (una din ultimele variante)

C. BRÂNCUȘI: Muza adormită (Somnul)



facă cunoscut în lumea artistică a Parisului. Drumul spre Franța îi ia doi ani, căci, lipsit de mijloace, el îl face în mici etape, uneori pe jos, oprindu-se ici și colo și lucrînd, mai ales ca cioplitor în piatră, la München, apoi în Elveția, la Zürich, Basel. În 1904, ajunge la Paris, țelul suprem și atât de greu de atins al strădaniilor sale. Intră la Școala de arte frumoase, cu Mercié ca șef de atelier. Era de pe atunci un modelator remarcabil al pămîntului, cum arată lucrările din 1905 și 1906, ajunse pînă la noi, între care capetele de copii (unul în posesia mea), și frumosul portret de fetiță intitulat « Orgueil ».

În aceste lucrări se ghicește influența lui Rodin, pentru care Brâncuși simte o adîncă admirație. Printre capetele de copii este unul, intitulat « Chinul », în care expresia de suferință paroxistică, atît de frecventă în arta lui Rodin, își are aici eoul. Totuși, nu către asemenea opere avem impresia că merge mai degrabă admirația pentru marele înaintaș. Este evident că Victor Hugo, și mai ales Balzac, au trebuit să facă asupra lui Brâncuși o mai mare impresie. Ilustrul romancier, a cărui statuie comandată de Uniunea scriitorilor francezi a fost refuzată ca improprie, probabil fiindcă aceștia ar fi dorit un Balzac de o excitare fotografică, cu care oarecum « să poți să stai de vorbă ». Enormul volum masiv, liniile abrupte și tăioase care definesc și închid silueta, trăsăturile discordante în aparență ale feței, dar atît de expresive și trădînd simțirea interioară a romancierului, au trebuit să facă un efect prodigios asupra lui Brâncuși. Cam așa își imaginează el atunci o sculptură, totuși obținută cu alte procedee decît felul cum o obține Rodin. Pe cînd la acesta depărtarea de realitatea strictă, de un figuratism la îndemîna multora, era rezultatul unei atitudini violente, excesiv de dinamice, pentru Brâncuși încă de atunci, înfățișarea unei statui, aspectul ei final și definitiv, trebuie să fie rezultat reflexiunii, al unui calm suveran, al răbdării, al colaborării cu materialul, nu al violentării acestui material. Prin aceasta, cei doi sculptori se găsesc de atunci chiar la poli diferiți unul de altul.

Rodin își dase seama de admirația ce-i purta tînărul sculptor român dar și de viitorul splendid ce-l presimțea în activitatea lui următoare. Își închipuie singurătatea în care el se găsea în mijlocul Parisului, lipsurile, sărăcia: aude că uneori spălase paharele la un restaurant, că alteori cîntase în corul bisericii romine din Paris, și-i propune să lucreze cu el, în atelierul din Meudon. Brâncuși apreciază calitatea acestei oferte, dar refuză propunerea și-i răspunde printr-un proverb

romănesc, care trebuia să satisfacă amorul propriu al marelui artist: « La noi se spune că la umbra copacilor mari nu crește iarbă ». Aceasta se întâmpla după o expoziție la Muzeul Luxemburg, în 1906.

În același timp, cu acest gest de liberare, pe care îl făcuse Brâncuși, se remarcă o schimbare din ce în ce mai evidentă în opera sa, adică în concepția ce-și face el despre sculptură. În 1907 i se comandă pentru un mormint din Buzău o statuie. Statuia, astăzi în Muzeul de artă din București, este de o mare îndrăzneală. Ea este liberată de orice detaliu inutil, redusă oarecum la volumele esențiale și, deși nudă, de o candoare, de o reculegere impresionantă, așa cum se cuvenea pentru un mormint. Împreună cu bustul defunctului, ea este expusă la București în 1914.

Puțin în urmă, depărtarea sa de sculptura oficială se face și mai aparentă. El expune « Figura veche », un fel de idol ghemuit ca cele ale popoarelor primitive, sculptată cu sentimentul cu care aceste popoare își reprezentau divinitățile amenințătoare. Curînd această operă este urmată de o imagine cu același aspect de divinitate primitivă, pe care artistul o intitulă « zicală veche românească: « Cuminența pămîntului », un fel de personificare a înțelepciunii, veche decînd lumea, nu a omului, ci a întregii naturi. Amintirile lui de copil, străvechi, persistente, și prestigioase, îi revin una câte una, în lumea atît de diferită a Parisului.

E de remarcat că, tot atunci, el încetează de a mai modela în pămînt, în humă, materie care-i displace tocmai prin ușurința cu care se supune artistului și îndeamnă astfel pe cei slabi de inger să devină superficiali și să se încînte de un brio detestabil, de o execuție plină de florituri inutile, și începe să taie direct în piatră. În același timp, formele lui tind din ce în ce mai mult să se simplifice, să capete un aspect general geometric, în care numai o parte din trăsăturile lor să apară, mai mult ca o aluzie, decît ca ceva prea perceptibil și evident. « Muza adormită » din 1906, reluată în 1909 și 1910 și în anii următori, mai departe, căci ea se repetă cu variațiuni, aspiră din ce în ce să devină o simplă formă ovoidă, în care cîteva linii, abia indicate, sugerează trăsăturile distinctive ale feței, calme și delicate.

În 1908 el crează « Sărutul ». Era vorba de un monument ce trebuia așezat la mormîntul unei prietene americane, cu un ciudat nume maghiaro-rus, în cimitirul de la Montparnasse. Ca adesea în cariera lui Brâncuși, prima operă este punctul de plecare al unor lucrări succesive, ieșite, cu anume schimbări



C. BRÂNCUȘI: Poarta sărutului

față de prima, din meditațiile lui, și destinate să-i reprezinte mai complet și mai adecvat ideile, toate devenind împreună un fel de temă cu variațiuni. În realitate, cel realizat și fixat la groapa celei căreia îi era destinat, este destul de diferit de « Sărutul », așa cum era opera în 1908. Să ne oprim un moment asupra acesteia, căci ea are o importanță capitală în opera și activitatea artistului, constituind punctul de plecare real și de netăgăduit al artei veritabile a lui Brâncuși. Sculpturile precedente se resimțeau, unele de arta lui Rodin, altele de cea a popoarelor ce prezentau o sensibilitate, un fond sufleteș și o imaginație, de esență ancestrală, comună popoarelor aparținând unei culturi primitive. « Sărutul » e cu totul și cu totul altceva. Taiat cu lovituri puternice de daltă, așa cum cerea rînduirea moleculelor pietrei, el are forma unei prisme, în care se văd două corpuri aproape identice, lipite și formînd o unitate desăvîrșită, rezultînd dintr-o forță irezistibilă ce le împreunăse, dragostea, apărînd ca simple volume, dar cu unele mici detalii de o mare delicatețe, însă de o mare semnificație, cum ar fi faptul că femeia, deși așa-zicînd trup din trupul bărbatului, prezintă semnele externe ale unei sarcini. (Aceasta în exemplarul din Muzeul din Philadelphia și cel din Craiova, nu în cele din București, și nici în monumentul definitiv).

Cu această operă drumul lui Brâncuși este larg deschis, sau, mai drept vorbind, și-l deschide singur, și va merge pe el urmîndu-și calea și rolul de novator, pînă la moarte. Odată mai mult se dovedește în artă ceea ce el afirmă adesea, că toți cei mari, în ce au el cu adevărat mare, au rupt cu trecutul.

Temă « Sărutul » îi este atît de scumpă și ea apare în opere atît de semnificative pentru evoluția artistului, încît unul din biografi a putut chiar vorbi de un ciclu al « Sărutului ». În orice caz, ea constituie motivul principal din celebra poartă triumfală de la Tg. Jiu, din 1937, numită cînd « Arcul eroilor », cînd « Arcul sărutului », sărutul formînd subiectul stilpilor ce susțin arcul porții.

Anii de la 1910 la 1914, sînt pentru sculptor ani de activitate febrilă. Atunci se nasc și apar în expoziții, cu variațiuni de la un an la altul, cum se întîmpla și cu « Sărutul », « Narcis », proiect pentru o fîntînă, « Prometeu », alte expresii ale « Sărutului », proiecte pentru portretul domnișoarei Pogany, care va fi reluat și analizat de fiecare dată în condiții noi, create de materialul în care era executat și de constituția intimă a acestui măt-

rial, care uneori favoriza linii de cioplire într-un fel, altelei în alt fel.

Doritor să se facă cunoscut, artistul lucrează și expune la toate saloanele Parisului care se țineau în același an, așa încît el uneori se prezintă publicului de două sau de trei ori într-un an. Se pare că atunci Rodin, care îl considera cu o simpatie și cu un interes deosebit, îl sfătuieste să apară mai rar în public, pentru a nu da impresia unei activități forțate și pripite, nu destul de solidă și de susținută de reflexie. Expune și în străinătate, în America, pentru că acolo își găsește prietenii mai entuziaști și mai activi decît cei din Paris, unde cercul admiratorilor săi, e drept cuprinzînd oameni de importanța lui Modigliani și a lui Rousseau Le Douanier, era destul de restrîns. La noi în țară, în același timp, abia dacă se vorbea de el, și aproape numai de către cei cu care fusese camarad de școală și cu care se mai întîlnie, însă la Paris, cînd aceștia mergeau în Franța. Probabil așa a fost cazul cu Dărăscu, al cărui bust din Muzeul Național datează, după toate probabilitățile și după stil, decînd Brâncuși era elev al Școlii de arte din Paris.

Expune și la Londra, într-un grup de « artiști aliați » în preajma războiului mondial, cînd celebrul critic de artă, atît de prețuit în Anglia, Roger Fry, în « The Nation », spune despre Brâncuși, cum raportează Carola Gideon Welcker, că cele trei capete de Brâncuși sînt cele mai remarcabile opere de sculptură în Albert Hall, unde se ținea expoziția.

Tot atunci el făurește motivul « Pasării măiestre », unul din visele sale cele mai îndrăznețe, închipuit ca simbol al liberării omului și al înălțării spiritului, ca aspirație spre tot ce e luminos și mare. Numele îi vine din mitologia basmelor noastre, în care pasărea măiastră, atotștitoare, conduce pe amant spre închisoarea unde este ținută iubita lui, îl sfătuieste la nevoie, îl apără, îl inspiră. De atunci înainte Pasărea măiastră va fi motivul lui de predilecție; în jurul ei își va concentra adesea toată puterea lui de creație, va face din ea un obiect prețios, luminînd uneori ca un soare, cu o formă din ce în ce mai suplă, mai armonioasă, mai egală după cum considera el, ca să se poată înălța tot mai sus, în înaltul cerului, în eterul infinit.

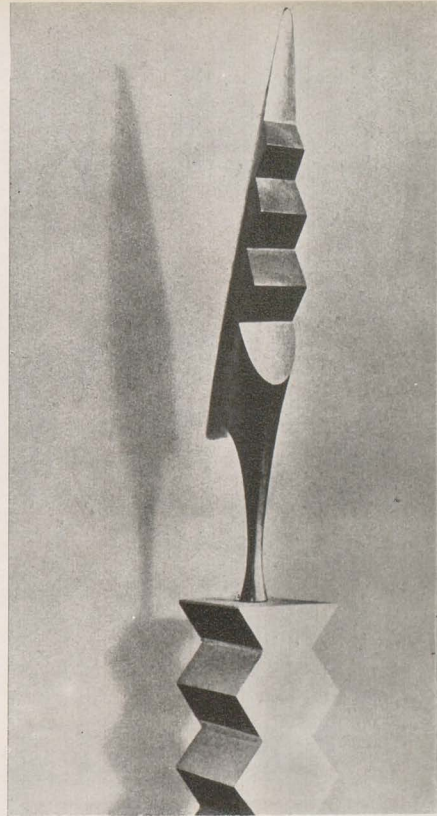
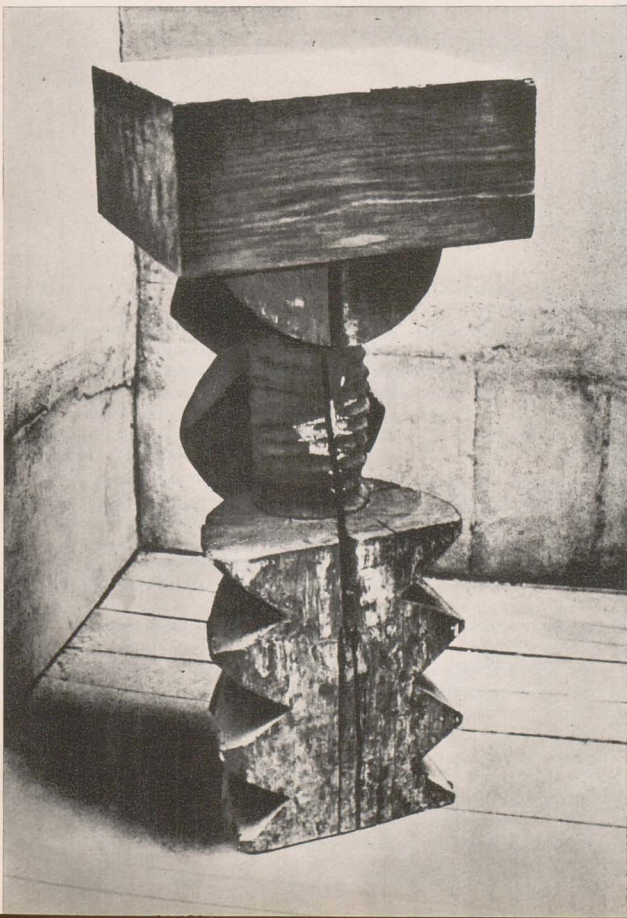
Nu este oare mișcător să vedem pe acest țărăn român, concentrînd întreaga sa putere de creație, cu o pasiune care-i umple tot ce e viu în el, doritor să dea naștere în arta sa la formă, să perfecționeze aceste forme, să le sublimeze, să facă din ele un fel de prefi-

gurare a produselor științei, ce vor aduce contactul pămîntului nostru cu cosmosul? Căci este sigur că în fundul conștiinței lui găsim același dor de a cunoaște contopirea cu imensitatea, vag presimțită a universului, ca și la cei care, prin descoperirile științei vor realiza ceea ce la el era numai presimțire și elan nostalgic. « Am căutat toată viața mea esența zborului », zicea el cîndva.

« Coloana infinită » iese și ea din aceleași aventuri și impulsii. Cam atunci, între 1914 și 1918, el este atras de calitățile lemnului într-o sculptură, față de cele ale marmurei sau ale bronzului. Este epoca cînd l-am întîlnit pentru prima dată, introdus de o prietenă comună, franceză.

Atelierul lui Brâncuși, foarte vast, era în întregime ocupat de enorme birne de lemn vechi, late și lungi, aduse dintr-un sat din Bretania, unde se dărimasera un număr de case. Unele peste altele, aceste birne așteptau mîna artistului. Aspectul pe care-l oferea interiorul atelierului era cît se poate de curios și de bizar. Te-ai fi crezut într-o peșteră misterioasă, poate sub pămînt, în care un ciclop adunase material și-și pregătea instrumentele de lucru cu care să transforme acel material în obiecte de care să se minuneze lumea. Și cum în acea epocă eram pasionat de Wagner și de dramele lui muzicale, de atelierul piticilor, făuritorii Tarnhelmului, îmi aducea aminte ceea ce vedeam în atelierul lui Brâncuși.

Problemele pe care le-am discutat au fost generale și s-au mărginit mai ales la discuțiile pe care mi le-a dat artistul, în cuvinte înțelepte și precise, domol spuse, despre atitudinea sa, atît de nouă atunci, față de materialul din care era executată o operă, de importanța în execuție și de individualitatea pe care le are orice material, de rolul acestuia în reușita finală a unei lucrări, după lungi și minuțioase operații, care pot ține ani de zile. Mărturisesc că m-a impresionat puternic dragostea și înțelegerea adîncă a artistului pentru valoarea materiei cu care lucra. În piatră, de pildă, spunea el, trebuie să tai, să sapi ca să ajungi acolo unde se ascunde subiectul, căci el nu e oriunde în blocul de marmură, subiect pe care piatra îl conține și pe care artistul îl descoperă încetul cu încetul, analizînd, meditănd și ciopliind; în lemn, fibrele și direcția acestora îți dictează cum să porți instrumentul de care te servești, ca să obții ritmul cerut de specia fiecărui lemn; la metalul lustruit totul depinde de cum va cădea pe el lumina, care singură dă viață operei, dat fiind că sculptura în genere înghete lumina, nu o reflectă ca pictura.



▲
C. BRÂNCUȘI: Cocoșul

◀ C. BRÂNCUȘI: Soclu (Adam)



C. BRÂNCUȘI: Pasărea Măiastră (una din primele forme)

Pentru Brâncuși, admirator, cum s-a exprimat adesea, al formelor perfecte, în felul lor, întâlnite printre bolovanii din albia râului și cei de pe marginea mării, care au dobândit volumele sub care le vedem astăzi și suprafața lor atât de admirabil netedă, după sute și mii de ani de eroziune, era evident că acele forme existau în adâncul rocilor rostogolite în valuri și izbindu-se între ele, și că timpul dase la lumină exact ceea ce constituia miezul, inima materiei din care erau compuse. În direcția moleculelor, rînduite într-un anumit fel, într-o piatră, este un element esențial în determinarea ritmului pe care îl va avea eventual o operă, săpată în acea piatră, se va întâmpla deci cu ea un fenomen care va avea o oarecare asemănare cu producerea cristalelor, care se supun legilor lor fatale.

Ca un om de știință, el pătrunsese multe secrete ale lumii înconjurătoare, pe unele din ele le păstrase chiar din timpul copilăriei sale în mijlocul grandiosului peisaj natal, din Munții Gorjului. Am vorbit mai sus de aspirațiile sale în efectuarea formelor sub care prezentase și va prezenta « Pasărea măiastră », aspirații și sentimente care îl apropiau de inginerii preocupați de găsirea unui contact al planetei noastre cu cosmosul. Acum îl vedem tot atât de apropiat și tot atât de înțelegător de natură, ca cei care au studiat-o și au ajuns să-i cunoască legile.

Ne-am despărțit, eu plin de admirație și fericit de ceea ce auzisem de la acel om cam mic de statură, dar vinjos, cu un trup voinic și mâini de o îndeminare aproape miraculoasă. Gîndul îmi rămăsese mai ales la ochii lui mici, dar pătrunzînd ca săgeata, la mobilitatea feței, cînd gravă, cînd visătoare, cînd surizînd de un suris nițel malițios, însă plin de înțelegere.

De atunci, trecuseră ani. Lucram la Comisia de Cooperație Intelectuală a Ligii Națiunilor, ale cărei sesiuni și viață curentă mă obligau la dese călătorii la Paris. Totuși, nu m-am mai întîlnit cu maestrul despre care se vorbea din ce în ce mai mult, dar care, în Franța expunea tot mai puțin, ca urmare a refuzului brutal la Salonul Independenților, al portretului prințesei X., considerat ca scandalos și deci imposibil să figureze în expoziție în timpul vizitei președintelui Republicii, dar care fusese readus în triumf de cițiva artiști prieteni, între alții de Fernand Léger, după terminarea vizitei. Cînd mă gîndeam la opera lui Brâncuși, nu-mi puteau veni în minte în acea vreme, decît ceea ce văzusem în timpul primei mele vizite în atelierul său, lucrări vechi, sau fotografii banale, unele însoțite de comentarii defavorabile, din unele reviste. Am aflat însă, pentru că acest eveniment fusese discutat cu aprindere de toată presa mondială timp de mai multe luni, că vama Statelor Unite considerase, în 1927, cîteva opere,

printre care « Pasărea măiastră », drept instrumente care nu puteau să fie scutite de taxa vamală, și nu opere de artă, beneficiînd de această scutire. Evenimentul a dus la un proces al artistului față de administrația vămii Statelor Unite, la comentarii asupra ședințelor juridice în care se discutate cazul, la declarații în favoarea maestrului, din partea unor artiști renumiți, printre care sculptorul englez Epstein și, după doi ani de judecată, la un cițtig de cauză al lui Brâncuși.

Zgomotul stîrnit de acest proces, argumentele ridicole ale judecătorilor, au contribuit într-o largă măsură la reputația artistului care, mai ales în Statele Unite, expunea din ce în ce mai des și cu mai mult succes. Am mai aflat încă despre vizita pe care maharajahul din Indor i-o făcuse ca să-i cumpere trei exemplare diferite, în marmură neagră, în marmură albă și în metal lustruit, din « Pasărea măiastră » care, în intenția artistului și a nobilului indian, trebuiau să fie așezate în jurul unui bazin, împreună cu o statuie reprezentînd spiritul lui Buda, totul plasat într-un templu, la a cărui construcție Brâncuși lucrează cițiva ani, dar care, din nefericire, n-a putut fi terminat.

Cu cîteva săptămîni înainte ca artistul să meargă în India pentru dispozițiile finale ale acestui templu, el călătorește în țară, la Tg. Jiu, unde în parcul orașului, înaltă faimoasa poartă a « Sărutului », opera sa arhi-

tecturală cea mai renumită, despre care a fost vorba, plantează o coloaană infinită, înaltă de 30 de metri, de oțel aurit, și o masă rotundă de piatră, cu scaune tot rotunde, în jurul ei.

Toate acestea erau de natură să redeștepte în mine dorința de a reînnoi contactul cu artistul care-mi lăsase o atît de puternică impresie la prima noastră întîlnire, dar pe care ezitam să-l vizitez din pricina svonului răspîdit în jurul lui despre neplăcerea manifestă de a lua contact, mai ales cu cine ar fi putut vorbi în presă despre opera lui. În toamna lui 1937, cu ocazia Expoziției Internaționale din Paris, prietenul meu Steriadi, în același timp prieten cu Brâncuși, se găsea la Paris. M-am înțeles ca el, fost camarad al lui Brâncuși, să-mi mijlocească o vizită. Am primit consimțămîntul maestrului, și într-o seară ne-am găsit din nou în atelierul său, de data aceasta în Impasso Ronsin nr. 11. Nu mai erau acolo imensele birne de lemn de altădată. În această perioadă Brâncuși era mai ales preocupat de sculptura în piatră și în metal lustruit. Asemenea opere, instalate pe platforme mobile, se învîrteau încet în fața noastră. M-a cam surprins, și nu tocmai favorabil, acest fel de prezentare, care-mi amintea de vitrinele coaferilor de dame din Paris. « Torsul de tînăr », « Adam și Eva », unele exemplare din « Cocoș », « Șeful », « Socrate », cum și bizarele statui reprezentînd

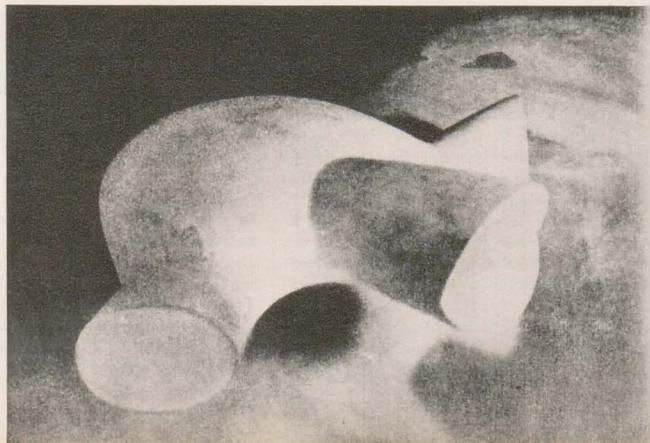
«Vrăjitoarele», «Chimera», toate în lemn, fuseseră executate mai înainte și erau sau în muzee, sau undeva în atelier, mai în umbră.

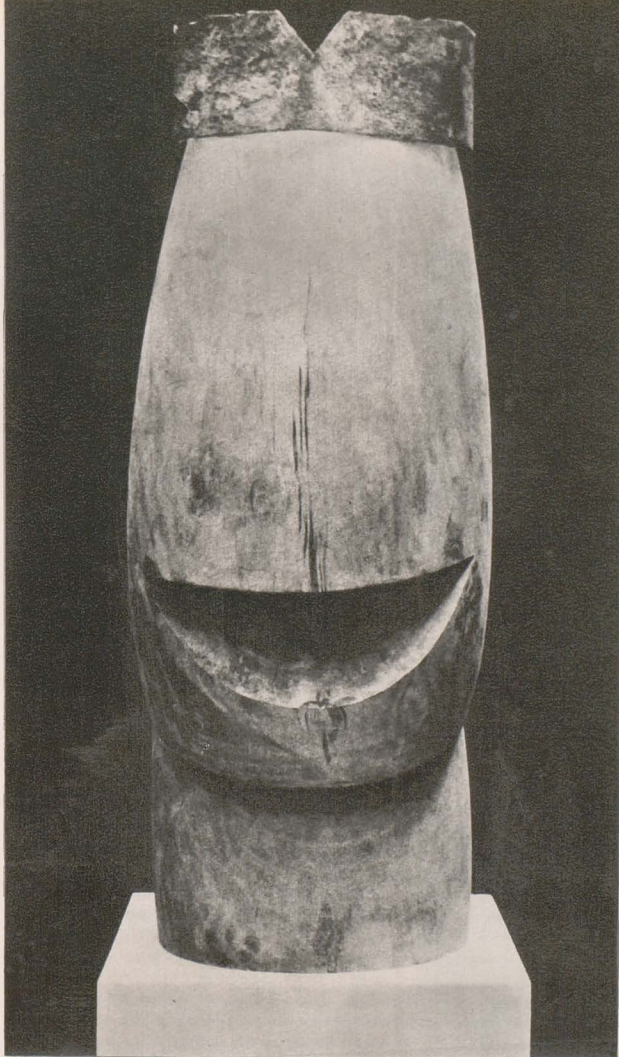
Au urmat, o masă, pregătită de artist, așa cum făcea totdeauna când primea un vizitator mai simpatic, și o conversație în legătură cu ceea ce vedeam, conversație de cel puțin două ceasuri. Ce izbea din nou în persoana lui Brâncuși, și ceea ce îmi lăsase o amintire de neuit de la prima întâlnire, era noblețea rustică a înfățișării sale, suplețea și precizia mișcărilor trupului său rămas vînjos și tînăr. Cu vremea, părul oarecum hirsut, deși barba îi era mai îngrijită, se umpluse de fire albe, ce încadrau un obraz, sculptat parcă în vechi fildeș. Trăsăturile, de o rară noblețe, erau rezultatul vieții aproape ascetice pe care o ducea artistul și meditației care îi umplea tot timpul zilei, fiindcă nu era trăsătură de daltă, în piatră sau în lemn, care să nu fie gândită, înainte de a fi pornită. Vorba îi era domoală, clară, lung judecată, ca la țărani noștri bătrîni. În acea seară domnea parcă în jurul lui ceva din seninătatea artistului care a ajuns înșfîșit la adevărul suprem al artei. Indiferent dacă ești sau nu de acord cu acel adevăr, simți că momentul e solemn și demn de memorare. Capetele de statui continuau să se învîrtească, dar mișcarea lor nu mi se mai părea ridiculă. Și, deodată, în mijlocul acelei conversații calme, artistul a devenit pasionat și violent: Michelangelo este numai carne, declară el, înțelegînd prin aceasta preocuparea constantă a aceluia pentru exactitatea mușchilaturii anatomice. Această caracterizare neașteptată, exprimată cu un fel de necaz, de dispreț chiar, m-a impresionat bineînțeles defavorabil. La reflexie însă, mai tîrziu, ea mi-a dat de gîndit. Cine îndrăznește să vorbească astfel de unul dintre cele mai mari genii ale omenirii înseamnă că se simte în stare să pună în locul «carnii» ceva tot atît de important pentru evoluția artei, însă nou și diferit. Și, Brâncuși putea avea această pretenție, în acel moment, cînd cea mai mare parte a operei sale în marmură, în lemn și în bronz fusese executată. De fapt, carnea n-a existat întotdeauna în sculptură: ea apare mai ales de la Renaștere încoaace. N-a existat la popoarele de veche civilizație și creatoare de artă ca egiptenii, de pildă, nici la popoarele primitive, la care arta era considerată ca o manifestare magică, bazată pe o anumită mitologie, și nici în arta populară de pretucideni. Iar în ce privește arta populară a țării de origine a lui Brâncuși, sculptorul se hrănea cu ea în copilărie și în adolescență, îi cunoștea toate implicațiile. Era deci natural ca autorul «Înțelep



C. BRÂNCUȘI: Portret

C. BRÂNCUȘI: Broasca țestoasă





C. BRÂNCUȘI: Șeful (aluzie la Mussolini, poate)

ciunii pământului », al « Coloanei infinite » și al « Pasării măiastră » să vadă în această direcție viitorul sculpturii. Din această artă populară a izvorit o mare parte a inspirației sale. De atitudine a sa față de temele acestea și față de materialul și procedeele de execuție de care se servise poporul mai întii — și el mai în urmă, învățînd de la acest popor — trebuie să ținem seama dacă vrem să înțelegem motivele adinci ale artei lui Brâncuși. Și dacă nu poate să fie vorba de o lipsă de sinceritate la artiștii anonimi, — aparținînd popoarelor care au practicat asemenea genuri de artă, tot așa nu putem pune la îndoială sinceritatea lui Brâncuși. Artă lui o putem sau nu admira. Ea nu este didactică, ea este în primul rînd intelectuală și subiectivă. Iar exemplul lui, frumoasa și cinstita lui viață de artist creator, sînt determinate ca să ne convingă că numai cu o sinceritate absolută, cu o muncă neîntreruptă de fiecare zi, cu înțelegerea și cunoașterea materialului de care ne servim, analizat și prețuit așa cum fac adevărații oameni de știință, identificîndu-ne cu aspirațiile nobile ale vremii noastre, numai așa vom face o artă serioasă, capabilă să intereseze generația noastră și cele viitoare, chiar atunci cînd nu se poate vorbi de o imitare exactă a naturii, cum e cazul cu sculpturile lui Brâncuși.

De fapt, nu de mult, după data la care îl vizitasem, Brâncuși încetează de a mai lucra. Ultimele sale opere, cele două forme de broască țestoasă, sînt din 1943. Sculptorul care, conform axiomei pe care o repeta adesea, ca regulă în viața unui artist demn de o înaltă calificare, crease ca un zeu, poruncise ca un rege și muncise ca un sclav, de atunci încolo se mulțumește să aranjeze socluri la unele statui, să mai șlefuiască altele. Puterea sa inventivă sleise. Cîrînd se va și îmbolnăvi, cea mai mare parte a timpului o va petrece în patul din atelierul său, pe care cu nici un preț nu vrea să-l schimbe cu unul dintr-o casă de sănătate, cîntînd uneori cîntecele ce-i vin în memorie din tinerețe și evitînd să vorbească, după cum ne spun martorii, decît romînește.

O fotografie, ultimii ani ai vieții, ni-l arată ca un bătrîn cu înfățișare de înțelept din Extremul Orient, un fel de vrăci persan, chinez sau japonez, în mîna cu instrumentul de care se servise o viață întreagă, încadrat de o poartă monumentală, inspirată de arta populară romînească și ridicată de el.¹⁾

¹⁾ Comunicare ținută la 17 aprilie 1963, la secția IX-a a Academiei R.P.R., cu excepția micului pasagiu din revista « The Connoisseur ».

Cititorii revistei noastre au avut ocazia să cunoască din nr. 8/1963 alte cîteva opere din creația lui C. Brâncuși.

CORNELIU BABA,

PICTOR AL OMULUI

Acad. TUDOR VIANU

Privesc de ani de zile tablourile lui Corneliu Baba: regăsesc cu admirație pe cele vechi și mă bucur să descopăr, în fiecare an, pe cele care li se adaugă, aduse de valul neistovit al unei mari vigori artistice. Față de impresionismul cu o atît de lungă domnie în pictura modernă, Corneliu Baba reprezintă momentul recuceririi valorilor esențiale. Artistul nu mai este atras de aspectul fugitiv al lucrurilor și ființelor, de impresiile clipei și ale destrămării. Este exponentul unei noi încrederi acordate realității. Sub penelul lui, chipurile și obiectele se constituie ca structuri stabile, pătrunde de semnificații adînci. Ochiul privește și mintea înțelege. Cooperarea acestor două funcțiuni acordă pînzelor lui Corneliu Baba adevărul și temeinicia lor. O natură moartă ne aduce în față materialitatea lucrurilor, formele și gradele diferite ale rezistenței lor, a asprei pînze de în asvîrlite peste o masă de lemn, a lutului plastic din care a fost întruchipată cana ieșită din minile olarului, a cărnurilor fragede pregătite pentru cină. Artistul nu trăiește într-o lume a aparențelor, ci în universul consistent al materiei de care ființa noastră se leagă prin atitea fire. Într-un peisaj industrial, părăsit de oamenii care și-au încetat pentru mai multe ceasuri munca lor, au rămas construcțiile ridicate de ei, albele suprafețe ale cuburilor ridicate unele peste altele, magazile posomorite în planurile mai adînci, scheletul sondelor sau al macaralelor. Au plecat muncitorii ca să prînzească sau să se odihnească, dar au rămas formele plăsmuite de ei pentru a le adăposti, a le îndruma și a le ajuta munca. Aceste forme ne vorbesc despre constructorii lor și, în liniștea lor reculeasă, în singurătatea lor fantomatică, simțim ceva deopotrivă cu emoția încercată în fața frunții descoperite a celui care a trudit o zi întreagă.

Prezența umanului este nelipsită din arta lui Corneliu Baba. Acest artist, este, în primul rînd, un pictor al omului. Omul este, mai întîi, o ființă fizică, o comple-

xiune organică; lungă evoluție a vieții i-a acordat suplețea, grația și delicățea, evocate în nuduri. O femeie a adormit cu brațele încrucișate deasupra capului, cu un picior ridicat deasupra genunchiului celuilalt. Nici o altă speță animală nu se odihnește astfel. Plasticitatea acestei poze este specific umană, pentru că ea reprezintă posibilitățile pe care omul, adică ființa cea mai activă a creației, le-a dat corpului său. Este primul strat al umanului.

Al doilea strat al umanului este omul social. Relațiile omenești au fost adeseori înfățișate de Baba. Uneori sînt atingerile delicate între suflete. O fetiță s-a oprit în fața violoncelistului: acesta urmărește cu privirile ridicate firul melodic urzit de arcușul său, în timp ce copila, atrasă de vraja cîntecului, consideră cu uimire meșteșugul omului capabil să înfripeze minunea lui. Un jucător de șah și-a uitat miinile pe genunchi, absorbit de problema complicată apărută în punctul unde a ajuns jocul. Nu se vede partenerul jucătorului, fiindcă legătura dintre cei doi oameni trece prin soluția căutată a problemei, care cere singurului jucător înfățișat acea intensă activitate a minții, atît de absorbantă încît corpul omului, în poza odihnei totale, apare ca un obiect părăsit.

O temă adeseori reluată de Baba este aceea a grupurilor de țărani sau de muncitori în munca sau în odihna lor: marile pînze de compoziție, printre cele mai valoroase ale maestrului. Iată grupul de țărani de altădată, porniți la cîmp cu femei, cu copii. Țăranul mai vîrstnic din fruntea micului convoi poartă desaga cu merinde; îi urmează celelalte personaje, în vestmintele lor sărace. Nu vorbesc între ei, fiecare pare închis în sine, cu privirile îndreptate către puncte deosebite, dar îi leagă și îi unește, în dirzenia lor comună, suferința care-i stăpînește pe toți deopotrivă. Legătura dintre oameni este aci, și în toate celelalte pînze cu tematică împrumutată vieții



CORNELIU BABA: Studiu de portret — ulei



de altădată a satelor, aceea a destinului lor. Oamenii par stăpîniți de un necaz adînc, de o năpastă, și închiși în meditația soartei lor, pictorul îi înfățișează cu mijloace portretistice. Puțini alți pictori romîni au manifestat o cunoaștere la fel de profundă, ca aceea a lui Baba, în legătură cu felul de a fi, de a se comporta, de a se grupa al sătenilor din epoca mai veche, cu natura sentimentelor și a gîndurilor ce îi stăpînesc. Cina este pentru micul grup familiar, în fața mesei goale, un moment al restriștei. S-a sfîrșit lucrul în orele dimineții și înainte de a-l relua, se odihnesc la cîmp, lingă țarina muncită, bărbatul istovit, copilul învelit în țoale, și numai nevesta veghează cu mîinile împreunate, cu ochii încărcăți de durere, privind fără țintă. Dar grupul muncitorilor de la furnale, unde vor introduce peste o clipă bara groasă de fier și o vor răsuci în flăcări, nu mai sînt întorși către ei, pierduți în meditația lor, ci privesc către aceeași țintă, întruchipează un grup unificat și conștient, și vigoarea lor pare decisă la faptă. Fără să « povestească », fără vreo fabulație, compozițiile de grup ale lui Baba posedă o extraordinară elocvență, o putere a evocării omului, prin care această parte a operei artistului ne apare ca una din cele mai de seamă manifestări ale picturii romînești în noua noastră epocă.

Pictorul omului este un portretist. De pe acum, publicul leagă de numele lui Corneliu Baba reprezentarea unui mare portretist, a unuia dintre cei mai de seamă pe care i-a produs tradiția noastră de artă. Și, în adevăr, fără a face vreo nedreptate celeilalte părți a operei maestrului, putem spune că, în portretele lui, Corneliu Baba și-a dat toată măsura puterii lui de pătrundere psihologică, dar și a fanteziei lui vizionare. Uneori s-a oprit în fața unor modele care, nelegate de faima publică, i-au dat artistului posibilitatea de a înfățișa, mai ales în portretele de femei, resemnarea, delicata înflorire a tinereții, siguranța de sine a unei frumuseți feminine. Chemat să ilustreze cîte o operă literară, pictorul a primit întipărirea acesteia și



CORNELIU BABA: Oțelari (detaliu) — ulei

le-a grupat apoi într-o sinteză a închipuirii sale, cu atât adevăr și atât forță, încât nimeni nu-și mai poate reprezenta pe eroii cărților ilustrate de Baba, altfel decât în forma pe care le-a dat-o artistul. Astfel s-a întâmplat, de pildă, cu Mitrea Cocor al lui Mihail Sadoveanu, cu frumosul și viteazul tânăr, cu sumanul asvirlit pe umeri, ca un om pornit la o treabă grabnică și a cărui statură sveltă, a căruia față osoasă prelungită în vigoarea grumazului, contrastează cu poezia ochilor departe văzători. Intuiția corpului, a tensiunilor care îl stăpînesc, se completează astfel cu înțelegerea morală a omului într-o imagine pe care nu-o mai putem uita.

I-a plăcut, de mai multe ori artistului, să se figureze pe sine însuși. Ca mulți dintre marii portrețiști ai trecutului, Corneliu Baba s-a privit și el în oglindă, căutînd să se înțeleagă. Dar care om n-a încercat măcar o dată să se priceapă pe sine, în dominantele caracterului său? Autoobservația este o operație dificilă, legată de riscurile înșelării. Între conștiința omului și firea sa adevărată se pot interperne închipuirea lui despre sine sau imaginea care s-a format în mintea semenilor săi și pe care aceștia i-o transmit și uneori i-o impun. Omul caută atunci să se înțeleagă și nu află decât masca lui, dar și în această mască găsește el ceva din firea lui adîncă. Autoportrețiștii au pictat adeseori această mască cu un fel de intenție auto-ironică, în care scînteiază însă o parte din lucida conștiință de sine a artistului. Rezultatul unui asemenea proces al cunoașterii ne întîmpină în marele autoportret al lui Corneliu Baba, în care deasupra trunchiului masiv, învesmîntat în catifea neagră, sub boneta neagră, figura puternică, privind către noi printre gene, cu gura amară și disprețuitoare, ne aduce imaginea unei vigori luptătoare. Este chipul unui condottiere, al unui erou al voinței omenești? Artistul a adoptat o mască, dar ea nu este cu totul nepotrivită pentru pictorul plin de energie în concepție și realizare, mare cunoscător de oameni.

Pătrunderea psihologică scormonitoare și-a găsit un teren de aplicare, deosebit de fecund, în portretele citorva oameni de seamă ai epocii noastre. Pictorul i-a observat în faza înaintată a existenței lor, cînd acumularea experiențelor și suferințele vieții au dat un relief deosebit înfățișării lor. Iată-l pe George Enescu, într-unul din ultimele lui concerte, încărcat de glorie covârșitoare, cu mina destină care a purtat arcușul timp de zeci de ani, mulțumind publicului aclamator, arătîndu-i acestuia o față sculptată de suferință. Iată-l pe Mihail Sadoveanu, odihnindu-se cu marea în jilful bătrîneților sale, pe artista Lucia Sturdza-Bulandra, irumpînd cu figura ei încărcată de o expresie concentrată și voluntară din fastul toaletei negre, luminată de podoaba dantelelor. Iată-l pe colecționarul de artă K. Zambaccian, zidit în tristețea lui. Iată dublul portret al lui Tudor Arghezi și al soției lui, în care o relație umană între doi tovarăși de viață este reprezentată cu o rară penetrație. Este o galerie patetică de figuri omenești, pictată de un mare artist, vrednică să figureze în Muzeul artei universale.

Corneliu Baba este, prin toate aspectele artei lui, un pictor al omului. Dimensiunea umană este pretutindeni prezentă în arta lui. Înregistrăm această prezentă chiar acolo unde tematica nu implică figura omului. Dar ea ne vorbește mai puternic, acolo unde artistul și-a propus anume studiul caracterelor omenești, așa cum acestea apar în expresia figurilor, în atitudinile corpului, în elocința mîinilor, nelipsite din toate portretele lui Baba. Consacrîndu-se cu o deosebită înclinație portretului, Corneliu Baba a întregit personalitatea unui pictor al omului, a unui artist viguros și adînc, la care elementele realității observate se recompun în imaginile unei fantezii vizionare.

Prin arta lui Corneliu Baba, glorioasa tradiție a picturii românești a atins unul din punctele cele mai înaintate ale dezvoltării ei



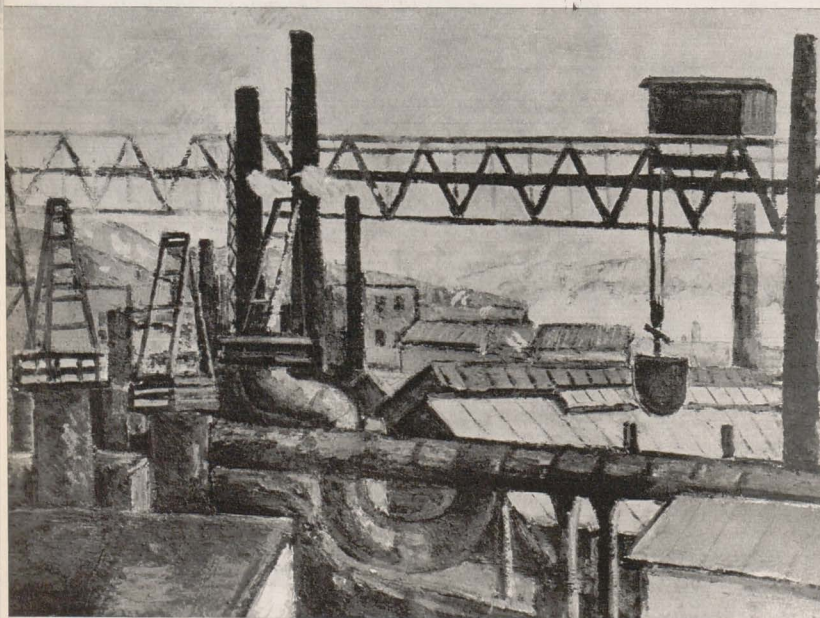
2

1 CORNELIU BABA: Portretul colecționarului Zambaccian — ulei

2 CORNELIU BABA: Mihail Sadoveanu — desen colorat

ÎNSEMNĂRI DESPRE PEISAJUL INDUSTRIAL

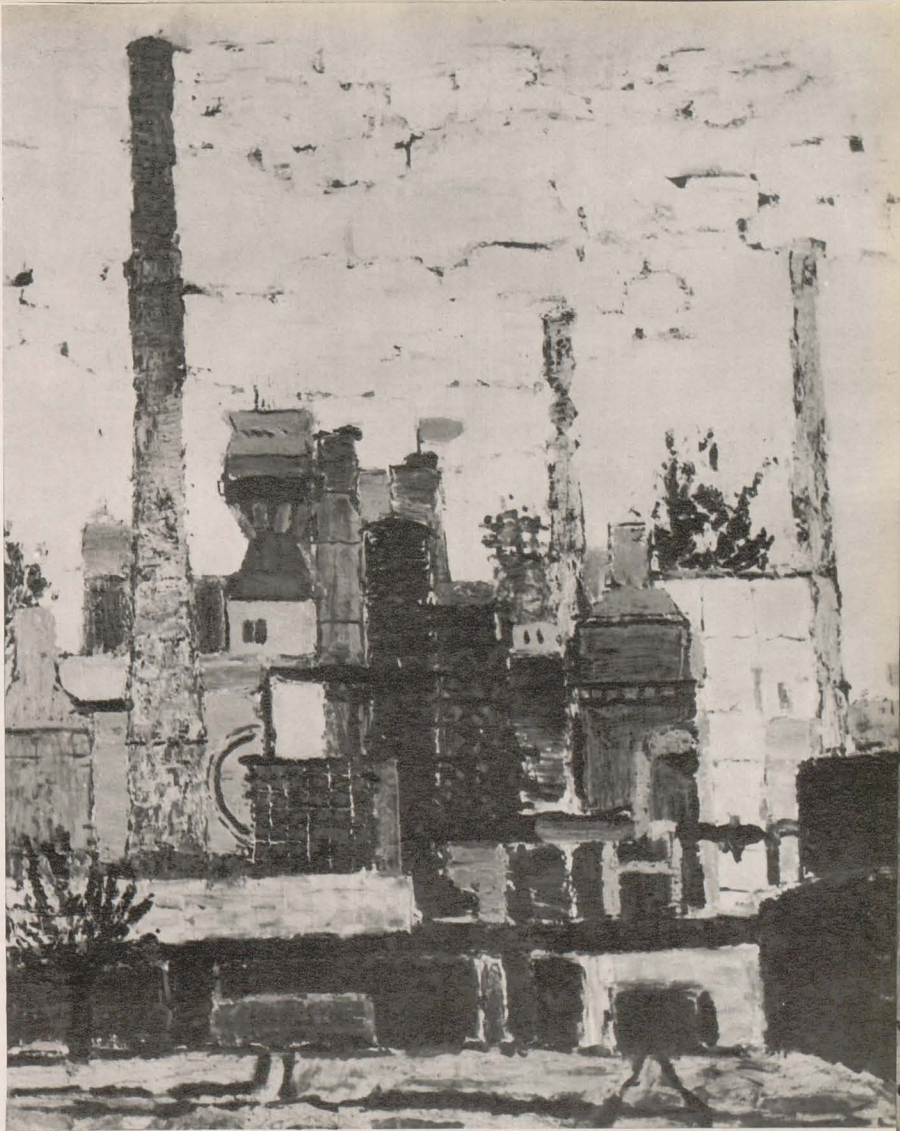
DAN GRIGORESCU



Cum era și firesc, peisajul industrial n-a inspirat decât foarte puține opere ale picturii românești dintre cele două războaie. În primul rînd, pentru că nu aceasta era caracteristica priveliștilor României dinainte de eliberare. Apoi, pentru că estetica semănătoristă, care, în artele plastice, a viețuit mai mult decât în celelalte ramuri ale culturii românești, îi îndemna pe artiști să urmărească reprezentarea acelor « colțuri ale naturii în care n-a intervenit mîna omului ». Interesul pe care Ștefan Popescu sau Steriadi l-au manifestat pentru peisajul industrial, era, deci, o atitudine destul de rar întîlnită la pictorii acelei vremi. Mai mult decât atât: chiar și în unele din cazurile acestea excepționale, artiștii înțelegeau să înfățișeze siluetele masive ale uzinelor în contrast dramatic cu natura. Realitatea e că, așa cum își intitula Nicolae Cristea unul dintre cele mai cunoscute desene ale sale inspirate din viața muncitorilor, munca din uzine era, în anii aceia, un adevărat iad.

În anii noștri, conținutul însuși al peisajului industrial din țara noastră s-a schimbat fundamental. Sensul profund uman al priveliștilor cu uzinele și cu șantierelor unde se clădește România socialistă a îmbogățit tematica picturii noastre, i-a dăruit o nouă rezonanță poetică. O profundă cunoaștere a vieții înseamnă în cazul de față, descoperirea tocmai

BRĂDUȚ COVALIU: Peisaj industrial,
Reșița – ulei



ION GHEORGHIU: Peisaj industrial — ulei

a acestor poezii, care a înnobit creațiile literaturii și artei noastre.

Peisajul industrial poate da artistului contemporan rezemul unei realități puternice. Numeroase opere ale artei noastre de astăzi demonstrează că pictorii au descoperit în construcțiile impunătoare din țara noastră motive majore de inspirație, linia și culoarea colaborând în celebrarea unor frumuseți incomparabile. Uzinele noastre sînt autentice opere de artă; transpunerea lor în pictură este un act estetic foarte caracteristic epocii noastre.

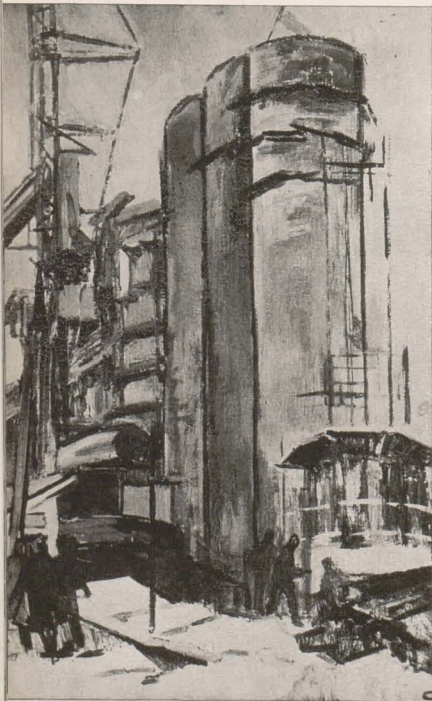
Dar și aici, ca în toate celelalte împrejurări ale creației artistice, tema nu salvează prin ea însăși opera pe care a inspirat-o. Dimpotrivă: un subiect de o asemenea importanță cum e industria României contemporane face să sporească exigențele față de operele respective. Pictura noastră realist-socialistă a înscris între realizările ei opere de prestigiu, inspirate din noile privescări industriale ale țării.

Sondele zvelte, fabricile de ciment din tablourile lui Ciucurencu, tratate într-o lumină pură, într-o vibrație coloristică de mare rafinament, au adus încă o dată mărturia însușirilor deosebite ale acestui poet al culorii, într-un domeniu nou pentru arta noastră. Sau acele interioare de uzină, pictate cu gravitate, adevărate edificii ridicate pe o solidă armătură interioară, de un echilibru desăvîrșit, sînt mărturiile artei lui Catargi. Pictorii cu realizări de prestigiu în peisaj au găsit în înfățișarea industrială a țării o sursă bogată de inspirație. Ceea ce demonstrează valențele acestui gen artistic care e peisajul industrial, forța cu care acționează asupra unor pictori cu personalitate puternică.

Dar și artiști din generația mai tînără, Eugen Popa, Brăduț Covaliu, Mihai Danu, Ion Bîțan au găsit în peisajul industrial o temă amplă, capabilă să le fertilizeze creația. O privescări a Hunedoarei, cu furnalele luminate fulgurant, semnată de Eugen Popa, impunătoarele cuptoare din « Cimentul Păcii » al lui Mihai Danu, uzina din fundalul unui tablou intitulat « Visuri » de Brăduț Covaliu, sînt exemple citate adesea cînd se vorbește despre realizări vrednice a fi menționate în acest domeniu.

Realitatea e, însă, că numărul acestor exemple ferice nu crește pe măsura impusă de transformarea rapidă a peisajului românesc. Fără îndoială, ultimele expoziții au adus mărturiile prețioase ale pasiunii cu care pictorii ai tuturor generațiilor s-au îndreptat spre această tematică generoasă. Eugen Crăciun și Grigore Vasile. Coriolan Hora și Virgil Demetrescu

VIRGIL DEMETRESCU: Se înalță noul furnal — ulei



au dovedit, printre alții, o înțelegere clară a temei. Dar, să recunoaștem, realizările sînt încă prea puține, eșecurile în tratarea subiectelor industriale sînt încă numeroase. Cum se explică, oare, că, în pofda campaniilor sistematice de documentare, organizate de Uniunea artiștilor plastici, rezultatele sînt încă departe de a fi multumitoare? Vom încerca, în rîndurile care urmează, să supunem discuției cîteva dintre cauzele (sau, mai precis, ceea ce ni se par nouă a fi cauzele) acestei carene.

Credem, în primul rînd, că unii artiști, mai ales dintre cei tineri, nu știu încă să folosească integral datele puse la îndemînă de perioada de documentare. Să nu uităm unul din sfaturile date de Courbet unui confrate mai tînăr: « Privescările pe care o observi și care te-a captivat din primul moment nu ți se desvăluie chiar de la bun început. Cu cît ți se pare că te-a îndrăgîț mai mult, cu atît înseamnă că ți va trebui mai mult timp s-o cunoști cu adevărat. Numai după a suta schimbă pozi consideră că ai dreptul să afirmi că ai început să aduni elemente pentru a o picta ». Această perseverență, munca încordată de perfecționare a cunoașterii privescării respective, reprezintă o condiție absolut necesară a realizării unui peisaj elocvent, grăitor în toate amănuntele sale.

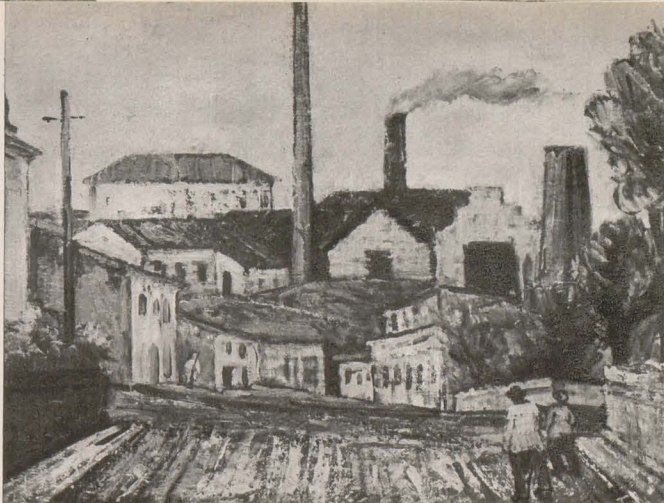
Cunoașterea este înțeleasă de filozofia marxistă ca un proces activ de însușire a trăsăturilor caracteristice unui obiect sau fenomen. Realismul socialist respinge simpla contemplație, lipsită de forța patetică a afirmării. E foarte posibil ca, în urma unor stilizări succesive, ca o reacție împotriva picturii de amănunt, naturalistă, o artistă ca Margareta Nemeș să fi ajuns la o viziune simplificatoare ca aceea din tabloul intitulat « Industrie »: o succesiune de siluete, voidă a sugera construcții industriale, pictate într-un roșu aprins, strident chiar. Dar pictorița avea datorită să se gîndească la un sens mai adînc al tabloului său, cu atît mai mult cu cît acela, de data aceasta, la simbol, procedeul poetic cu valoare, prin excelență, generalizatoare. Or, urmărind să înfățișeze colosalul, ea nu a făcut decît să realizeze un joc decorativ, monoton, fără elan. E tot atît de posibil ca Mala Bedivan să fi surprins Bicazul într-o zi cu lumină cenușie, apăsătoare. Dar s-a gîndit suficient artista la valoarea simbolică pe care trebuie s-o cuprindă o pictură dedicată unuia din marile obiective industriale ale epocii noastre? Care e concordanța dintre adevăratul Bicaz, așa cum îl înțelegem cu toții, și cel din viziunea artistei?

Documentarea nu poate rămâne, deci, o simplă acumulare de impresii personale, fugare; ea trebuie să ducă la pătrunderea sensului obiectiv al peisajului industrial pe care artiștii și-au propus să-l reprezinte. Am mai susținut cândva ideea necesității de a crea artistului plastic posibilitatea revenirii la «modelul» său și în afara perioadei de campanii documentare. O comunicare mai intimă cu privelistea industrială a țării va fi în stare să aducă o aprofundare a cunoașterii realității în pictura respectivă.

Cît de utilă e cercetarea stăruitoare a peisajului o dovedește evoluția picturii unui tânăr cum e Ervant Nicogosian. De la alăturarea arbitrară, uneori disproporționată, a oamenilor și a mașinilor, pe care o observam la una din expozițiile organizate în iarna trecută, artistul a ajuns la o concepție compozițională mai strictă, mai organică. Și aceasta tocmai pentru că a deslușit sensul relației om-mașină, interpretîndu-l cu ajutorul datelor puse la îndemînă de realitate.

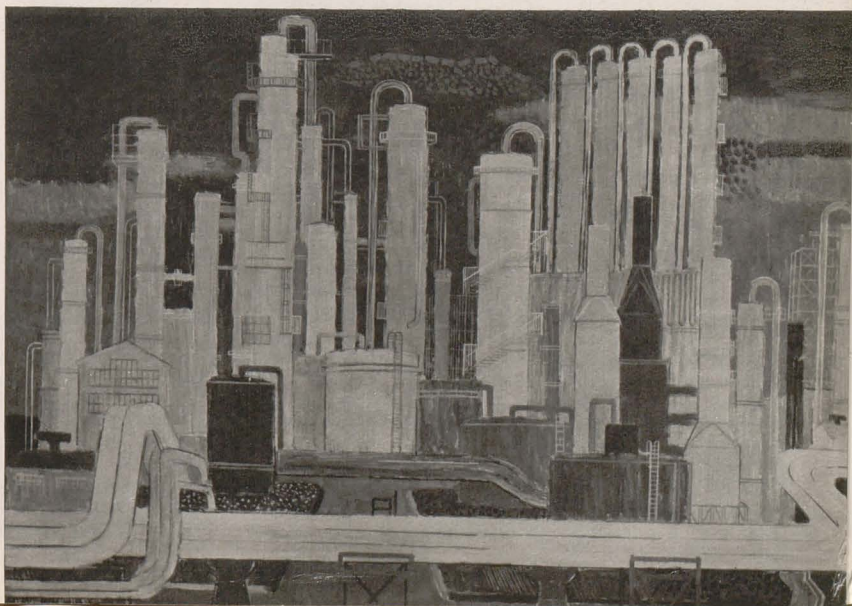
Rezultă limpede că, fiind vorba de înțelegerea unui sens major nu putem accepta, în peisajul industrial, ca și în celelalte genuri artistice, fotografia lipsită de orice comentariu poetic pe care o propune naturalismul. În tratare naturalistă, orice peisaj devine un fel de îndatorire împlinită în mîgală, dar fără avînt, o imagine sufocată de prea multă insistență asupra amănuntului. Și ar părea, poate, paradoxală afirmația că, din punctul de vedere al rezultatului, desenul uscat, de școală tehnică, prin care unii artiști încearcă să facă impresia stilizării îndrăznețe, se apropie simțitor de naturalism. Și unul și altul izgonesc vibrația sentimentului, dar și științificul profundă a ideii. Copleșită de detalii inutile sau excesiv stilizată, imaginea peisajului industrial se estompează la fel, e la fel de nereprezentativă.

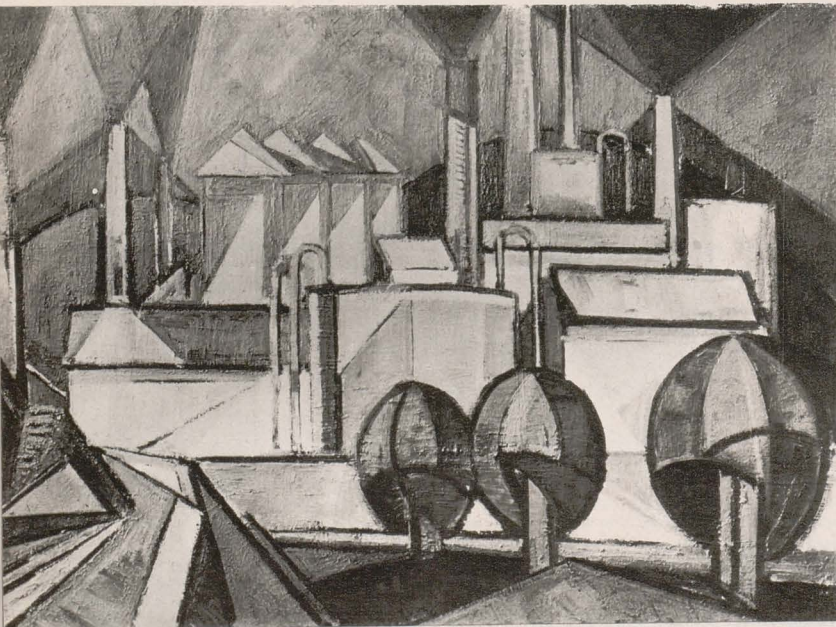
Vincentiu Grigorescu a demonstrat că posedă un real simț al culorii, că știe să găsească asupra unui subiect, căutînd să îi descopere trăsăturile caracteristice. Dar cînd, rob al propriei maniere, caută efectele exterioare, cromatisme neașteptate, peisajul său industrial e de o sărăcie evidentă. Petre Achișenie este, poate, mai puțin îndemînat în armonizarea culorilor. Dar, la recenta expoziție a tineretului (unde, în treacăt vorbind, peisajele industriale erau prea puține și unele de o valoare destul de scăzută), el a prezentat o pînză cu un conținut mai clar; pentru că Achișenie a zăbovit mai îndelung asupra



MARIUS BUNESCU: Peisaj industrial — ulei

GH. ȘARU: Peisaj industrial — ulei





SPIRU CHINTILĂ: Peisaj industrial — ulei

Înțelesului priveliștei respective, încercînd s-o asimileze cu propriile sale mijloace artistice. De aceea, peisajul său nocturn, cu bumbii luminoși ai becurilor, deși cu unele ezitări în ceea ce privește culoarea, se dovedea a fi un pas mai hotărît spre realizarea unui peisaj amplu, elocvent, decît al confratelui său. Simpla armonie coloristică, unghiul inedit nu sînt suficiente pentru a celebra înfățișarea nouă a țării.

Și, totuși, există încă această prejudecată conform căreia numai «originalitatea» absolută e capabilă

să contribuie la realizarea unei valori artistice. Fără îndoială, nimeni nu se poate gîndi cu seriozitate să facă o apologie a pastîșei. Dar s-ar cuveni să meditam mai îndelung la înțelesul cuvintelor lui Anatole France: «Un artist mare nu e cel care nu plagiază; ci acela care nu poate fi plagiat». Originalitatea e un simplu cuvînt, lipsit de conținut, atîta vreme cît izvorăște doar din dorița «de a nu semăna cu ceilalți» și nu dintr-o legitimă cerință de a acorda propriu temperament cu tema respectivă. Nu se numește inovație artistică fantezia de a reprezenta

fumul unui tren în mers ca pe niște clăbuci de săpun (ca într-un tablou recent al unui pictor talentat, Virgil David). Nici a transforma interiorul unei uzine sub pretextul sugerării reverberațiilor de culoare, într-un fel de reclamă pentru sticle de parfum, pe care sînt proiectați oameni diformi (cum a procedat Zoltsak Sandor de la Tg. Mureș). Fantezia artistică e justificată în măsura în care contribuie la accentuarea unor înțelesuri mai profunde conținute de realitate.

Desigur, construcțiile din orașele noastre nu seamănă chiar în detaliu nici cu acelea din tablourile lui Spiridon, nici cu ale lui Bițan, nici cu cele ale lui Ion Gheorghiu sau Pană. Și, totuși, în fiecare din pînzele acestor artiști recunoaștem înfățișarea contemporană a orașului românesc, pentru că, aici, imaginația s-a supus unor rigori superioare, acelea ale realismului.

Încă o problemă. A ceea ce prezenței omului în peisaj. Nu se poate pretinde ca în fiecare din picturile dedicate uzinelor sau șantierelor Romîniei să se marcheze direct, palpabil, să zicem, participarea omului. Dar există îndatorirea ca, prin mijloacele specifice artei, să se indice faptul esențial că acești coloși de beton și de fier sînt înălțați de mina omului. Nici în peisajele lui Ciucurencu, nici în acelea ale lui Bițan sau Ion Gheorghiu, nici în «Cimentul Păcii» al lui Mihai Danu, omul nu figurează direct. Dar artiștii au știut să sugereze participarea omului la efortul uriaș de construcție. Cînd maestrul Bunescu a pictat șantierul Sălii Palatului R.P.R., a modificat proporțiile oamenilor și ale mașinilor, subliniind forța dominatoare, creatoare a omului. În cazul acesta, diformarea joacă rolul unui comentariu filozofic, nu se înscrie în nici un fel printre acele încercări gratuite de a obține «ineditul» cu ajutorul unor portrete greoaie, dezumanizate, integrate la întîmplare printre diferite siluete colosale de mașini. Prezența omului nu are nevoie să fie astfel accentuată; arta unui pictor autentic poate sugera prezența constructorului industriei romînești, fără să-l reprezinte neapărat, ca în străvechile portrete-efigie, cu o mistrie sau un ciocan în mînă. Artă noastră contemporană are posibilitatea de necontestat de a nu face apel la aceste procedee naive.

Peisajul industrial, omul care l-a creat așteaptă de la pictorii noștri o reprezentare mai deplină, mai sugestivă; poeme de culoare cu un sens filozofic adînc, pe măsura noilor, priveliști ale Romîniei contemporane.

COLECȚIA MEMORIALĂ ISER

VASILE DOBRIAN

Personalitatea unui artist nu se reflectă numai în operele sale ci și în obiectele pe care le-a folosit în scurtă sau îndelungată sa activitate. Uneori, un obiect este în măsură el însuși să definească caracterul unui om și să transmită acel « ceva » propriu felului lui de a fi.

Acest lucru l-am simțit decum am trecut pragul casei care adăpostește colecția memorială Iser, strămutată din str. Crăișelor, unde a trăit artistul, în plin centrul Capitalei, cu grija de a reconstitui mediul în care mai bine de trei decenii artistul a trăit și a lucrat.

O colecție memorială este mai puțin decât un muzeu și mai mult decât o colecție de tablouri obișnuită. Rostul ei este acela de a înfățișa publicului cadrul în care artistul și-a dezvoltat ideile creatoare, diferitele etape prin care a trecut o lucrare înainte de a-și fi cucerit celebritatea, legăturile artistului cu lumea contemporană. Așa se explică numărul mare de schițe pe care le găsim împrăștiate într-o dezordine deloc întâmplătoare, proprie atmosferei unui atelier.

Încă de la intrare, vizitatorul face cunoștință cu primele desene ale lui Iser. Iată-l aici pe combativul Iser stigmatizând cu linia sa incisivă pe autorul principal al sîngeroaselor masacre țărănești din 1907 — regele Carol I, și mai departe efectele politicii sale dezastruoase pentru popor, dar plină de roade pentru el și clica lui de asupritori. În paginile revistei « Facla », ale ziarelor « Adevărul » și « Dimineața », Iser a desfășurat, în acel timp, o muncă rodnică și neobosită de demascare a viciorii acestei societăți burghezo-moșierești, și nu rareori se întâmpla ca virulența și actualitatea desenelor sale să inspire chiar conținutul articolelor de fond. Orizontul artistului, foarte întins ca respirație tematică, a reușit să cuprindă în urghiul său și să fixeze în timp oameni și evenimente de neuitat, de la pâlmașii lui 1907, la soldații cu ranița în spate istoviți de un marș fără sfîrșit, la lumea cu iz de basm oriental a Dobrogei, pe care artistul a descoperit-o pentru prima oară în plastica romînească, stîrnind interesul al aproape tuturor pictorilor romîni în epoca dintre cele două războaie. Ceea ce l-a atras pe Iser spre acest colț de țară nu a fost lumina strălucitoare a stîncilor de sidex, ci tocmai acel contrast dintre strălucirea prețioasă a naturii dobrogene și viața de mizerie a locuitorilor săi. Aceasta mi se pare și epoca cea mai interesantă a activității sale — Iser desenator, — un desenator care știa să cuprindă în cîteva linii sinteza întregului univers, de la cele mai mărunte pînă la cele mai neobișnuite evenimente care, toate la un loc, reușesc, datorită expresiei liniei, să capete importanța momentului trăit. De aceea, materialul foarte bogat în sensuri și idei din acest hol, îngrămădit pe un spațiu de expunere relativ insuficient, mi se pare cel mai caracteristic pentru conturarea profilului artistului.

Organizatorii acestei colecții, soția artistului, Desiré Iser, și prietenul său intim, colecționarul M. Weinberg, au reușit să releve sensul graficii militante a lui Iser, adăugînd la lucrările din trecut, noile aspecte de muncă în condițiile construirii socialismului, surprinse de artist la Uzinele Republica în ultimii ani ai vieții sale.

Personalitate multiplă, Iser a atacat cu același succes toate genurile graficii, de la desenul în tuș sau cărbune, pentru care avea o deosebită pasiune, la gravura pe metal pe care a deprins-o de unul singur, la acuarelă, ajungînd în cele din urmă la pictură, gen în care avea să exceleze ca o stea de prima mărime, pentru care va sacrifica însă — de dragul culorii — tocmai ceea ce îl caracterizase în conștiința opiniei publice: combativitatea. Odată cu trecerea la pictură, Iser avea să abordeze și o nouă tematică, reflectare a unei stări de visare și admirație pentru natură și pînă la urmă va ajunge să demonstreze calități de ordin pur pictural într-o serie de peisaje luxuriante, inspirate de o călătorie în Turcia, în numeroasele sale naturi moarte, dar mai ales în reprezentarea nudului.

În mapele aflate în colecția memorială, dar mai ales în cele din colecția M. Weinberg, regăsim numeroase desene și gravuri care ne vorbesc de marele desenator care a fost Iser.

Cu fiecare cameră pe care o străbatem pătrundem tot mai adînc în laboratorul său de creație și e bine că în desfășurarea cronologică s-a ținut seama de etapele cele mai caracteristice în cucerirea măiestriei sale artistice, dîndu-se importanța cuvenită tuturor sectoarelor.



Cele mai multe lucrări din aceste camere, schițe sau lucrări definitive, sînt rezultatul impresiilor culese de artist în desele și lungile sale călătorii.

Călător pasionat pentru cunoașterea artei universale și a oamenilor de pretutindeni, Iser a străbătut multe țări, oprindu-se timp mai îndelungat în Franța, unde își stabilește între anii 1920—1935 cel de-al doilea domiciliu.

Timpul petrecut la Paris, important pentru formația sa artistică, contribuie și la afirmarea sa pe plan universal. Aici el desfășoară o multiplă activitate de desenator și caricaturist la publicațiile « Le Temoin » și « Le Rire », și datorită talentului și firii sale deschise, sincere, leagă prietenii cu cei mai de seamă artiști ai Franței: Picasso, Forain, Edanis și Oton Friez alături de care va expune dealfel și la București într-o expoziție colectivă.

Pentru Iser călătoriile nu au însemnat, după cum am văzut, o plimbare de agrement; din fiecare călătorie se întorcea cu noi cunoștințe și cu un bagaj artistic voluminos, pe care îl împărțea cu dăruire amatorilor de frumos în numeroasele sale expoziții personale și de grup.

Atent la caracteristicile care definesc viața unui popor și a specificului național, peisajele pictate de Iser pe meridiane diferite, deși pătrunse de puternica sa personalitate, respiră o atmosferă proprie, fie că reprezintă priveliști luxuriante ale Bosforului, fie peisajul cu vegetația încărcată de sevă de la Curtea de Argeș.

În anul 1930, luînd contact pentru prima oară cu Spania, Iser declara: « Cînd intri în viața Spaniei nu mai ai nevoie de nici un muzeu ». Peisajul grandios, scaldat într-o lumină dramatică, costumația bogată dar mai ales viața trepidantă, frenetică a acestui popor, l-au impresionat profund, încît aceste impresii s-au intercalat printre temele sale preferate.

În traectoria itinerariului nostru se intercalează mereu alte lucrări și amintiri, care, toate la un loc, întregesc portretul maestrului; drumul nostru oprindu-se în cele din urmă la ultima cameră din cuprinsul colecției în care se găsește instalat atelierul. Aici e de fapt și punctul terminus al călătoriei noastre, o călătorie întreprinsă de-a lungul frămîntărilor unui artist. De pe șevaletul instalat în mijlocul atelierului zîmbeste ultimul autoportret al maestrului, apoteoza ultimei licăriri de lumină, iar alături, într-un vas, se odihnesc pensulele lîngă paleta pe care cîteva tonuri uscate de culoare vibrează încă. Atmosfera atelierului e păstrată aveau încît te aștepți în orice



2

3



1 I. Iser: Țărancă torcînd — ulei

2 I. Iser: « 1907 » — desen

3 I. Iser: Cină țărănească — desen

I. ISER: Arlechin și dansatoare — ulei



moment să auzi vocea interlocutorului spunînd: — «Așteptați, maestrul vine imediat!» la un loc pe fotoliul pe care probabil maestrul s-a odihnit de atîtea ori în scurtele pauze dintre două poze și răsfoiesc în gînd amintirile care m-au legat cîndva de el. Aceste amintiri deși nu sînt prea multe la număr sînt deosebit de importante pentru mine: ele au constituit la timpul lor îndemnul pe care un mare artist le-a acordat unui tînăr începător. Uriașul cu zîmbetul de copil mi-a purtat de multe ori pașii prin propriile-i expoziții, mi-a deslușit sensurile artei, mi-a acordat chiar brațul prietenesc într-o lungă plimbare, în vara anului 1948, pe aleile Cișmigiului nostru, ca să-mi vorbească despre expoziția sa personală pe care tocmai a avut-o în S.U.A., la New York.

Dacă numărul lucrărilor aflate în atelier e mai mic, în schimb materialul documentar aflat aici e vast, ceea ce dă posibilitatea reconstituirii vieții și activității artistului. Din fotografiile și documentele cercetate, din întreaga sa operă, Iser se reliefează ca un artist adînc ancorat în cultura romînească, care a militat alături de cele mai proeminente figuri culturale ale noastre, T. Argeși, Gala Galaction, N. D. Cocea, Ressu, Steriadi, Bunesu, Jalea și alții, pentru viața de astăzi a patriei noastre. Într-o vitrină adăugată mobilierului din atelier, pe lângă alte lucruri personale se găsesc ordinele și titlurile acordate de statul nostru democrat popular, prețuire a unei îndelungate vieți de creație.

Încercînd să privim retrospectiv activitatea lui Iser, prin ceea ce ne evocă această colecție memorială, constatăm că dacă în prima fază a activității sale Iser a practicat o artă combativă, cu un pronunțat caracter social, în cea de-a doua el a urmărit în chipurile familiilor de tătari, a odaliscelor și arlecinilor, pe care i-a pictat, o redare a diferitelor stări sufletești, o împletire a liniei laconice a desenului cu plenitudinea gamei cromatice. Revenind asupra unor teme preferate, Iser caută de fiecare dată să vadă și transformările prin care au trecut eroii săi. De la tărani pe care i-a pictat în anul 1915 la Curtea de Argeș, în linii colțuroase și în culori palide, la tărani pictați după eliberare e un drum lung nu numai al evoluției sale ci și al evoluției sociale.

În galeria artiștilor legați de marile sensuri ale umanității, care și-au dezvoltat activitatea pe meridianele a două lumi, figura lui Iser se înscrie la loc de frunte, prin valoroasa sa contribuție social-culturală.

I. ISER: Studiu la «Familie de tătari» — ulei



BEN SHAHN

YVONNE HASAN

Pictorul american Ben Shahn își definește foarte clar drumul dezvoltării lui artistice în lucrarea sa eseistică «Forma conținutului»*), care reprezintă prelucrarea unor lecții ținute de el în fața studenților universității Harvard în 1956—1957. Într-una din paginile volumului, Ben Shahn povestește cum, încă fiind student la Academia națională de desen din New York, după ce mult timp ascultase încredzător sfaturile profesorilor, într-o bună zi, ajutând la aranjarea unei expoziții a «figurilor de vază» ale academiei, și-a dat seama cât de străină îi era pictura ce se promova acolo, cât de anacronice erau imaginile lor dulcege-tinere limfatice, peisaje paradisiace sau nat-uri moarte cu evantaie și statuete reprezentînd pe Budha.

Ben Shahn, născut în familia modestă a unui tîmplar emigrat din Covno (Lituania), a crescut de la vîrsta de opt ani la periferia New York-ului, în Brooklyn. Din frageda tinerețe, de la vîrsta de cincisprezece ani, el a trebuit să-și câștige existența ca ucenic litograf. Ce legătură putea exista într-adevăr între acest tînar, legat prin mii de fire de curentele cele mai vii ale vieții americane contemporane, și asemenea concepții prăfuite despre frumos și «esthetic»?

Ben Shahn a descoperit relativ repede valoarea estetică a actualității, a faptului individual, unic,

nerepetabil, redat în ceea ce are esențial și grăitor pentru oameni.

El se integrează astfel în acea ramură a picturii americane care s-a străduit, începînd din veacul al XIX-lea, să găsească imaginea picturală a Americii, fie că ne gîndim la scenele cu gale de box ale lui Thomas Eakins sau la pîcturile de gen de la începutul veacului XX ale așa numitei școli Ashcan. Genația de pictori care se afirmă în jurul anilor 1930 preia în mod direct ștafeta de la pictori realiști, ca Th. Benton, J. Jones sau Grant Wood, care după primul război mondial, în loc să se aventureze în hîțșul experimentelor sterile ale formalismului, și-au propus să «redescopere» America, creînd astfel acompaniamentul plastic al marii proze americane a «genației pierdute». Pe pinzele lor lumea fermierilor sau periferiilor urbane apar redat-e uneori mai plat, alteori mai pitoresc, cîteodată într-o viziune paternalistă, dar mai totdeauna autentic.

Pictorii ce se afirmă în jurul anilor 1930 depășesc însă această viziune insuficient de cuprinzătoare. În malaxorul evenimentelor provocate de marea depresiune economică din 1928—1932, artiști ca Ben Shahn sau Philipp Evergood, devin conștienți de forțele ce pun în mișcare viața americană, de putreziciunea sistemului capitalist, și se leagă în felurite chipuri de acțiunile mișcării muncitorești.

Luciditatea dobîndită în miezul frămîntărilor contemporane îl va ajuta pe Ben Shahn să interpreteze

în cicluri de desene și picturi, conflicte sociale dintre cele mai aprige, concretizate de pildă în răsunătorul proces al lui Sacco și Vanzetti sau în asasinarea frunțașului sindicalist Tom Mooney. Reintors din călătoria lui europene, Ben Shahn își dă seama că, după cum artiștii Prerenașterii sau Renașterii timpurii a Italiei au vorbit despre viața contemporanilor lor prin intermediul dramaticei legende a lui Ișus Cristos, el va trebui să vorbească despre faptele dramatice ale epocii lui, despre «răstîgnirile» epocii lui într-otonalitate capabilă să le ridice la o treaptă de legendă semnificativă.

Desenele pe care le făcuse în legătură cu afacerea Dreyfuss, la îndemnul prietenului său, fotograful Walker Evans, în vederea unei expoziții comune, au constituit de fapt un exercițiu pregătitor. În 1929, Ben Shahn începe lucrul la ciclul «Sacco și Vanzetti», iar în 1932 se consacră cazului lui Tom Mooney. În asemenea cicluri el include portretele acuzaților în boxă sau portretele celor care-i trimit la moarte, portretele părinților victimelor sau ale martorilor etc. Pentru a reda extraordinarele întîmplări ale acestor oameni modești — cismarul Sacco, pescarul Vanzetti sau frunțașul sindicalist Tom Mooney, — Ben Shahn va folosi stilul narativ al predelelor din Quattrocento-ul italian, transformînd personajele în simboluri ale unor forțe esențiale, hotărîtoare pentru deznodămîntul dramelor.

În rezolvarea plastică a imaginilor lui Ben Shahn deslușim fără îndoială și alte urme ale influențelor

* «The Shape of Content», Vintage Book, New York, ed. II, 1961.



BEN SHAHN: Văduvă de miner — tempera



▲
BEN SHAHN: Nevoiașă — fotografie

BEN SHAHN: Bartolomeo Vanzetti și Nicola Sacco — guașă





BEN SHAHN: Moartea minerului — tempera

BEN SHAHN: Primăvara — tempera

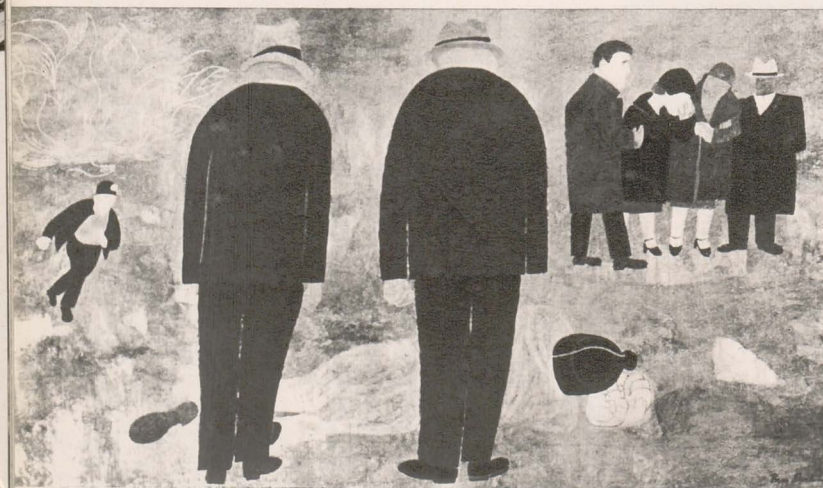
picturii europene. Este adevărat că pentru desăvîrșirea măiestriei în expresivitatea liniei sau a contrastelor de culoare i-a folosit artistului american cunoașterea operelor lui Toulouse-Lautrec, Gauguin sau Picasso. Ulterior, el avea să sufere și unele influențe ale pictorilor expresioniști, și o vagă înfrîurire a peisajelor metafizice ale lui Chirico.

Dar felul cum se încheagă imaginea plastică la Ben Shahn se explică într-o măsură mult mai mare prin legătura cu o serie de factori specifici artei americane, care au acționat în jurul anilor 1930 asupra viziunii artiștilor realiști din Statele Unite.

În acest sens se cuvine pomenit mai întâi fenomenul revalorificării picturii populare americane. (În 1930 s-a organizat pentru prima oară în S.U.A. o expoziție de artă populară). Publicul și pictorii începuseră să aprecieze imaginile naive, care descriau întâmplări și scene din veacul al XIX-lea, ca de pildă « Scalparea lui Jane Mc Crea de către indieni », faptele de bravură ale unor militari sau viața în fermele americane. În cadrul aceluiași proces s-a produs și ieșirea din anonimat a unor pictori autodidacți. De pildă a devenit cunoscută interesanta personalitate a pictorului negru Horace Pippin, autorul tripticului despre John Brown, — apărătorul sclavilor de culoare. Ceva din tonul narativ, simplu și autentic al acestor picturi se transmite și în pictura lui Ben Shahn.

Un alt factor esențial care a acționat asupra imaginilor lui Ben Shahn a fost fotografia, această artă relativ recentă, care a avut relații de interinfluență cu pictura încă de la începuturile ei și care continuă și astăzi să ajute la descoperirea unor imagini grăitoare despre natură, om și societate. Ben Shahn a lucrat el însuși ca fotograf al Administrației colonizării fermierilor între 1935 și 1938. Pasiunea pentru arta peliculei i-a folosit, alături de notațiile în desen, la completarea documentării.

Cunoașterea școlii mexicane de pictură i-a servit de asemenea lui Ben Shahn în dezvoltarea sa artistică. Cei trei mari pictori ai Mexicului, Rivera, Orozco și Siqueiros au lucrat în anumite perioade în Statele



Unite, unde au lăsat și opere de artă murală. Ben Shahn l-a cunoscut personal pe Rivera, care l-a apreciat atât de mult, încât l-a invitat să colaboreze cu el la picturile murale de la centrul Rockefeller din New York (lucrare din păcate distrusă din motive politice).

Influența lui Rivera se va exercita asupra lui Ben Shahn cu precădere în decorațiile lui murale. Ea este mai ușor de descifrat, fiind mai neprelucrată, în prima sa lucrare realizată pe un perete și anume aceea de la un sediu muncitoresc din orașul Roosevelt, Jersey Homesteads. Artistul și-a compartimentat compoziția pentru a descrie mai multe aspecte ale temei muncii în Statele Unite: imigrarea muncitorilor străini, munca în vechi ateliere, munca în industrie etc. El a aplicat în mod direct principiile dinamicii compoziționale ale lui Rivera, în care liniile de forță aleargă în zig-zag atât de la stînga la dreapta pe suprafața peretelui, cit și din față spre fund și invers, între diferitele planuri.

În picturile de la Poșta din Bronx, New York (1938—1939), realizate în colaborare cu soția sa Bernarda Bryson, sau în acelea care împodobesc sediul Asigurărilor sociale (1940—1942), imaginile se întruchipează în compoziții mai calme, elementele capătă dimensiuni mai mari, sensurile apar mai limpezi, mai explicite.

Pentru înțelegerea specificului opereii lui Ben Shahn se cuvine subliniat și faptul că, lucrînd în diferite sectoare de propagandă, realizînd afișe fie pentru diferite instituții ale regimului rooseveltian (New Deal), fie pentru Biroul de informații al Ministerului Apărării în perioada războiului, fie pentru sindicate în perioada postbelică, artistul și-a însușit în chip firesc un ton agitatoric, imprimînd imaginilor sale un caracter militant, de mobilizare a privitorului, chiar și în domeniul picturii de șevalet.

Creînd ciclurile de desene și picturi despre procesele lui Sacco și Vanzetti și despre Tom Mooney, Ben Shahn și-a aruncat ancora în miezul realității americane și a găsit limbajul propriu popular, deși nu naiv, de exprimare a tipurilor și situațiilor caracteristice, revelatoare pentru atmosfera epocii. Aceste



1 BEN SHAHN: Culegător de bumbac — tempera

1

2



2 BEN SHAHN: Culegători de bumbac — fotografie

cicluri au fost urmate de altfel și de alte lucrări de șevalet, care, deși răzlețe, nencheigate în cicluri, se integrează în aceeași categorie de imagini ale actualității. Multe din ele sînt un fel de confesiuni autobiografice. « Portretul pictorului în tinerețe » reprezintă o scenă de stradă cu un grup de muzicanți ambulanz. Bigotismul apare satirizat într-o lucrare ca « Autoportret printre enoriașii bisericii ». « Cvar-tetul » înfățișează o formație condusă de un violon-celist, prieten al artistului. « Teren viran » sau « Hand-ball » sînt peisaje urbane care ne vorbesc despre copilăria petrecută de Ben Shahn în Brooklyn, chiar dacă în ele apar copii dintr-o epocă ulterioară. Muncitorul pe care l-a redat cîntînd, la armonică, melodia populară « O față drăguță mulge vaca », a fost probabil surprins de autor în cursul unei plimbări într-o pădure îngălbenită de paleta toamnei.

Asemenea imagini din tablourile sale de șevalet, revin adesea și în compozițiile de decorație murală. Coșciugele lui Sacco și Vanzetti apar pe zidul pictat

de Ben Shahn la Jersey Homesteads, copiii jucîndu-se cu mingea apar ca fundal la pictura de la sediul Asigurărilor sociale etc.

Pentru activitatea lui Ben Shahn în perioada războiului sau în cea imediat următoare războiului, sînt foarte caracteristice lucrările sale de afișist, ca de pildă afișul intitulat « Aceasta este brutalitatea fascistă » (1942) și care evocă ororile săvîrșite de naziști la Lidice, sau afișele executate pentru sindicate, ilustrînd revendicările esențiale ale muncitorimii: « Vrem pace ! » (Imagine inspirată de figura unui orfan italian), « Pentru folosirea deplină a brațelor de muncă ! » sau « Inflația înseamnă depre-siune ».

În tablourile de șevalet din primii ani ai perioadei postbelice, Ben Shahn nu zugrăvește în mod direct grozăviile războiului. Aceste tablouri ne vorbesc mai degrabă despre capacitatea omului de a-și depăși suferința, celebrînd întoarcerea vieții pașnice.

De data aceasta, Ben Shahn va părăsi tonul narativ care-i caracteriza tablourile anterioare, dar își va păstra

autenticitatea emoției. Amprenta, uneori prea tiranică a documentului fotografic, va ceda locul unor forme sintetice. În caracterizarea figurilor, artistul ajunge citeodată la expresii de un tragism apăsător, ca de pildă în « Muzicanți în repaos ». Dar în general, măiestria artistică este ridicată la un nivel mult superior, ritmul compozițiilor este mai studiat, iar cromatica dobîndește o transparență rafinată. Imaginea exuberanței, a bucuriei redată prin zborul unor fetițe printre ruine, în jurul unui stîlp de lemn (« Eliberarea ») sau aceea a copiilor jucîndu-se printre zidurile noilor clădiri (« Reconstrucție ») se înscriu printre cele mai poetice manifestări ale picturii contemporane.

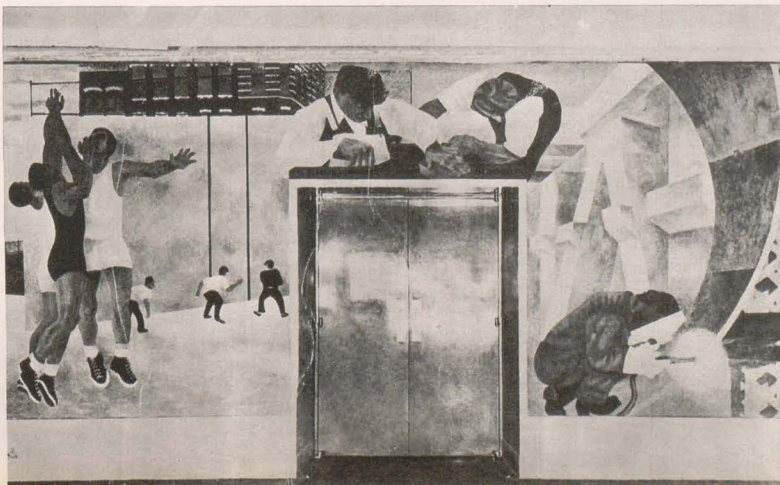
Năzuința către sugerarea unor realități cît mai profunde, a unor sentimente și idei cît mai cuprinzătoare, îl face pe Ben Shahn să recurgă în ultima sa fază de creație la folosirea alegoriilor.

În eseurile sale, Ben Shahn declară cît se poate de explicit că el nu concepe decît o artă cu implicații sociale. El împinge manifestările decadentismului, indiferent



BEN SHAHN: Eliberarea, 1945 — tempera ▶

BEN SHAHN: Panou monumental pentru sediul Asigurărilor sociale (fragment) ▼





BEN SHAHN: Foame — tempera

de variantele sale. Respinge, de pildă, suprarealismul pentru faptul că se ocupă numai de zonele subconștiente ale psihicului uman, ignorând tocmai ceea ce este superior în el, partea lui conștientă, rațională.

Despre abstracționismul de diferite nuanțe, artistul vorbește în termeni necruțători, susținând cu tărie că abstracționismul înseamnă retragerea cea mai lăasă din fața problemelor controversate, că el repre-

zintă cel mai cras conformism în condițiile de astăzi ale societății americane. Tablourile figurative care cuprind un cît de minuscul simbul de adevăr provoacă întotdeauna în Statele Unite protestul unor comitete de doamne sau veterani reacționari, care se consideră obligate să avertizeze opinia publică asupra acestor așa-zise abateri de la «moralitatea americană». Ben Shahn arată chiar că asupra tinerilor artiști se exercită în acest sens tot felul de presiuni directe sau indirecte din partea bogătașilor colecționari sau a directorilor de muzee. Pentru Ben Shahn, arta cutezătoare, arta viitorului trebuie să ocupe tot mai puternic terenul realității umane, al adevărului vieții. Pentru el, arta nu-și găsește rostul dacă nu se angajează într-o discuție aprinsă cu privitorul, în legătură cu probleme importante, chiar dacă limbajul ei necesită o anumită pregătire pentru a deveni inteligibil.

Ben Shahn subliniază de asemenea că, oricît ar trîmbița partizanii «artei pure», ai «libertății imaginative depline» a creației, superioritatea formulei abstracționiste, în fond ea nu duce decît la repetarea plicticoasă a unei număr restrîns de forme de expresie. Explicînd acest fenomen, el arată că, după cum în natură, formele sînt rodul unor procese dirijate de anumite legi, și după cum orice obiect creat de mîna omului capătă formă în raport cu intenția ce stă la baza fabricării lui, tot astfel și în artă, forme originale, inedite, expresive, nu pot să apară decît printr-un proces organizat, printr-o muncă intenționată a artistului asupra materiei, în vederea concretizării unei idei artistice. «Conținutul» artei abstracționiste, «intențiile» ei reprezintă o substanță subțiată pînă la transparență: anumite impulsuri organice sau enumerarea nuanțelor spectrului solar — asemenea intenții lipsite de semnificații serioase nu pot deschide drumuri fecunde nici pe tărîmul creării de forme noi. Numai o pictură cu un conținut bogat de idei, transpus în materia picturală, poate genera forme artistice cu un puternic răsunset emoțional și intelectual, poate deveni o artă valoroasă pentru omenire.

Lucrarea editată de «Graphis» este recomandată dintru început ca un repertoriu ilustrat al artiștilor graficieni, ilustratori, poligrafi și caricaturiști, de valoare internațională.

Alegerea artiștilor s-a făcut din rîndul celor care lucrează în publicitate, tipografii și edituri, dintre ilustratori și caricaturiști în viață în anul 1958 (lucrarea a apărut în 1962). Accentul a fost pus pe arta grafică publicitară.

În prefața semnată de Walter Amstutz se arată principiile în baza cărora s-a organizat structura enciclopediei. Pentru colectarea materialului documentar necesar s-au folosit chestionare ce au fost trimise prin corespondenți la diferite instituții. Astfel au participat 200 de corespondenți din 44 de țări. În total, la elaborarea definitivă au contribuit aproape 500 de persoane.

Cu toată varietatea surselor de informație, în cele mai multe cazuri, direct interesată în reușita acestei publicații, editura și-a păstrat un punct de vedere propriu, selecționînd și prelucrînd datele primite. Pentru verificarea materialului informativ primit s-au luat legături cu alte numeroase instituții competente. Editura, în munca de definitivare a enciclopediei, a conlucrat cu un comitet consultativ internațional.

Enciclopedia înglobează un vast material documentar. Sînt prezentați 413 artiști din 1500 propuși de țările solicitate. S-au reproduș 4272 ilustrații din cele 50.000 cercetate, în vederea unei cît mai judicioase selecționări.

Înainte de fișelor biografice există un scurt istoric al dezvoltării artelor grafice în țara respectivă. Prezentarea fiecărui artist cuprinde un scurt text biografic, în care se mai menționează participări în expoziții internaționale, lucrări tipărite etc. Materialul fotografic însoțitor începe cu o imagine a artistului înfățișat de obicei în atelierul său și apoi desfășoară o suită de reproduceri după opera celui prezentat.

(urmare în pag. 592)

Jules Perahim în «Who's who»

PERAHIM, JULES



Leo Jan, Jody

JULES PERAHIM CAP
born: Bucharest, 24 May 1914
ADDRESS: Casa de Artă, Piața Pișcolti, 155 Calea Victoriei, Bucharest, Tel. 01.65.91
Private: 8 Mircea N. Loga, Bucharest, Tel. 01.65.30

EDUCATION: N. Coșbuc, L. Reșină, A. Poschida, *Școala Dinamica*,
M. Lorey, Al. Ștefănescu, M. Nădăreanu, Petrică, A. Mil, *Le premier pas*,
N. Cassin, N. G. Ștefănescu, M. Pădă, E. Mărușescu, F. Arghel, F. Ștefănescu,
ARTEFACTS: ARTIST: *Albume de poezii* (1954, 1964); *Face Non*, *Diapozitiv*,
Romanian News; *Plaque*; *Artă plastică*

LANGUAGE: Romanian.



WORKS: Illustration, Cartoons, Stage Design, Displays, Murals, Ceramics

ROMANIA

IN 1938 PERAHIM WAS SENT TO THE UNIVERSITY OF ARTS IN BUCHAREST, WHICH WAS THEN THE ONLY HIGHER SCHOOL OF ARTS IN ROMANIA. FROM 1938 UNTIL 1945 HE WORKED AS AN ILLUSTRATOR IN THE PAPER AND ON THE RADIO. HE PARTICIPATED IN THE ROMANIAN BIENNIAL OF 1939, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025.

PERAHIM HAS PARTICIPATED IN THE ROMANIAN BIENNIAL OF 1939, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025.

PERAHIM HAS PARTICIPATED IN THE ROMANIAN BIENNIAL OF 1939, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025.




J. Perahim: 1. *Albume de poezii*; 2. *Face Non*; 3. *Diapozitiv*; 4. *Romanian News*; 5. *Plaque*; 6. *Artă plastică*

DUMITRU GHIATĂ: Natură statică — ulei



La-m întâlnit pentru prima oară pe țărmul Mării Negre, în 1923.

Îmi aduc aminte de vara aceea unde, îndrăgostiți de priveliștea care o aveau sub ochi, Dărăscu, Steriadi, Dumitru Ghiatǎ, Sabin Popp dădeau vieții noastre zilnic o înaltă vibrație spirituală.

Fiecare își făcea, în stilul care îi era propriu, declarația de dragoste pentru natura plină de lumină, pentru viață, vrînd parcă să multiplice prin pictură frumusețea pămîntului.

Cu nouă ani înainte Dumitru Ghiatǎ, întors de la studii făcute în Franța, expusese pentru prima oară.

În 1923 se întorcea dintr-o călătorie de studii în Italia. În timpul ce trecuse de la Salonul Oficial din 1914, Ghiatǎ învățase, lucrase și se confruntase cu colegii săi mai în vîrstă.

Acum, cu acea cumpănire care este la el semnul plenitudinii înțelepte, deschidea în pictura de peisaj un nou capitol.

De la început m-a impresionat la Dumitru Ghiatǎ evidenta continuitate dintre comportamentul său cotidian și creația sa.

Ca și în purtarea lui față de noi, întâlneam în pictura lui sinceritatea, atenția acordată nuanței, un lirism care deși discret își făcea simțită prezența, limpezirea cugetului și a culorii.

Ghiatǎ reușise să adune un tezaur de experiență care ni-l împărtășea cu multă simplitate.

Înlăuntrul său, aceste experiențe îl împingeau a o pictură puternică, subtilă și de o rară armonie. Călătorise în apus, dar tindea spre o pictură de rezonanță românească.

Ghiață avea să picteze în anii ce au urmat, acestei prime întâlniri, așezările industriale și sondele Văii Prahovei, priveliștile Mehedinților, Gorjului, Hunedoarei, Hațegului, Vâlcei etc., cu metodă și pasiune el introducea în pictura lui mereu alte frumuseți ale pământului nostru.

Îi plăceau târgurile, temă îndrăgită de Grigorescu și Andreescu.

Compoziții care la prima vedere păreau simple, se descopereau interesante dar fără ostentație.

Cadrul natural se făcea simțit, cu târile geologice, tandrețea vegetației și a luminii. Compoziția introducea personajele țărănești dintr-o bucată, puternice și aspre.

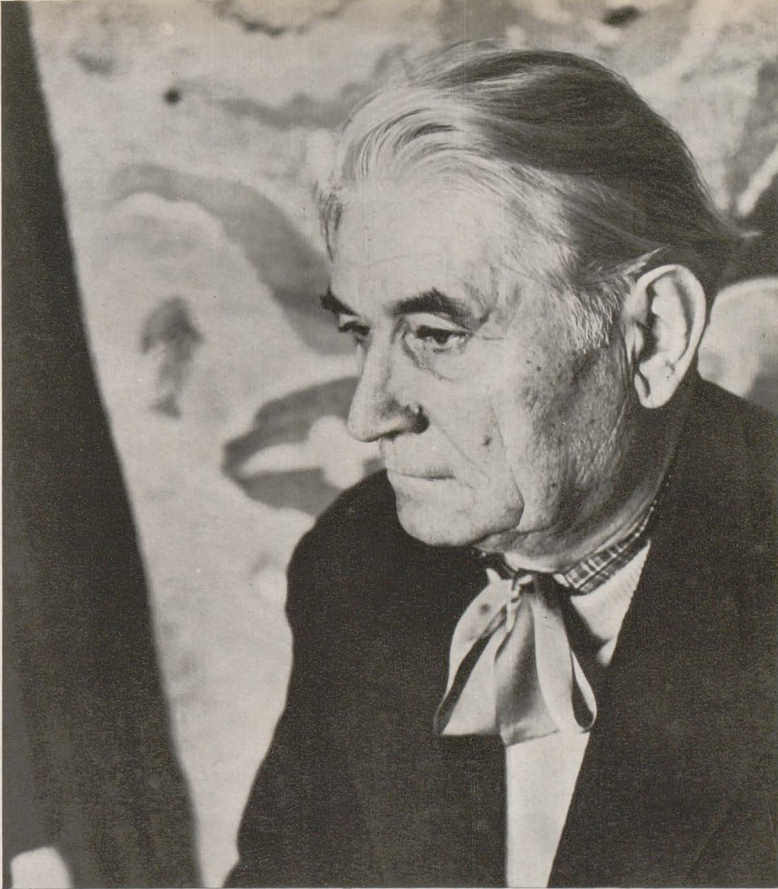
Țăranii lui Ghiață mărturiseau rădăcini la fel de adânci ca și copacii, dirzenle de rocă.

Aceste imagini mă fermecau; unghiul din care fuseseră construite, pasta, care sugerând consistența își păstra transparența, limpezimea culorilor, care încorporează lumina.

Într-o vară la Hurez mă întrebam de unde Ghiață își construia peisajele și târgurile lui. Urcându-mă în balconul de deasupra farmaciei m-am situat involuntar în același unghi de vedere.

Am avut revelația profundului realism al lui Ghiață care subliniază materialitatea lucrurilor ca un țăran care știe să pună în valoare frumusețea proprie fiecărui material din care își încheagă obiectele din casă sau hainele de sărbătoare. Căci Ghiață vede ca un țăran care știe totdeauna că natura îi rezistă, i se opune.

Ca și în arta țărănească, în pictura lui Ghiață decorativismul scoate în evidență organicul, nu-l ucide.



PRIMUL TABLOU DE GEN: «FAMILIA ARNOLFINI» DE JAN VAN EYCK (1386–90 (?) —1441)

P. CONSTANTIN

JAN VAN EYCK: Familia Arnolfini

Tabloul lui Jan van Eyck, reprezentând pe soții Arnolfini în camera nupțială («National Gallery» — Londra) — scenă de gen apărută cu două veacuri înaintea lui Vermeer de Delft — constituie un jalon deosebit de însemnat în procesul de dezvoltare realistă a picturii europene.

În general, în istoria picturii flamande de la începutul veacului al XV-lea au loc schimbări ce vădesc o evoluție accelerată: cadrul tabloului devine un mijloc eficace prin care privitorul ia cunoștință cu lumea adevărată, tridimensională, cu spațialitatea ei reală, intruchipată în forme și culori.

Redescoperirea celei de-a treia dimensiuni a lumii în pictură, nu a fost, firește, un fenomen izolat, ci doar o formă artistică nouă, determinată de un nou conținut! Transformările social-economice petrecute la acea epocă în bogatele comune flamande au determinat schimbări în gândirea oamenilor, în preocupările și aspirațiile lor. Începând a se desprinde din negurile medievale, avizi de cunoașterea lumii reale, căutând lumina și orizontul larg, oamenii capătă o nouă mentalitate: nu mai «cred fără a cerceta». Noua concepție a universului și a valorilor umane nu mai putea fi exprimată în forma îngustă și rigidă a picturii bidimensionale medievale! Dezvoltarea economiei de schimb în detrimentul celei naturale, răspîndirea spiritului laic, raționalist, în toate domeniile, progresul tehnicii și științei, în general, noul mod de viață al târgoveșilor se oglindesc și în pictura flamandă a secolului XV, una din cele mai strălucite creații din cîte au premers pictura modernă de șevalet.

Personalitatea lui Jan van Eyck, care a dominat pictura flamandă din prima jumătate a veacului al XV-lea, rămîne încă, în bună parte, învăluită în mister.

Viața pictorului, ca de altfel și cea a fratelui său, mai mare cu vreo 20 de ani, Hubert, ne este prea puțin cunoscută. Frații van Eyck s-au născut la date necunoscute, după unele păreri, la Maaseyck, pe malurile Meusei, iar după altele, la Aldeneyck, ambele localități situate în Limbourg-ul belgian de azi. Nu le cunoaștem nici adevăratul nume (van Eyck fiind după orașul natal), nu știm nici cine le-au fost profesorii, nici care le-au fost începuturile artistice, cea mai veche lucrare a fraților van Eyck, intitulată «Altarul marelui mistic», din Catedrala St. Bavon, în Gand — fiind o operă de mare maturitate.

Se pare că cei doi frați au părăsit pe cînd erau încă foarte tineri orașul natal, plecînd în Flandra, la Gand, unde Hubert, socotit ca «cel mai mare pictor cunoscut», a locuit pînă la moarte: 22 septembrie 1426.

Jan van Eyck s-a aflat între anii 1422 și 1424 în slujba lui Jean de Bavaria, prieten episcop al Liège-ului (al cărui portret este azi cunoscut sub titulatura «Bărbatul cu garoafa»), iar din 1425, intrînd în slujba lui Filip cel Bun, artistul s-a stabilit la Bruges, pe atunci reședința ducilor Burgundiei, cetate și port înfloritor, ce rivaliza cu Veneția.

Situația lui Jan van Eyck — pe care Filip cel Bun îl numește în acte oficiale «son bien aimé valet de chambre et peintre», însărcinîndu-l cu misiuni diplomatice în Portugalia și Spania — oglindește locul însemnat pe care pictorii încep să-l capete în ierarhia socială. Deși breslași încă, artiștii depășesc categoria simplului meșteșugar, jucînd un rol însemnat în viața orașului. Tot așa, Rogier van der Weyden devine pictorul oficial al municipalității din Bruxelles sau Dieric Bouts al celei din orașul Louvain.

Faptul că Jan van Eyck a fost un adevărat inovator al picturii nu se datorează doar contribuției pe care a adus-o la dezvoltarea tehnicii uleiului ci, cu deosebire, concepției sale noi: el a introdus peisajul real și perspectiva aeriană în tabloul înaintea venețienilor, a atins o perfecție necunoscută pînă atunci în portret și a pus bazele picturii de «genre», prin «Familia Arnolfini».

Interesul pentru redarea ambianței vieții reale, contemporane, în interioare tipic flamande, a apărut în tablourile religioase, înaintea picturii de gen. Și Melchior Broederlam dar, mai ales, un Robert Campin sau frații van Eyck, aduc firesc în operele cu tematică religioasă aspecte din interioarele vremii și personaje contemporane. În «Altarul din Mérode», în «Madona cu pruncul în fața căminului» sau în «Sfînta Barbara», Robert Campin pictează același interior tipic flamand (poate chiar casa sa), același mobilier, același peisaj văzut pe fereastră, iar Maria sau sfînta Barbara sînt intruchipate de același model, îmbrăcat în haine flamande. Tot așa, Jan van Eyck repetă în «Madona cardinalului Nicolas Rolin», în «Madona canonicului Georg van der Paele» sau în «Madona din Lucca», același interior și același model al Mariei; iar peisajul ce se vede pe fereastră în prima din aceste lucrări, e cu totul tipic pentru orașul Bruges. La fel va proceda în secolul XVII, în scenele de gen, Jan Vermeer de Delft. Dar existența acestor elemente de gen în pictura religioasă nu înseamnă încă nașterea unei noi ramuri, laice, de pictură. Se poate vorbi despre un nou fenomen abia de la apariția «Familiei Arnolfini» (sau poate ale altor lucrări care nu ne-au parvenit). Aci, Jan van Eyck ne conduce într-un interior istoric precizat: camera nupțială a negustorului

Giovanni Arnolfini, italian din Lucca, pictat alături de soția sa, Giovanna Cenami, venită din același oraș al Italiei. La căsătoria bogatului reprezentant de comerț, care a trăit în Bruges pînă la moarte — 1472 — deținînd și o demnitate însemnată la curtea ducală (sambelan al lui Filip cel Bun), a asistat, se pare, și pictorul; pe peretele din fundul camerei, peste oglinda rotundă, artistul a notat: «Johannes de eyck fuit hic», și anul — 1434.

Cele două personaje ale tabloului — în costume de ceremonie, din stofe scumpe, grele, cu mîinile unite (simbolul căsătoriei), avînd la picioare un căpel (simbolul fidelității), — mobilierul masiv și lampa somptuoasă de bronz, oglinda bombată care reflectă oamenii și lucrurile, totul este redat cu mare precizie și forță, într-o expresie picturală concentrată, saturată chiar, de un pur echilibru clasic. Ponderea întregului tablou regizează scena astfel încît diversitatea și puternica materialitate a obiectelor și a detaliilor decorului să nu distragă atenția de la cele două personaje. Iar perspectiva centrală nu devine monotonă fiind animată de asimetria cîmpurilor de culoare și lumină, atît în fundal cît și în primul plan. Echilibrul se citește de asemenea și în concepția generală cromatică, în culorile foarte curate, în acordurile hotărîte ale gamei. Toate acestea, ca și acuratețea fiecărui element al tabloului, admirabila tehnică de ulei (bazată pe glacis-uri și un vernis sicativ aplicat succesiv pe straturile de culoare) arată o culme a creației marelui flamand, pe linia exprimării microcosmului vieții burgheze de toate zilele.

Astfel, pictura de gen descoperă, cu mult înaintea generalizării fenomenului istoric, în atmosfera intimistă a interioarelor burgheze, acea concepție individualistă de «citadelă».

ELEMENTE GEOMETRICE ȘI STILIZARE, ÎN SCOARȚELE ROMÎNEȘTI

PAUL PETRESCU

Scoarțele românești sînt unanim apreciate că formind o categorie artistică perfect constituită. Trecînd peste caracteristicile lor tehnice (sînt țesute și nu înodate) și funcționale (se at rnă pe pereți și nu se pun pe jos) care le disting de marea majoritate a covoarelor orientale, scoarțele românești și-au câstigat prestigiul și renumele prin decorul lor. Dintre cele două componente ale acestuia — cromatica și ornamentica — cea de-a doua ne va interesa aici.

Geometrismul, însușire esențială a întregii ornamentici populare românești atestînd marea vechime a unei arte născute și dezvoltate pe teritoriul național de formare a poporului nostru, stă la baza decorului de pe scoarțe. Pînă astăzi, importante categorii ale țesăturilor de l nă destinate împodobirii interiorului țărănesc, între care și scoarțele, sînt, în ce privește decorul, de factură exclusiv geometrică. Aș  avem « păretarele », lungi (p nă la 20 de metri), fișii de țesătură care îmbracă pereții camerelor de jur împrejur. Decorul păretarelor, urm rind evoluția lui în timp, pornește de la alternarea simplă a unor benzi colorate de diferite l rimi, trece prin faza în care benzile sînt delimitate de dungi subțiri și de colțșori mărunți și se oprește la faza în care benzile sînt considerate drept fond pentru « alesături »



1 Scoarță oltească

2 Scoarță oltească

3 Detaliu de scoarță oltească



variate de natură tot geometrică. În ansamblul lui, decorul de pe astfel de păretare nu are nici început și nici sfârșit, fiind, teoretic, nelimitat. Nici la capete și nici pe marginile lungi păretarele nu au bordură. La războaiele de țesut păretarele pot fi lucrate în valuri continui, numai foarfeca hotărînd unde se termină unul și începe altul.

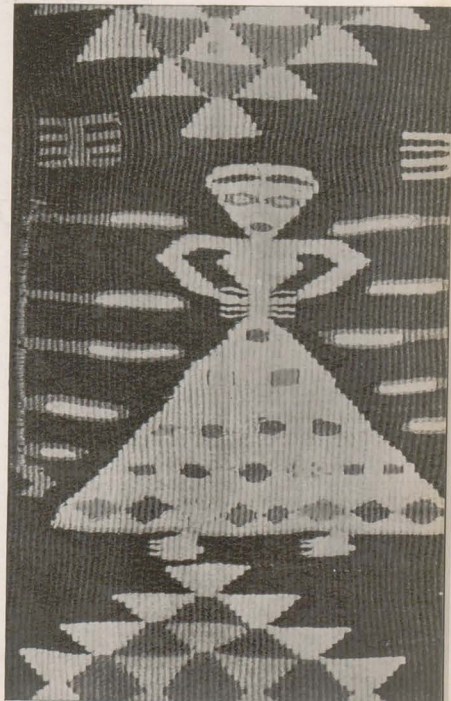
Tipul acesta de decor alcătuit din alesături geometrice care pot fi continuate fără sfârșit s-a transmis și scoarțelor care inițial s-au format prin alăturarea a două bucăți de păretare tăiate din aceeași țesătură. De altfel aproape toate scoarțele românești țărănești sînt alcătuite din două sau trei fișii de țesătură cusută laolaltă. Lucrul este adevărat și pentru scoarțele cu chenar, la care deseori se observă nepotriviri între cele două jumătăți, și se explică prin utilizarea de războaie orizontale înguste. De abia tîrziu, în secolele XVII—XVIII s-au folosit, pentru curțile boieresti, războaie late verticale.

Elementele geometrice din ornamentica scoarțelor românești se leagă fără îndoială atît de fondul străvechi al culturii populare, rădăcinile căreia se înfig adînc în istoria pămînturilor noastre, cît și de modalitățile de expresie legate de tehnica țesutului în care primordială este perpendicularitatea firelor.

De aceea este greu uneori să surprindem sensul de inspirație al motivelor de pe scoarțe: s-a mers de la obiect la numele motivului sau de la numele obiectului la motiv?

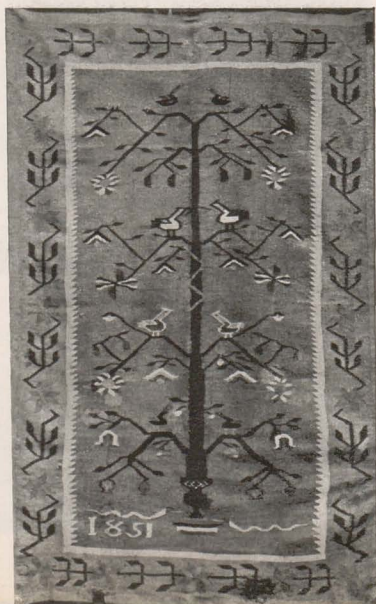
Ne întrebăm, adică, dacă nesfîrșita serie de motive geometrice purtînd numiri pline de farmec alese de fantezia nesecată a poporului: « colțșori », « gurițe », « răscurci », « tăblițe », « suveici », « toegele », « zimți », « zală de lanț », « ochișori », « pistornice », « steluțe crestate » ș.a.m.d. s-au născut din contemplarea și din reproducerea obiectelor din natură luîndu-le și numele sau, dimpotrivă, din întreșererea firelor de urzeală și băteală s-au iscat « forme » cărora poporul le-a dat numiri prin analogie, apropiindu-le de obiectele cunoscute lui? Considerăm că amîndouă căile au fost posibile, — determinarea cazurilor concrete fiind sarcina grea a istoricilor artei populare. Lucrurile nu sînt însă așa de simple, pentru că pe lîngă aceste căi de formare a motivelor geometrice, există și aceea a stilizării. Iar în acest domeniu intrăm într-un cîmp și mai extins și mai nesigur, pornind de la obiecte ale căror forme inițiale se pot desluși în imaginea stilizată și ajungînd la forme în care doar, uneori, numai numele mai amintește originea imaginii stili-

3



1 Scoarță moldovenească avînd ca motiv central « arborele vieții »

2 Scoarță maramureșeană



zate. Refacerea procesului de stilizare și sintetizare este foarte greu, iar de cele mai multe ori, imposibil. Să mai amintim și cazurile de « frontieră » cînd aceeași imagine poate proveni și din tehnica geometrizantă a țesutului și din stilizarea unui obiect existent în natură: linia frîntă în zig-zag, este ea rezultatul simplu al întreprinderii sau este ea imaginea redusă la esență a șarpelui, sau, și mai mult, cînd linia frîntă este umplută pe o parte, reprezintă ea imaginea « dinților de ferăstrău », obiect tîrziu pătruns în viața țărănească, sau a « dinților de lup », imagine fixată probabil de o spaimă ancestrală? Și, în sfîrșit, orcînd încă o treaptă pe scara complexității crescînde a problemelor stilizării, care au fost etapele procesului de stilizare a unor obiecte grandioase ale naturii, cum este soarele, devenite simboluri ale unor străvechi culturi, pînă a deveni romburile dințate înscrise unul înînt-altul de pe scoarțele otlenești, romburi desfășurate fără sfîrșit pe întreaga suprafață a țesăturii și numite, totuși, « roate », în ciuda evidentei lor

structuri rectilinii? Am amintit aceste cîteva exemple pentru a arăta că geometrismul artei populare în foarte dese cazuri, între care și al artei populare rominești, nu este o fază de început, o etapă de expresie rudimentară, ci, dimpotrivă, capătul unei foarte lungi evoluții, marcînd un efort de cultură și civilizație milenară. Există, fără îndoială, între semnele revenind cu regularitate, pe ceramica neolitică de Cîrna, Cucuteni sau Ariușd și pe nenumărate obiecte de lut, lînă sau lemn din arta populară de pe cuprinsul țării noastre, misterioase, pentru noi, corespondențe, al căror sens s-a uitat de-a lungul unei perioade istorice enorme, dar care vorbesc cu elocvență de neabătută trăire a poporului nostru pe același pămînt. De aceea geometrismul este pentru noi aproape un limbaj, un limbaj emoționant, pe care poporul îl înțelege într-un anume fel și îl practică, ca pe un legat al străvechii moșteniri, pe obiecte de artă

(urmare în pag. 595)

VASILI KASIAN

care Henri Barbusse a plasat-o pe coperta revistei « Le monde », într-un număr dintr-un ajun de crăciun, intitulind-o ironic « Dulcea odihnă »; sau « Șomerii pe pod », lucrare plină de expresivitate, la a cărei forță dramatică contribuie și modul în care artistul folosește umbra și lumina; sau « Greva » reprezentînd un aspect din lupta organizată a proletariatului ceh împotriva capitalismului. Zidul viu, neclintit, al

muncitorilor greviști, este însoțit în planul secundar de un zid de piatră, prin a căruia prezență, artistul parcă a căutat să sublinieze caracterul de monolit al proletariatului, hotărîrea și voința sa de luptă.

Vasili Kasian se reîntoarce în patrie și este numit profesor la Institutul de Arte din Kiev. Este anul 1927, an care vine să marcheze în creația artistului începutul unei noi etape.

În cursul lunii octombrie a fost deschisă expoziția de gravuri a doi graficieni ucrainieni: Vasili Kasian și Alexandr Pașcenko.

Nu este deloc obișnuită biografia lui Vasili Kasian, grafician și artist al poporului din U.R.S.S.

Acest artist, originar din satul Mikuliñi, cîntăreț pasionat al Ucrainei sale natale, avea să-și înceapă activitatea artistică între sîrmele ghimpate ale unui lagăr de prizonieri de pe frontul italian, în timpul primului război mondial.

Vasili Kasian pleacă după război în Cehoslovacia și se stabilește pentru o bucată de vreme la Praga. Aici se înscrie la Academia de arte plastice pe care o frecventează, avînd ca profesor printre alții pe renumitul pictor și grafician ceh, Max Svabinski.

Mediul social în care trăiește Kasian în anii petrecuți în Cehoslovacia, relațiile sale, faptul că multă vreme, pentru a se putea întreține, este nevoit să muncească ca salahor sau ca măturaător de stradă, îl pun pe artist față în față cu realitățile capitalismului, determinîndu-l astfel să cunoască « pe viu » unele dintre cele mai specifice aspecte. Așa se face că lucrările sale din anii aceia, parte din ele aflîndu-se în expoziție, abordează teme sociale de cea mai mare acuitate, impregnate de un profund spirit critic. Unele dintre ele sînt străbătute de un sentiment de deznădejde ca spre exemplu, cea intitulată « Familia șomerului », unde artistul redă cu multă finețe starea sufletească a celor trei personaje. Tot din acest ciclu, trebuie să amintim « Odihna », gravură în lemn, reprezentînd clipa de repaus a unor muncitori istoviți, lucrare pe

V. KASIAN: Planul îl vom depăși! — gravură





V. KASIAN: Lenocika — gravură

Se împlinesc zece ani de la Marea Revoluție din Octombrie.

La expoziția « Zece ani de la Marele Octombrie » proletariatul continuă să fie eroul principal din gravurile lui Vasili Kasian. Dar, spre deosebire de trecut, când artistul povestea despre clasa muncitoare încă oprimită, spre deosebire de sentimentul de deznădejde și tristețe de care erau străbătute unele dintre primele sale lucrări, cele create în Cehoslovacia de exemplu, aci, el vorbește despre proletariatul victorios, care, cu arma în mână, apără cuceririle revoluției.

Gravura intitulată « Cei din Arsenal » evocă cunoscuta epopee a muncitorilor fabricii « Arsenal » din Kiev, care, în 1918 s-au opus eroic contra-revoluției.

De o profundă tratare psihologică, portretele muncitorilor se ciocnesc aici un grup unitar ca și în

gravura în lemn intitulată « Perekop », reprezentând patru muncitori pornind la atac, într-un avânt nestăvilic, subliniat de mișcarea plină de ritm și dinamism. Ciclul este pe drept cuvânt înconunat de gravura intitulată « Eroul Perekopului », datorită faptului că artistul folosește aci mijloace foarte simple și puține elemente, accentuând prin aceasta la maximum expresivitatea ideii. Lucrarea marchează în evoluția artistului un pas însemnat.

Artistul merge în pas cu timpul său. Se află în iureșul clocotitor de muncă și victorii al acelor ani, anii primelor cincinale, anii de făurire a gigantilor industriali, anii când în U.R.S.S. se crează agricultura socialistă.

Tema muncii ocupă în continuare primul loc în creația lui Kasian. Munca eroică a oamenilor sovietici, constructorii ai socialismului, l-a inspirat pe artist în creația ciclului de gravuri pe linoleum intitulat « În țara sovietelor », dintre care amintim în speciaș « Minerii » sau cum i se mai spune « Vom lichida lipsurile ». Calitățile sale de portretist, de subtil cunoscător al psihologiei umane apar în această lucrare mai evidente ca oricând. Lucrarea este remarcabilă prin ritmicitatea graficii, prin subordonarea tuturor elementelor ideii centrale a compoziției.

Seria de gravuri închinată muncii eroice a constructorilor Dneprostroi-ului, intitulată de altfel « Dneprostroi », creată de artist în anul 1932, s-a bucurat de mare succes la cea de-a XIX-a Bienală de la Veneția. Într-una din cronicile apărute în presa italiană, criticul I. Campana spunea: « N-am să uit niciodată « Asaltul spărturii » și nici celelalte șase gravuri în lemn în care Vasili Kasian a imortalizat momentele culminante ale faptelor grandioase din timpul construcției Dneprogheșului. A fi contemporan înseamnă a simți frumusețea epocii tale ».

Pe lângă acestea, colectivizarea agriculturii în U.R.S.S. a fost de asemenea una dintre temele des abordate de către artist. Din seria acestora pot fi amintite gravurile « Pe câmpiile colhoznice » și « Recolta bolșevică » — ambele radiind un puternic sentiment de dragoste de muncă și de viață.

În anii premergători celui de-al doilea război mondial, pe artist continuă să-l preocupe istoria luptei revoluționare a Ucrainei. Figura primului președinte al Comitetului Central executiv al Republicii Sovietice Socialiste Ucrainiene, Sergheev, cunoscut în special sub numele de Artiom, l-a inspirat pe artist în crearea unei foarte cunoscute gravuri cu același titlu. Artistul a reușit să redea cu multă profunzime

și subtilitate chipul viguros al revoluționarului, proiectat pe fondul unei coloane de manifestanți din Donbas. Lucrarea marchează în evoluția artistului un moment important și în ceea ce privește modalitățile plastice, respectiv modelarea formelor sau tratarea detaliilor.

La cea de-a 125-a aniversare a nașterii marelui poet ucrainian Taras Șevcenko, Kasian crează o serie de imagini dedicate memoriei poetului printre care amintim « Șevcenko în Ucraina » și « Șevcenko printre țărani ».

În timpul marelui război de apărare a patriei, artistul continuă să folosească figura marelui poet, creînd o serie de afișe, un ciclu intitulat « Minia lui Șevcenko — armele victoriei ». Folosind fragmente din poeziile străbătute de revoltă și înflăcărare ale lui Șevcenko, artistul a creat opere prin care demască urgia fascismului și a războiului și care prin largă lor răspindire au devenit adevărate arme de mobilizare a maselor. Figura poetului este înfățișată în prim plan în aceste afișe iar în planul al doilea, pe fundalul înroșit de incendii, în lumina cărora se profilează stîlpii de spînzurători, sînt zugrăvite coloanele de oameni mînați la muncile silnice în Germania.

În primii ani de după război, respectiv în 1947, Kasian închină celei de-a XXX-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, ciclul de lucrări în acvaforte, intitulat « Lenin și Ucraina ». Excepțional de interesant este portretul lui Lenin. În acest ciclu sînt redat cu o deosebită forță profundul umanism al lui Vladimir Ilici Lenin, legătura indestructibilă a lui Lenin cu poporul.

Creația din ultima perioadă a lui Vasili Kasian este bogată în lucrări de ilustrare a unor opere literare.

Se remarcă printr-o mare vitalitate și veridicitate ilustrațiile pentru operele Taras Șevcenko, Ivan Franko, Lesia Ucrainka, Oles Gonciar.

Opera lui Șevcenko, căreia Kasian continuă să i se adreseze, îi descoperă o nesecată bogăție de teme, gânduri și sentimente. Noile ilustrații pentru « Haidamaci » subliniază și mai deplin dragostea poporului ucrainian pentru libertate.

Opera lui Vasili Kasian, pe parcursul celor 45 de ani de muncă prodigioasă, este străbătută ca de un fir roșu de temele majore ale contemporaneității.

Întreaga sa creație are meritul de a fi pătrunsă de cele mai grandioase idei ale timpului nostru.

V. KARMAZIN

UN PEISAGIST UCRAINEAN— ALEXANDR SAFONOVICI PAȘCENKO

Printre graficienii ucraineni contemporani mai însemnați, figurează la loc de cinste numele lui Alexandr Safonovici Pașcenko (1906—1963), care și-a dedicat întreaga sa creație peisajului, îndeosebi prezentării frumuseților Kievului și împrejurimilor sale.

Orașul de pe Nipru, unde și-a petrecut întreaga viață ca profesor la Institutul de stat de artă, l-a atras deopotrivă atât prin vestigiile istorice și de artă ale trecutului, cât și prin construcțiile gigantice și monumentale înălțate în regimul socialist după cel de-al doilea război mondial.

Suita de linogravuri colorate ce evocă monumentele arhitectonice kievene din secolul al XVIII-lea îl prezintă pe Pașcenko, prin punerea sobră în pagină, cu mijloace puține și realizată printr-o tăietură sigură și fermă, drept un virtuos maestru al acestei tehnici pe care artistul a folosit-o de predilecție de-a lungul vieții sale.

Alături de aceste motive, care l-au atras încontinuu, atenția artistului s-a îndreptat în ultimii ani asupra prezentării elementului nou din peisajul ucrainean contemporan și anume asupra peisajului industrial. Și cum acesta este atât de variat, Pașcenko a simțit nevoia, pentru a reda întreaga gamă de sentimente avute în fața obiectivelor alese, să le prezinte pe fiecare sub multiple fațete, în cite un ciclu. Dintre acestea, expoziția prezintă doar câteva: «Reconstrucția Dneproghesului», «Uzina de construcții navale de pe Nipru», «În vizită la metalurgiștii de pe malul Niprului», «Construirea centralei hidroelectrice de la Kremenciug» și «La construirea centralei hidroelectrice de la Kiev». În majoritatea cazurilor, Pașcenko, pentru a exprima amploarea

și mărimea construcțiilor înălțate recent, folosește îndeobște vederile panoramice. Fidelitatea redării unor detalii, pentru a face și mai expresiv covârșitorul sentiment de grandoare ce l-a stăpînit în actul creației, nu întotdeauna a dus la efectul scontat, deoarece Pașcenko folosește uneori detalii în detrimentul profilului monumental și nu subliniază suficient grandoarea construcțiilor socialiste («Cheiul Niprului», «Construirea barajului peste Nipru»). Atunci cînd accentul cade, prin poziție, linie, umbră, pe esențial, ca în cazul linogravurii «Pe aici trece canalul navigabil», Pașcenko ne oferă un maxim de potențare artistică. Viziunea cromatică, exprimată prin culori pastelate, nu o găsim convenită pentru robustețea și masivitatea zidurilor de beton armat ale hidrocentralelor, care pretind o cromatică sobră ce trebuie să sublinieze sentimentul noului peisaj ucrainean.

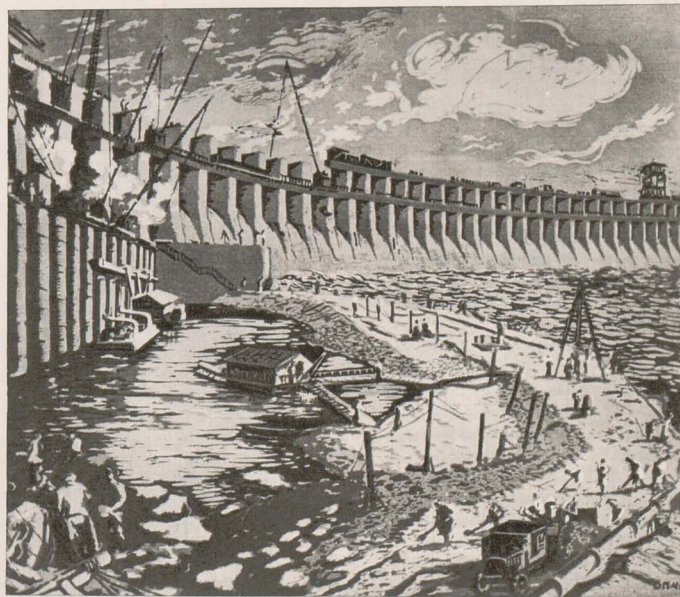
Dar toate aceste observații nu umbresc locul pe care îl ocupă grafica lui Pașcenko în istoria artei plastice sovietice și ea va rămîne ca o cronică elocventă a realizărilor oamenilor sovietici.

PETRE OPREA

CLARETTE WACHTEL

Imboldul de a scrie această cronică a pornit mai ales din faptul că, dincolo de valoarea expoziției respective, am putea atinge, desigur foarte sumar,

A. S. PAȘCENKO: Construirea barajului peste Nipru — linogravură colorată



dar totuși enunța datele unei interesante probleme și anume aceea a intelectului în evoluția graficilor moderne în momentul de față la noi.

Deocamdată, nu vom vorbi decît de expoziția graficiei Clarette Wachtel.

A doua sa expoziție ne confirmă impresia că avem de-a face cu o muncă artistică adesea interesantă și sugestivă, dar mai ales onestă sufletește.

Însă, în cadrele acestei onestități, se accentuează evoluția unei cerebralități, în care simbolurile, mai mult sau mai puțin fericite alese, abundă; și este necesar să semnalăm că această cerebralitate nu exclude anumite naivități. Astfel, evoluția autentic plastică este uneori inegală. Persistă unele stîngăcii care vădesc lacune de cultură artistică, permițînd partipris-uri ce ar merita o analiză mai îndelungată, deoarece chiar acestea nu sînt lipsite de elemente pozitive. Dar, această onestitate în procesul creației artistice, este un dar foarte prețios. De aceea artista trebuie ajutată să înlăture « scoriile », impuritățile. Cu atît mai mult cu cît acestea sînt adesea camuflate — sau cel puțin împletite inconștient — cu încercări de înnoire, procese complexe de asimilare a *noului*. Dar această complexă împletire între pozitiv și negativ necesită uneori ani întregi de limpezire, de elucidare organică, de decantare pe linia evoluției specifice, echilibrate.

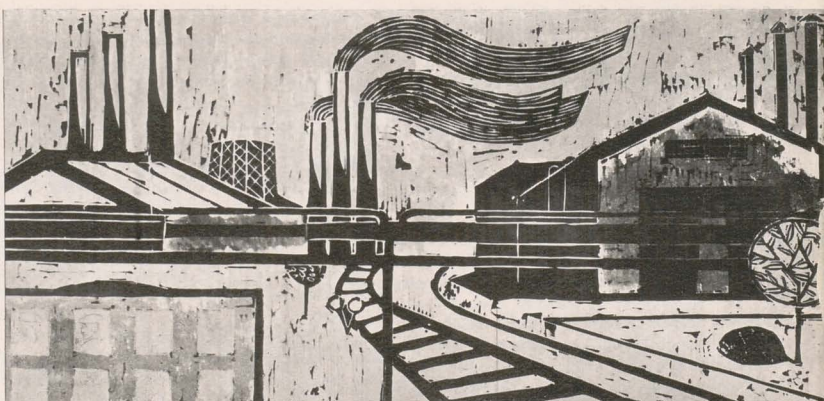
De altfel, pentru ochiul mai puțin exersat unele dintre aceste stîngăcii nu supără prea mult. Dacă dificilă inteligibilitatea a simbolurilor este vădită în unele lucrări, dezarmonizînd ansamblul plastic precum vom arăta, preocupările de intelect, diverse, pot fi fără dificultate întuite.

Există greșeli serioase de punere în pagină — puține însă — dar mai ales numeroase insuficiențe în armonizarea tonurilor de culoare. Mai ales din acest punct de vedere, asimilarea unei reale culturi plastice este indispensabilă.

Șovăielile și stîngăciile nu ajung la compromiterea intențiilor de viziune și simbol, decît de pildă în « Pîine », « Desene pe asfalt », « Soarele litoralului » și, într-o măsură oarecare, chiar în « Teren de sport ».

Trebuiește subliniat din capul locului că influențele, deși vădite, nu sînt niciodată servile, astfel că ele vor putea fi echilibrate și asimilate în chip fecund pe linia evoluției personale.

De pildă, lucrarea în alb și negru (gravată în lemn) « Peisaj industrial » vădește un studiu serios și o excelentă punere în pagină, în sugestia eșalonare a planurilor. Viziunea rămîne dinamică chiar în lipsa



CLARLETTE WACHTEL: Curte de uzină — xilogravură

personajului uman. Ritmica stîlpilor, sugestiv desenați, și masiva rigiditate mecanică a construcției nu supără. Ansamblul păstrează o secretă zvelțețe. Există chiar o anumită monumentalizare discretă a forței inclusă în construcție, viziunea beneficiind de o noblețe intimă remarcabilă. Iată deci că într-o lucrare în care se vede lenta elaborare și în care eleganța acordurilor de alb și negru nu este tulburată, graficiana poate rezolva în chip fericit ansamblul problemelor ridicate.

În « Ecuații » ne aflăm în fața unei lucrări foarte interesant concepute, dar nu pînă la capăt realizată plastic. Într-adevăr, masa neagră a tablei, cu « ecuații », încărcată de cifre și de semne geometrice, este frumos continuată în silueta tinerei fete din dreapta, care dă viață ansamblului, iar acordurile de alb și negru sînt susținute valabil. *Vibrația acestor acorduri, dinamică, se dispensează plastictețe de culoare.* Dar din stîngace nevoie de simetrie și simbol, graficiana adaugă în stînga un tînr muncitor, « pantand ». Trupul acestuia, robust și văzut dintr-o perspectivă specială, nu se integrează în ansamblu și dezechilibrează lucrarea.

În « Vechea cetate a Sighișoarei » masa colorată din centru, pitorească, sugestivă, și de o suficientă bună calitate, este dezechilibrată de curbele unui masiv chenar negru, insuficient justificat, probabil

încercînd să evoce în silueta schematică o boltă de poartă.

Și în alte lucrări există simetrii și tendințe geometrizante insuficient justificate plastic. Încapacitatea de a renunța la sublinieri « intelectuale » încarcă unele lucrări. Cînd acest lucru nu se produce, viziunea reușește să rămînă simplă și directă. Totuși unele ansambluri colorate păstrează savoarea pitorescului precum « Sat în Transilvania ».

Contradicția dintre masa de negru și culoarea cu valențe de cromatică de afiș este flagrantă în « Indica-toare ». Galbenul cu negru, pe griuri șterse, verzi-albăstrui, în loc să ajute ansamblului, subliniază stîngăcia viziunii. Cele patru mase geometrice paralele, suprapuse de galben, încearcă să redea dinamic, elocvența faptelor și cifrelor revelatoare în complexu economic al țării. Masa săgeților încărcate de mici desene « indică » și sugerează direct. Ideea de pornire este deci interesantă și nouă, dar realizarea plastică aproape integral discutabilă, mai ales cromatic.

Acordurile de culoare, în loc să mărească, scad inteligibilitatea, chiar dacă sensurile inițiale pot fi identificate.

Tot o idee sugestivă și chiar emoționantă stă la baza lucrării intitulată « Pîinea ». Mina femeii, poate prea amănunțit redată, și cu vagi elemente de planșă anatomică (într-un ansamblu relativ stilizat) prezintă

cu un gest de dăruire simbolică, ofranda pînii. Dar în ansamblul de alburi și negruri, galbenul pînii «sună» foarte urît. Cînd în masa acestui galben se întrevăd schițate scene din munca cîmpului, senzația de ușoară fantasmagorie anulează forța ideii, valabilă ca punct de plecare.

Bine compuse și cu elemente inedite, sugestive: «Curte de uzlnă», «Rafinăria» și «Tîrgul».

Un pitoresc de bună calitate, care ar indica mersul mai departe pe acest drum, găsim în «Spectacol», unde punerea în pagină îmbină tradiționalul cu ineditul, iar unele schițe de animale sînt captivant văzute.

De asemenea «Montorii» îmbină o atmosferă familiară, un accent intim, prețios ca sugestie plastică, cu o punere în pagină simplă, directă, clară.

Se vădește deci drumul pe care trebuie să se înscrie evoluția viitoare. Studiul și cultura plastică vor întregi organic noblețea discretă și onestitatea certă a acestei trude artistice cu interesante preocupări de înțeles.

N. ARGINTESCU - AMZA

ANGI PETRESCU—TIPĂRESCU

Dacă drumurile prin țară ale recentei vacanțe te-au îndepărtat pentru o scurtă bucată de vreme de expoziții, apoi, tot acest lucru te apropie la

reîntoarcere, cu și mai mult interes, de lumea artelor. Cauți de îndată o confruntare între mărșălașia naturii, a construcției gigantice care te-a întîmpinat la tot pasul, între *homo faber* care e permanent în preajma ta, dar pe care în diverse locuri ale țării îl descoperi mereu altul în complexitatea lui, deși e același, — și imaginea pe care ți-o dă arta despre toate acestea.

Cînd ai pierdut unele expoziții, cauți să vezi lucrările în ateliere. Așa mi s-a întîmpnat cu expoziția de grafică, deschisă de Angi Petrescu-Tipărescu.

La expoziție lucrurile trebuie să fi fost clare în ce privește confruntarea de care vorbim. În atelier însă, imaginea de ansamblu a operei neputînd fi la fel reconstituită, două-trei lucrări bune care compensează la număr, prin calitate, lipsa unei întregi suite de imagini nereprezentative, ce ar pretinde că oglindesc anumite realități, dau, în schimb, o idee precisă despre nivelul posibilităților artistice ale celui care le-a creat.

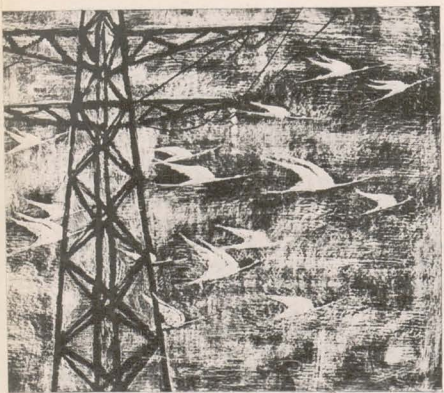
De ar fi să judecăm toată grafica făcută de Angi Petrescu-Tipărescu numai după acele puține lucrări, mai reprezentative, ne-am da seama, cu certitudine, că avem de-a face cu o graficiană talentată, cu gust și că ea participă intens la viața contemporană. Caută un simbol al elanului creator care însuflețește întreaga țară și întocmește o gravură cu noile construcții de pe litoral. Este cucerită de zborul păsărilor cerului și le trece în desenele ei ca pe un simbol al avîntului și al devenirii.

Critica le-a remarcat la vreme, dar mai ales pentru construcție și punere în pagină, deși aceasta nu spune prea mult despre ele. Ceea ce ne comunică lucrările văzute e, poate, puțin, sub raportul varietății — mai ales dacă ne gîndim la rîndurile cu care începem însemnările de față. Dar e adevărat și simțit.

Ilustrația de carte, cu care Angi Petrescu-Tipărescu se îndelentește de mai mulți ani, a devenit tîrîmul principal al activității ei. A înțeles caracterul specific al ilustrației destinate copiilor și la «O mie și una de nopți» ne-a dat o grafică ușor inteligibilă, nstructivă, cu împrumuturi din miniaturile persane. A intuit exact necesitatea unor reprezentări nemijlocite, care să poată fi percepute direct, imediat și cu interes de către micii privitori sau cititori. Și la o carte ca aceasta s-ar putea face ilustrații mai moderne, de la concepție pînă la ultimele elemente de formă, care să folosească simboluri, metafore etc. Dar autoarea ne-a dat și așa imagini interesante, folositoare pentru dezvoltarea imaginației și mai ales a reprezentărilor concrete, la cei mici. Adică,



CLĂRETTE WACHTEL:
Cosmonaut
nr. 3485 — xilografură



1 ANGI PETRESCU-TIPĂRESCU: Noapte de primăvară — shabbappier

2 ANGI PETRESCU-TIPĂRESCU: Ilustrație la «O mie și una de nopți»

a dat ceea ce trebuia. Desenul e suplu, elegant și suta de ilustrații la «O mie și una de nopți». Se susține ca un lucru remarcabil. În volum, prin imprimare pe hirtie crețată, s-a pierdut din finețea originalului.

M-a surprins convenționalitatea, care îți dă senzația de artificial când privești ilustrațiile la basmele românești. Și m-a surprins pentru că basmul românesc are atita specific, încât acest lucru a fost întotdeauna evident, interesând constant și în mare măsură, nu numai pe români, dar și pe numeroși străini. Se ridică aici o problemă — aceea a interferențelor dintre arte, a corespondențelor stilistice care se cer respectate. Ea ar putea fi studiată, spre folosul lor, de artiștii noștri plastici, mai cu seamă de graficienii care ilustrează adesea cărți. O ilustrație, oricât de spontană sau de ingenioasă, poate fi apreciată numai prin prisma afinităților stilistice cu opera literară.

Am plecat din atelier cu impresia pe care ți-o lasă o grafică bună, dar am regretat că ea nu se extinde la mai multe din temele care îl interesează pe privitorul de azi.

RADU VARIA

Expoziția lui Adrian Podoleanu ne-a dezvăluit un artist cu sentimente izvorâte din dragostea lui pentru realitate și actualitate și o sferă de preocupări în centrul căreia se situează, în prezent, peisajul.

Podoleanu face parte din generația tânără. Format la școala plasticii clujene — unde și-a însușit meșteșugul și respectul pentru meșteșug — s-a stabilit la Iași unde s-a încadrat în mediul artistic al vechiului oraș moldovean. Evident, nu a devenit un provincial visător. Lirismul său autentic nu are nimic anacronic. Dimpotrivă, vibrează cu intensitatea caracteristică creatorului, atât în contact cu poeticele colțuri de veche urbe pe palate sau cu străzi lăturalnice și

liniștile, cât și în contact cu freacățile muncii desfășurate în domenii diverse; coceriile și înaltele cupetoare ale Hunedoarei, triajul Ploieștilor, ca să nu mai amintim de construcțiile noilor blocuri de locuințe, ne stau drept mărturie.

Pictorul este într-un permanent dialog cu motivul pe care și l-a ales. Cînd își polarizează observația, surprinde semnificația majoră a faptelor cotidiene obișnuite. E cazul compoziției sale «Curioșii», al cărui subiect anecdotic, propriu picturii de gen, este plastic tratat, ceea ce dă Savoare subtextului literar tradus, firesc în imagine plastică. Curiozitatea artistului în fața unui șantier de construcții este depășită de curiozitatea celorlalți privitori — țărani, muncitori, școlari — și apare pe primul plan al preocupărilor pictorului redarea reacției acestora în fața construcției care se înalță. Atitudinile sînt surprinse cu umor, acestea fiind-ne transmise prin compoziția plină de mișcare.

Dar, repetăm, lui Podoleanu îi este caracteristic, în general, dialogul cu motivul plastic ales, dialog tradus printr-o inepuizabilă gamă de griuri, subțilită și rafinată, capabilă să transmită sentimentele și gândurile pictorului. Această gamă de griuri — cu tonuri potolite și fără stridențe cromatice — nu este deloc monotona. Prin ea artistul reușește să surprindă irizațiile luminii, limpezimea cerului, oglinzirile pe ape, așezările de pe mal... Aceleași culori închipuiesc, o dată pulsul priveliștii sub jocul razelor de jumină, altă dată adîncimea priveliștii largi sub cerul limpede, strălucită de sălcii («Sălcii la Sulina», «Dimineața pe Dunăre», «Sălcii la Crișanu»). Gama de griuri se arată a fi propice și peisajului de iarnă cu străzi pașnice acoperite de zăpadă. Iașiul flăcău la Podoleanu un cîntăreț atașat atmosferei orașului, străzilor lui, palatelor vechi și noilor sale construcții.

Nu presupunem că, în ceea ce privește paleta, limbajul lui Podoleanu e restrîns la gama de griuri. Socotim însă că, în prezent artistul se exprimă astfel cu mai multă siguranță. Intervențiile de galben și ocru, o pată de verde sau un accent de roșu, totdeauna utilizate cu adresă, ne determină să credem că există certe posibilități de lărgire a cromaticii. Presunerile noastre în acest sens sînt întărite de acuarelele lui Podoleanu, artistul arătîndu-se, în culorile de apă, mai generos cu utilizarea unei varietăți cromatice. Tehnic vorbind, acuarela sa are catifelele și mai ales transparența necesară. De aceea se imprimă în memoria privitorului peisajele cu farul de la Sulina,



EVA CERBU

doar în stadiul ei final, fixate pe hîrtie. Placa de gravură, așa cel puțin cum am descoperit-o în atelierul Evei Cerbu, constituie o realitate artistică de sine stătătoare, a cărei prezență în expoziție ar putea fi nu numai justificată, dar uneori chiar revelatorie.

Cea de-a treia expoziție personală a graficienei Eva Cerbu cuprinde aproape exclusiv gravură în lemn. Acest material, cu posibilitățile sale de a reda intens, cald, dar cu sobrietate, o întreagă gamă de sentimente, se potrivește foarte bine registrului afectiv al Evei Cerbu. Ea are o mare dragoste și înțelegere pentru lemn, căruia îi recunoaște virtuți deosebite: lemnul e bun, răbdător, se lasă încercat și poate da foarte mult. „Am îndrăgit lemnul. Mă străduiesc mult să-i valorific calitățile specifice“ . . . îmi amintesc mărturisirea graficienei din discuțiile purtate în atelier.

Este foarte potrivit să vezi expoziția unui artist după ce i-ai vizitat atelierul, care permite o apropiere de problemele lui de creație, de modul în care și concepe lucrările, de unele preocupări ale sale.

Eva Cerbu pleacă totdeauna de la un aspect de viață, de la sentimentul trăit în fața unei realități date. Nu-și elaborează însă imaginea în contact direct cu obiectul.

— În fața naturii te simți de multe ori copleșit. Eu îmi compun lucrările în atelier, după schițe. Modelul te obligă, își impune detaliile. După o distanțare în timp de la percepția vizuală directă, luînd ca punct de plecare schița, lucrez mai ușor, mai liber, conform concepției mele.

Concepția Evei Cerbu este profund umanistă și profund realistă. Arta sa se înalță pe schelele solide și concretele vieții. Imaginile sale veridice, clare, convingătoare sînt pe înțelesul oricui și transmit fidel privitorului ideile, sentimentele artistice.

— . . . Să transmii oamenilor prin limbajul artistic, ceea ce tu ai simțit în fața realității, desigur, acesta e dezideratul suprem. Dar, de câte ori pot spune că rezolvarea plastică e în concordanță cu emoția puternică pe care am simțit-o în fața realității? ! Odată terminată lucrarea, nu mai sînt mulțumită, mi se pare că n-am dat măsura întregă a gândirii, a simțirii mele.

Seriozitatea aceasta, sinceritatea, simțul de răspundere cu care Eva Cerbu își abordează subiectele au determinat orientarea sa constantă pe linia unei arte adevărate, în afara oricăror experimente facile, de efect.

Eva Cerbu este o artistă puternic ancorată în contemporaneitate, angajată într-un proces susținut de

cu case la Sulina, cu niște simple depozite de stuf sau cu un cald amurg în deltă.

Și în ulei, și în acuarelă, reușita e asigurată de colaborarea permanentă dintre desen și culoare care susține o compoziție echilibrată. Cînd artistul compune însă pe o suprafață mai mare decît a obișnuitelor sale tablouri, în ciuda echilibrului care există, compoziția se diluează, atmosfera nu mai este redată pregnant, iar încercările de a surprinde o privilegiată capabilă să fie tratată monumental, nu izbutesc cu elocvență.

În ansamblu, Podoleanu a prezentat o expoziție unitară ca viziune. Podoleanu se afirmă ca un artist cu reale posibilități de dezvoltare în viitor.

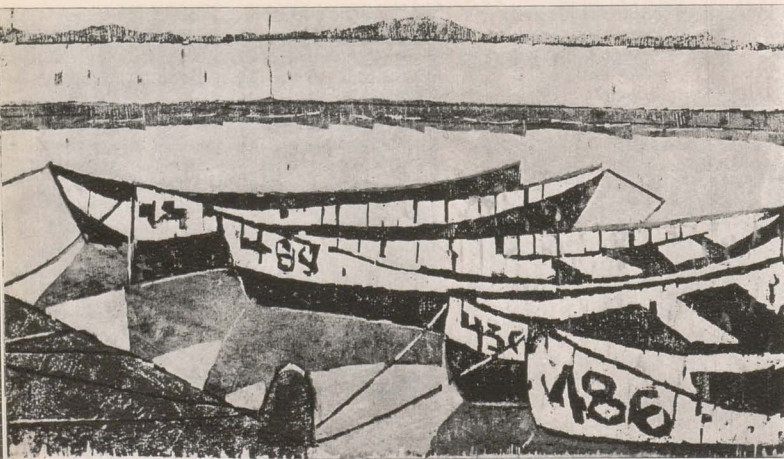
H. HORȘIA

De ce nu expun graficienii și cite o placă de gravură?

Poate nu m-aș fi gîndit la aceasta în expoziția Evei Cerbu, dacă nu s-ar fi întîmplat să-i vizitez cu citva timp înainte și atelierul. O găsisem tocmai aplecată asupra unor plăci de lemn proaspăt gravate. Am fost captată atunci de acest aspect al muncii graficianului, inedit pentru vizitatorul expoziției, care vede lucrarea

ADRIAN PODOLEANU: Curioșii — ulei





cunoaștere a realităților, în mijlocul căror trăiește și pe care vrea să le redea în linii și culori. Sensibilă, îndrăgostită de frumusețea vieții și a oamenilor, vibrantă la tot ce înelnește, îi place să umble și să descopere pretutindeni valori umane și valori plastice. Are o mare dragoste pentru ceramica populară (aproape că s-ar putea reconstitui itinerariul călătoriilor sale pe polițele din atelier, încărcate cu vase, farfurii și figurine de lut, colecționate cam de prin toată țara). Relatăriile verbale, foarte colorate, despre locurile pe unde a umblat, trădează o percepere a lumii prin asociații metaforice, o capacitate de poetizare a cotidianului, prezentă și în gravurile sale, deși cu mai multă discreție, în « vorbirea » grafică artista fiind mult mai reținută, mai sobră. Ea nu caută pitorescul, nu caută miraje poetice, « frumuseți », ci conținut, greutate interioară, semnificații.

Universul de inspirație al Evei Cerbu este cel al vieții de toate zilele — scene de muncă, scene de sărbătoare; peisaje mai puține; natură statică deloc; preferă oamenii, oamenii zilelor noastre muncind, bucurându-se, meditănd.

Trecerea de la documentare la interpretare grafică a fiecărei teme presupune la Eva Cerbu o elaborare îndelungă, febrilă, numeroase studii, încercări, varierea procedeeelor, a soluțiilor, repetate reveniri până ce ajunge la forma definitivă.

Prezența în atelier a mai multor variante cromatice pe o aceeași grafie mă făcuse să cred că una din principalele probleme pe care i le pune artistei transpunerea plastică, este aceea a culorii:

— Mă preocupă foarte mult culoarea, care trebuie să încălzească imaginea, să traducă tonalitatea emoțională. Căutările mele merg însă, în primul rând, pe compoziție. Desenez de zeci de ori pînă echilibrez elementele compoziționale în sensul dorit. Etapa actuală în care mă aflu s-ar putea defini printr-o tendință de maximă simplificare.

Sensul acesta al drumului străbătut de Eva Cerbu este descifrabil la parcurgerea cronologică a operei sale, la compararea lucrărilor vechi, cam încărcate și grafic și cromatic, cu cele recente, superioare prin reducerea elementelor grafice, printr-o rafinare în colorit, prin ritm, armonie. Evoluția artistei s-a făcut

în direcția unei continue adânciri a specificului graficii, pe măsura stăpînirii tot mai depline a mijloacelor de expresie. Graficiana a devenit mai concisă în exprimare, mai sintetică, știe să folosească capacitatea de sugestie a liniilor, punerea în pagină, recurșiunile, să ritmicizeze melodic imaginile. Culoarele, folosite cu economie, sînt subordonate compoziției pentru care caută soluții decorative. Prin cromatica vibrată, caldă, gravura Evei Cerbu capătă uneori adevărate virtuți picturale, păstrîndu-și însă graficitatea imaginii, realizată în trăsături precise, sigure. Linia pe care o mînuiește graficiana este energică, vie, desenul viguros, dînd o impresie de forță și solidaritate. În același timp, o atmosferă lirică, meditativă se degajă din lucrările sale.

Eva Cerbu a învins majoritatea dificultăților tehnice; în expoziție, lupta artistei cu materialul, pentru a-l adapta sensibilității, viziunii sale, nu se mai simte. Graficiana a ajuns să-și formeze un stil propriu, unitar — modern, fără ostentație — în cadrul căruia caută însă mereu noi modalități, un limbaj cit mai adecvat în raport cu ceea ce vrea să transmită fiecare gravură în parte.

Compoziția « Recoltă bogată », reprezentînd o scenă agricolă, e culeasă pe meleagurile dobrogene, pe o arie a Colectivei Topalu, unde artista a fost impresionată de cadența, parcă studiată, de ritmicitatea, ca de uzină, a desfășurării muncii pe ogoare. Imaginea grafică redă pregnant această dinamică. Mișcarea fetelor, gesturile lor grațioase, ca într-un dans, siluetele (toate în negru pentru a nu rupe armonia) alternînd cu liniile jucate ale furcilor, pe fondul de un galben luminos al paelor, dau un sens surprinzător și profund lucrării, care respiră tinerețe, elan, optimism și redă, puternică, bucuria muncii.

Gravurile din ciclurile « Grivița Roșie » și « Săvinești », cu subiecte din viața industrială, sînt realizate sobru, cu o anume virilitate a expresiei, într-o viziune monumental-decorativă.

De la subiect la subiect graficiana caută o exprimare deosebită, proprie fiecăruia. Foarte picturală, « Sera » este realizată într-un colorit concentrat, dens, în care simți parcă vegetația mustind de sevă. Grafică în schimb, prin excelență, e lucrarea în alb-negru « Școlăriță », căreia cele două pete adăugate de culoare roșie, prin felul în care au fost imprimate pe hîrtie, îi măresc și mai mult graficitatea. Interesant gîndită este compoziția « Sărbătoare », în care mișcarea dansatorilor este sugerată grafic printr-un vîrtej de linii, prin deplasarea în sens circular a conturu-

rilor, iar strînta sonoră a orchestrei tradusă prin tonalități tari de galben-portocaliu.

Coloratura subiectivă a lucrărilor Evei Cerbu este foarte variată. O undă de umor răzbate din « Muzicanții », descriși cu o vervă a liniei grafice, care, mlădiată într-o curbură amplă pare a sugera dansul, melodia. Peisajele, majoritatea priveliști din Bulgaria, degajă farmec și poezie. În special « Seară la Sozopol ». Cu o delicateță de acurată, gravura realizează într-o gamă de griuri stine, frumos armonizate, atmosfera blîndă, ușor nostalgic a unei înserări. În portrete, Eva Cerbu devine gravă. Dacă în unele compoziții, preocupată excesiv de stilizare, decorativism, graficiana tratează cam expeditiv fizionomia personajelor, în schimb sînt portrete în care dovedește o mare putere de adîncire psihologică a chipului uman. În afara oricăror tipare de frumusețe fizică, portretul « Maria », impresionant prin noblete, prin concentrare, prin expresivitatea trăsăturilor, e remarcabil și prin vibrația artistei transmisă de

acea modulare foarte sensibilă atît a liniei cît și a suprafeței colorate. Într-un portret realizat în linii viguroase, masiv, aproape monocrom, cu o tentă de bronz patinat, graficiana urmărește apropierea de un stil popular tradițional, cerut chiar de model, în care Eva Cerbu văzuse un tip reprezentativ al țărânului român. Puterea emoțională a compoziției-portret « Maternitate », realizată într-un desen simplu, reținut, e susținută de o anume prețiozitate a materiei cromatice, în care obține și interesante efecte de sgraffito. Mai străină de spiritul artistei, rămîne gravura intitulată « Tinerii », frumos realizată tehnic, dar de un decorativism cam căutat.

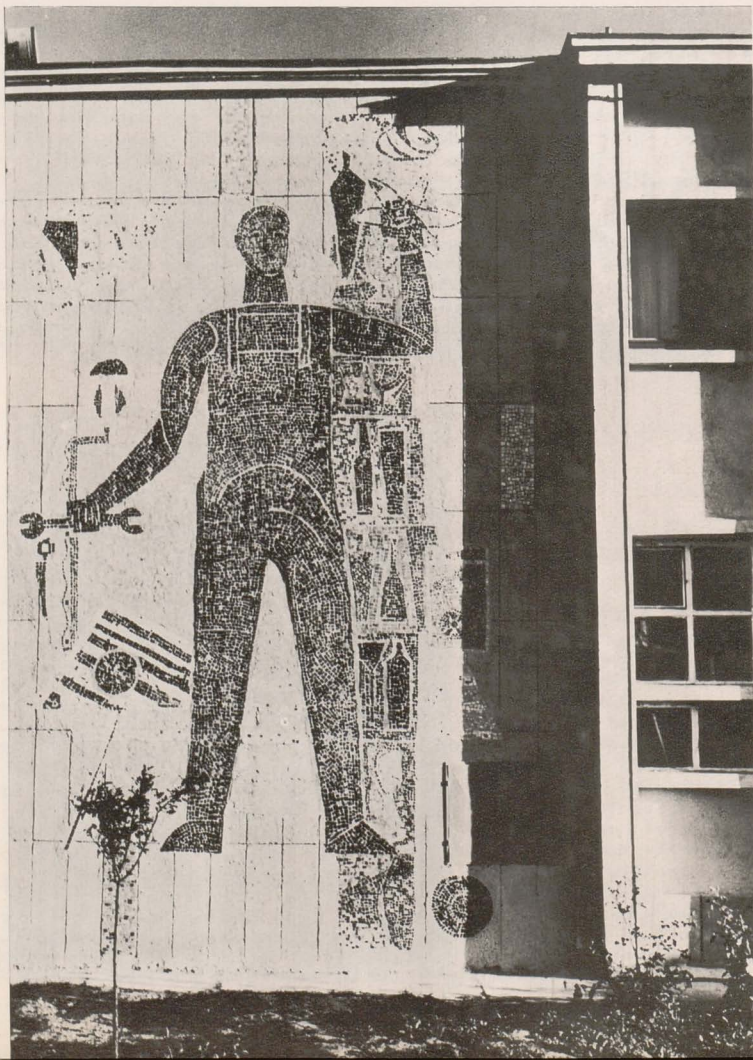
În general, gravurile Evei Cerbu impun prin conținut, prin ținută artistică, prin căutare pasionată de îmbogățire, de înnoire a exprimării grafice. Ultima expoziție a graficienei demonstrează încă o dată calitățile ei certe, care îndreptătesc credința că evoluția sa va urma și de aici înainte un sens ulterior.

GINA COPACI



EVA CERBU: Seră — xilogravură

ION MINOIU: Mozaic pentru Fabrica de faianță
din Sighișoara



MOZAICUL DE LA FABRICA DE FAIANȚĂ DIN SIGHIȘOARA

PATRICIU MATEESCU

Educația estetică a publicului nu se poate face numai prin expoziții și lucrări cu caracter public; din proprie experiență mi-am dat seama că aceasta este mult mai eficace, când artistul lucrează și creează alături de cei care muncesc.

Aceasta a fost și convingerea pictorului Ion Minoiu, atunci când și-a propus să decoreze fațada clădirii centrale a Fabricii de faianță și sticlă din Sighișoara. El a realizat în cinci luni de zile două mozaicuri de mari proporții, direct la fața locului, acolo în uzină. În acest răstimp muncitorii s-au obișnuit să-l considere ca pe un membru al aceleiași mari familii și au început să dorească a cunoaște tainele procesului creației plastice. Toți erau curioși să vadă cum arată un mozaic la proporții monumentale. Și Minoiu nu putea să le arate mai bine acest lucru decît lucrînd alături de ei, la locul de producție. La început unii au manifestat și un pic de scepticism. Mulți îl vedeau pe artist preumblîndu-se prin fabrică cu caietul de schițe în mînă. Ce se petrecea în mintea lui nu puteau ști; n-aveau cum să-și închipuie că pictorul căuta să surprindă esențialul, că el încerca să simplifice amănuntele pentru a obține o generalizare semnificativă, că vroia să exprime plastic specificul celor două ramuri de activitate — sticlă și faianță — ale marelui complex industrial din Sighișoara. Discuțînd mereu cu muncitorii și luînd neobosit schițe, treptat, după multe reluări, Minoiu a reușit să ajungă la o sinteză expresivă, clară, pe care acum o înțeleg cu toții: panoul din stînga reprezintă înalta mecanizare a muncii din secția de sticlărie (un mecanic ține

UN NOU MONUMENT LA MAUTHAUSEN

*O, Germanie, mamă palidă !
Ce au făcut din tine fiii tăi
De ești printre popoare
Batjocură sau spaimă !*

FRITZ CREMER: Studiu pentru Monumentul
de la Mauthausen



Versurile lui Brecht, în a cărui operă ce abundă în motive artistice de dimensiuni metaforice și-au căutat inspirația mulți artiști plastici, sînt replica lirică a monumentului pe care l-a conceput pentru fostul lagăr de concentrare de la Mauthausen sculptorul Fritz Cremer.

Situat la 20 de km spre sud-est de Linz, Mauthausen a fost unul din infernele tiraniei naziste. Aici, după ce spărgeau blocuri întregi de granit într-o carieră din apropiere, deținuții erau siliți să le urce pe o înspăimîntătoare «scară a morții», o scară fără balustradă, cu nenumărate trepte înguste săpate în lungul unei ripe de 250 m adîncime. Cu aceste blocuri au fost puși apoi să-și construiască singuri închisoarea în care cei mai mulți dintre ei au fost torturați pînă la moarte.

Aici, în 1949, a creat Fritz Cremer primul monument. Era monumentul dedicat victimelor franceze ale lagărului, celebra sa «Inimă de la Mauthausen», cioplită în granitul udat de sudoarea și singele deținuților. De atunci, nenumărate alte țări au ridicat pe locul fostului lagăr monumente în memoria celor uciși. Din păcate, nu s-a ajuns însă la o construcție arhitectonică unitară a ansamblului, în care concepțiile artistice felurite stau alături într-o distribuie

într-o mîină o cheie — simbolul mecanizării — în cealaltă, simbolul atomului); apare limpede că munca Istovitoare a sticlărilor manuali a fost înlocuită în această secție de mașini automate conduse de mecanici și controlate de o celulă radioactivă.

Panoul din dreapta reprezintă o femeie cu o paletă de culori într-o mîină, iar în cealaltă cu o vază de flori. Din nou o generalizare clară: secția de faianță, în majoritate compusă din femei, își desăvîrșește produsele, datorită aportului pictorișelor de la secția de decor. Printr-o stilizare inteligentă a formelor și o coloristică vie, mozaicurile se înscriu atît în arhitectura modernă a fabricii, cît și în peisajul optimist și liniștit al reliefului sighișorean. Desigur, mozaicurile prezintă și unele scăderi, atît în ce privește modul de stilizare a celor două personaje pendante, cît și în ce privește modul de tratare în material comun a ambelor suprafețe (deși realizate în cinci luni de zile, timpul a fost totuși scurt). În al doilea rînd, împrăștierea pe carelajul zidului a unor pete rectangulare de mozaic mi se pare puțin nejustificată și în dezacord cu înscrierea în forme ovale a personajelor, care ori trebuiau să trăască independent în cadrul lor, ori să fie înscrise de asemenea în forme rectangulare.

Cu toate acestea, o asemenea decorație pune un accent impresionant în arhitectura unei fabrici. Omul ce trece cu trenul prin fața fabricii de sticlă și faianță Sighișoara nu poate să nu fie impresionat de această lucrare — vizibilă de la mare distanță — și poate se gîndește că asemenea colaborări dintre artiști și industrie ar trebui continuate.

mai mult arbitrară, ducând la un fel de parcelare a terenului, la fărâmițarea emoției. Vizitînd lagărul pentru a alege locul viitorului monument, Fritz Cremer a înțeles că prin însăși așezarea lui el va fi o contribuție la restabilirea armoniei și echilibrului întregului ansamblu monumental. Locul ales e chiar la marginea carierei, de care-l desparte doar un zid jos, în fața unei spărturi închise cu sîrmă ghimpată. Așezată pe un soclu plat, statuia va fi aproape de privitor, la aceeași înălțime cu el. Cîteva trepte vor duce pe vizitator la cărarea ce urcă spre «scara morții». E o concepție ce nu izolează monumentul de restul peisajului, ci îl apropie, îl integrează armonios în cadrul înconjurător.

Porînd de la ideea cuprinsă în versurile lui Brecht, Cremer nu a făcut o simplă ilustrare plastică a imaginii poetice. El a reluat ideea, adîncind-o într-o compoziție plastică impresionantă. «Mama palidă» stă dreaptă, pe un colț de zid, într-o încremenire care trădează efortul de a se stăpîni. Capul îi e pe jumătate întors, iar ochii închiși privesc parcă în adîncul ființei, atentă la glasul conștiinței. În privirea ochilor închiși e suferință și rușine, dar și revoltă. Mîna stîngă, ușor adusă spre spate, schițează un gest de acuzare și durere, dincolo de zid, spre lagăr. Mîna dreaptă cade ostenită în poală. Corpul e abia acoperit de un veșmînt simplu, întins peste coapsele uscate, pieptul îi e înfășurat în cutele unui șal subțire. Umerii, brațele, picioarele rămîn goale. Chipul ei, întreaga ei atitudine reflectă conștiința răspunderii inevitabile. Durerea a devenit gest. Ea se citește pînă și în poziția sfioasă, nesigură a picioarelor, cu genunchii strîmbi, cu degetele întoarse înauntru. Înțelegi, privind-o, că stă cu rușine în fața judecății oamenilor, pe care o acceptă de la bun început ca fiind dreaptă. Fără resemnare fatalistă însă, ci chibzuind parcă la o cale de ieșire...

Urmărind creația artistului ne dăm seama că stilul lui a suferit în ultimii ani schimbări pe care lucrarea aceasta le scoate vizibil la lumină. Severitatea expresivă a liniilor, din anii 40, reapare azi, cînd limbajul său artistic s-a îmbogățit cu noi elemente realiste, mai ales după crearea monumentului de la Buchenwald. Elementele de conținut și formă care, în operele din tinerețe, stăteau adeseori alături dispartate, distonînd, s-au contopit acum organic într-un stil personal, armonios și matur, de o pregnantă particularitate, în perfectă concordanță cu tema reprezentată și vîndînd tot mai mult tendința spre autoportretizare.

KURT QUERNER — PICTOR AL PROLETARIATULUI REVOLUȚIONAR

Între Dresda și Freital, la poalele munților Erz, în satul Börnchen s-a născut la 7 aprilie 1904, Kurt Querner, unul dintre cei mai reprezentativi pictori ai proletariatulului german.

Primele lecții de desen le-a primit de la bunica lui, care îl învăța să deseneze animale din curtea casei. După terminarea claselor primare a deprins meseria de lăcătuș la un meșter din sat, intrînd apoi ca muncitor într-o mică fabrică din Bannewitz. Aici a început o altă ucenicie: aceea de membru conștient al clasei proletare, cu ale cărei idei revoluționare vine acum în contact.

În timpul liber, desena și picta. La început nu avea pe nimeni care să-l îndrumeze, să-i dea curaj. O împrejurare fericită l-a ajutat să-și cunoască pictorul Hermann Lange, care și-făc-a dat seama că simplul lăcătuș era de fapt un talent ce ieșea din comun. Prin intermediul lui Lange devine

elevul lui Richard Müller, la Academia din Dresda, cu care a luat lecții din 1926 pînă în 1929, plăcîndu-și singur orele cu prețul unor grele privațiuni și sacrificii, cărînd noaptea cărbuni pentru a putea picta ziua, străbătînd pe jos drumul de la Börnchen la Dresda și înapoi, renunțînd la haine, la cărți și la distracții, de multe ori chiar și la mîncare. În 1929 a lucrat un timp în atelierul pictorilor Dix și Lührig. Înainte însă de a putea culege roadele muncii sale, s-a instaurat în Germania teroarea nazistă. Querner a continuat să se instruiască ca autodidact, intrînd într-un cerc de tineri artiști care au avut o influență hotărîtoare asupra dezvoltării sale ulterioare: Fritz și Eva Schulze, Dodel, Otto Griebel, Lachnit și alții. Alături de ei, Kurt Querner își găsește menirea. Arta sa, acum matură, devine o armă în lupta de clasă a proletariatulului, dobîndind un puternic accent personal. În 1930 pictează tabloul «Demonstrație». Forța expresivă a acestei pînze este concentrată în rîndul întii al demonstraților, mai ales în cele două figuri centrale — el însuși și prietenul său Dodel. Participarea lor hotărîtă, pasionată are o mare forță de expresie. Două sensuri de mișcare străbat tabloul: demonstrația e în prim plan, spîrgînd parca limitele pînzei cu înaintarea ei impetuoasă. În dreapta, în fund, trece în sens invers, fantomatic, viața burgheză. Figurile sînt aici lipsite de individualitate proprie. Ele apar numai pentru a reliefa contrastul cu luptătorii a căror forță stă în unitatea lor de acțiune. Unitatea aceasta e concretizată artistic în trupurile drepte, strîns alăturate, în nuanța calmă a hainelor de culoare închisă, în pumnii strînși care se mișcă egal în mers ritmat. Caracterizarea excelentă a figurilor din prim plan vestește calitățile distincte din portretele de mai tîrziu: claritatea și precizia structurii desenului, plasticitatea în arta folosirii clar-obscurelui.

Stabilîndu-se la Dresda, într-un cartier muncitoresc Querner continuă să lucreze, participînd la cîteva expoziții. Pictează în acest timp mai ales portrete de muncitori. În toate cuprinde în forme variate chipul omului din clasa din care el însuși făcea parte. Tot din 1930 datează cunoscutul «Autoportret», cu liniile feței ca dăltuite, cu expresia severă, hotărîtă, ca o profesiune de credință. Din primii ani ai activității sale datează și cîteva portrete de copii de o mare plasticitate. Remarcabil e mai ales portretul intitulat «Doris» (1928). Expresia tipică a copilului de proletar a fost prinsă și redată cu o fină înțelegere. Ochii au o privire care nu mai e a vârstei.

FRITZ CREMER: Studiu pentru Monumentul de la Mauthausen





KURT QUERNER:
Demonstrație 1930 — ulei

Gura cu buze subțiri, cu colțurile ușor lăsate, vorbește despre lipsuri și privațiuni. Liniile capului rotund coboară calm spre bărbia ascuțită și gîtul subțire. Reflexe de lumină joacă pe obraz. Modelajul e realizat prin trecerea de la trăsături de penel netede la pastă groasă. Gravitatea, gingășia, tristețea acestui chip de copil sînt covârșitoare.

« Ucenicul » (1930) se numără printre cele mai frumoase portrete ale artistului. Corpul slăbuț, umerii aduși, brațele încrucișate subliniază o atitudine aproape filozofică. Capul cu bărbia colțuroasă și cu gura cu buze moi și pline e înconjurat de dunga întunecată a cozorocului șepcii. Dincolo de rama de

metal a ochelarilor, privirea caldă, inteligentă face din băiețandru firav o apariție nespus de atrăgătoare, în ciuda lipsei sale de frumusețe exterioară. Albastrul diferențiat al cămășii și cenușiul fondului dau întregului tablou o tonalitate cam rece. Tonurile luminoase sînt concentrate pe obraz, contribuind la caracterizarea personajului.

În anii următori apar în creația sa artistică și oamenii din satul său, momente revelatoare din viața micilor proprietari de pămînt, natura patriei sale. În 1934 Querner încearcă pentru ultima oară să expună. Dar tablourile sale sînt respinse ca « prea comuniste ». În cei 12 ani ai terorii naziste artistul rămîne

credincios lui însuși, artei sale și adevărului. Trimis pe front în 1940, este făcut prizonier. Reîntors în patrie, după război, rămîne la Börnchen, în satul unde s-a născut, continuînd să picteze — cu aceeași vigoare, cu aceeași convingere, îmbogățite acum de viziunea profundă și calmă a maturității — în spiritul celor mai bune tradiții realist-revoluționare de la începutul anilor 30, dînd lucrări care figurează la loc de cinste printre cele mai valoroase măturii ale artei socialiste din Republica Democrată Germană.

SUGESTIILE UNEI CĂLĂTORII

Întors în țară din Indonezia, unde a însoțit o expoziție de artă plastică din Republica Democrată Germană, pictorul Walter Womacka a adus cu sine un mare număr de lucrări — desene și acuarele — pe care publicul le-a putut vedea în două expoziții consecutive organizate de Galeriile de artă berlineze.

Șederea în cele mai frumoase și mai interesante dintre miile de insule ale Arhipelagului indonezian — Iava și Bali — a fost pentru artist o experiență emoționantă, un prilej de îmbogățire a paletelor și a sensibilității sale artistice, solicitate de o mare varietate de impresii și motive.

Abundența aproape neverosimilă a imaginilor și faptelor, peisajele de o frumusețe paradisiacă, cu vegetația lor luxuriantă, și înțîlnirea cu o artă și o cultură în care grația și fantezia se îmbină în felul cel mai armonios, au influențat favorabil creația artistului, capabil să comunice în lucrările lui farmecul peisajelor din mările sudului, cu fertilitatea lor exuberantă în atmosfera grea, toridă a tropicelor.

Contactul cu oameni minunați, de o mare simplitate și spontaneitate, locuitori ai unei țări în plină construcție după eliberarea de sub jugul colonialismului, l-a impresionat puternic, prilejuindu-i unele dintre cele mai izbutite lucrări. Portretele lui redau cu predilecție frumuseța lipsită de artificii a femeilor indoneziene, și sugerează conștiința și demnitatea unei vieți noi în înfățișarea oamenilor a căror existență a căpătat un nou conținut.

Distingîndu-se prin spontaneitate și autentic, prin expresia simplă și optimistă a bucuriei de a trăi, a sentimentului de încintare în fața frumuseții naturii și a frumuseții chipului omenesc, lucrările aduse din Indonezia de Walter Womacka vor fi desigur un imbold pentru noi călătorii și reușite artistice.

REFLECȚII ASUPRA FILMULUI DE DESENE ANIMATE

de TODOR DINOV

Authorul articolului, publicat în revista «Izkustvo», regizorul de filme de desen animat, Todor Dinov, consideră că în acest gen de film, pe lângă tactul că multiple semnificații sînt determinate de particularitățile specifice ale limbajului care fundamentează această artă, se reflectă în majoritatea cazurilor concepțiile teoretice și estetice ale autorilor lor.

Autorul arată că desenul animat se poate defini și prin termenul de « descriere a mișcării ». A doua definiție pare la prima vedere mai cuprinzătoare, oferind posibilități mai mari fanteziei creatorului.

Definiția de « desen animat » presupune existența prealabilă a desenului care trebuie însuflețit. Mișcarea pe care o crează regizorul sau animatorul este condi-

ționată de conținutul deseneilor, depinde de natura lor, de maniera grafică și stilistică a creatorului deseneilor.

Artistul care multiplică imaginile trebuie să aibă față de desen o atitudine care crează mișcarea și o însuflețește. Dogmatizarea conceptului de « descriere a mișcării » duce la subestimarea funcției desenului, la desființarea lui. Artistul desenează pe o suprafață cu două dimensiuni (lungime și înălțime) dar în același timp crează impresia și pentru a treia dimensiune: adîncimea. Printr-o serie de succesiuni de momente statice, artistul crează condiția de reprezentare pentru a patra dimensiune: mișcarea. Dar, acest caracter convențional crează legi noi atît pentru artist cît și pentru spectator.

O altă caracteristică importantă a filmului de desene animate, spre deosebire de pictură, grafică și sculptură, constă în faptul că se desfășoară nu numai în spațiu ci și în timp. Această caracteristică a filmului de desene animate îi dă dreptul la existență ca artă autonomă. Celelalte arte folosesc și ele limbajul metaforei și hiperbolei, dar aceste forme poetice sînt mai mult sau mai puțin îngrădite de



ZDENKA DOITCHOVA: Cadru din filmul de desene animate « Nu vă umflați » (Bulgaria)

posibilitățile specifice ale diferitelor arte. În poezie și muzică aceste forme se desfășoară numai în timp, iar în pictură, grafică și sculptură numai în spațiu. În filmul de desene animate aceste forme poetice se desfășoară atît în spațiu cît și în timp.

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA CELEI DE-A II-A BIENALE DE GRAFICĂ MAGHIARĂ

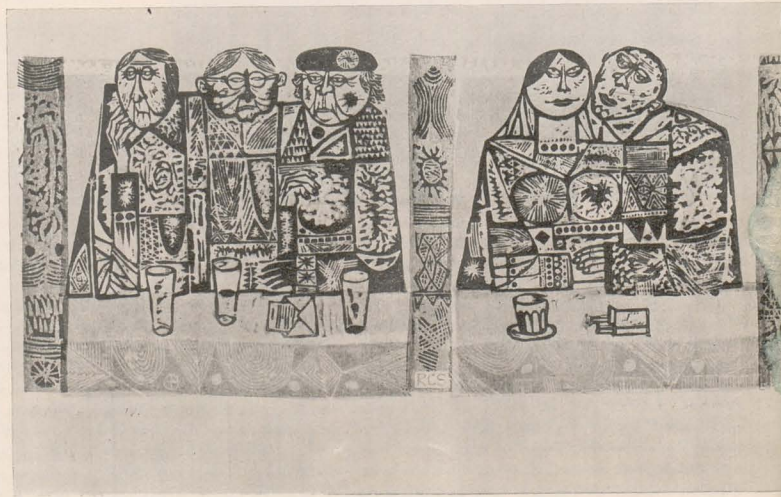
VIRGIL PREDĂ

Recent, a avut loc la Miskolc, în R. P. Ungară, vernisajul celei de-a II-a Biennale de grafică maghiară. La această expoziție participă un număr mare de graficieni din cuprinsul întregii țări; calitatea lucrărilor prezentate este de o înaltă înținută artistică.

Expuse în sălile special amenajate ale Muzeului Hermann Otto din frumosul oraș Miskolc, centru important al vieții culturale din R. P. Ungară, lucrările impresionează pe vizitatori prin tematica majoră abordată de către expozaanți: prezența activă, pasionată și sub diferite aspecte a omului, lupta lui pentru progres social, pentru pace, pentru o viață luminoasă. Chiar atunci cînd nu este înfățișat direct în lucrări, ca de pildă în cele care abordează peisajul nou al patriei, omul își face simțită prezența prin uneltele sale de muncă, prin frumusețea și noblețea construcțiilor ridicate de mîna lui.

(urmare în pag. 594)

RÉKASSY CSABA: Espresso — gravură



LA CEL DE-AL IV-LEA CONGRES AL ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE A ARTELOR PLASTICE

MIRCEA POPESCU

Între 6—12 crt., s-au desfășurat la New York lucrările celui de-al IV-lea Congres al Asociației internaționale a artelor plastice. Afiliată la UNESCO, această asociație are în prezent comitate naționale în 54 de țări. Scopurile ei, statutare, sînt de a contribui la stringerea relațiilor dintre artiștii din diferite țări și continente, la lărgirea schimbului de informații și la cunoașterea reciprocă a problemelor muncii lor profesionale, a progreselor făcute în organizarea vieții artistice. Asemenea chestiuni au figurat și pe ordinea de zi a Congresului de la New York. Li s-a adăugat însă, de data aceasta, o temă centrală, de o mai mare amploare și de cea mai vie actualitate: colaborearea dintre artiștii plastici și arhitecții, în vederea realizării acelei sinteze a artelor care reprezintă astăzi, în cele mai diferite puncte ale globului, nu numai o dorință nostalgică, ci o necesitate din ce în ce mai viu resimțită. O anchetă prealabilă, la care și-au trimis răspunsul și artiștii din țara noastră care lucrează în domeniul artei monumentale, avuseser drept scop să furnizeze indicații asupra modului în care sînt văzute diferitele aspecte, teoretice și practice, ale acestei probleme și în care se întrezărește soluționarea lor. Un proiect de chartă menit să reglementeze relațiile dintre pictori, sculptori și arhitecți, rezultat al unor îndelungi consultări cu reprezentanții Uniunii internaționale a arhitecților, a fost de asemenea supus discuției și aprobării Congresului.

La Congres au participat delegații ai artiștilor plastici din 32 de țări. Comitetul Național român al A.I.A.P. a fost reprezentat prin acad. I. Jalea, președintele lui, pictorul Eugen Popa și semnatarii acestor rânduri. Nu ne era nouă nici una dintre problemele înscrise pe ordinea de zi a lucrărilor. În cele mai multe am depășit, la noi în țară, stadiul discuțiilor. Ne prezentăm cu importante înfăptuiri concrete acolo unde, în majoritatea țărilor capitaliste, lucrurile se află încă în faza dezideratelor și a revendicărilor.

În ce privește însăși tema principală a Congresului — colaborearea dintre artiștii plastici și arhitecți — aveam încă proaspete în minte ocazionale discuțiilor și hotărîrilor destinate să ducă la o mai bună înțelegere a sarcinilor comune și la o temeinică reglementare, în funcție de obiectivele urmărite, a raporturilor dintre artiștii plastici și arhitecți în munca de proiectare și realizare a marilor ansambluri arhitectonice și decorativ-monumentale.

Am avut totuși bucuria să constatăm că, indiferent de orientarea și unorii de prejudecăți lor, o asemenea temă îi obligă pe artiștii plastici și arhitecții de cele mai diferite tendințe să-și pună cîteva între-

bări esențiale cu privire, în primul rînd, la responsabilitatea lor față de societate și față de arta pe care o profesază. Acestea au fost de altfel titlurile celor două mese rotunde — simpozioane mai curînd — care au precedat discuțiile propriu-zise din cadrul Congresului. Protagonistii lor — arhitecți de seamă din S.U.A., un reprezentant al Uniunii internaționale a arhitecților, pictori și sculptori participanți la Congres — au formulat uneori păreri atît de contrastante, încît pesimismul unora dintre vorbitori cu privire la posibilitatea rezolvării practice a problemelor, cu privire la găsirea unui teren comun, părea oarecum justificat. Ni s-a părut totuși quasi-unanimă dorința de colaborare, hotărîrea de a evalua situația cu luciditate și mai ales cu un anumit simț al răspunderii. Pe această bază, pornind de la asemenea premise, s-au desfășurat și cele două ședințe plenare ale Congresului, consacrate temei sale principale. Au existat desigur și voci răzlețe, printre artiștii abstracționiști, care au negat categoric orice răspundere a artistului față de societate. Tendința generală a discuției a rămas însă pînă la capăt afirmarea acestei răspunderi a artistului și arhitectului față de comunitatea în care trăiește, afirmarea posibilității și necesității colaborării dintre ei. La orientarea în acest sens a discuțiilor și-au adus contribuția și delegații romîni — acad. I. Jalea și Mircea Popescu — care au vorbit despre realizările noastre în acest domeniu, despre concluziile ultimei Cînsfățurii a artiștilor plastici și arhitecților, despre rolul artistic și civic al ansamblurilor monumentale-decorative, despre capacitatea artei plastice de a umaniza spațiul arhitectonic, înșfîșîrît despre necesitatea unui schimb mai intens de informații, publicații, filme consacrate aspectelor multiple ale acestei probleme.

Rolul artei plastice de a afirma, în afara și chiar împotriva caracterului exclusiv funcțional și adesea mecanicist al multor edificii moderne, elementul uman a fost subliniat și de alți participanți la discuție, care au accentuat de asemenea că sinteza artelor nu poate și nu trebuie să se realizeze pe calea subordonării, a compromisului.

Arhitecții americani de seamă au vorbit, alături de artiștii plastici, referindu-se mai ales la însușele de pînă acum, despre necesitatea ca artiștii plastici și arhitecții să colaboreze din faza inițială a proiectării ansamblurilor arhitectonice. S-a arătat totodată că la apropierea dorită dintre pictori, sculptori și arhitecți trebuie să contribuie însuși procesul de învățămînt, care ar trebui să dea tinerilor artiști plastici cunoștințe mai temeinice despre arhitectură iar

studenților în arhitectură o mai multilaterală cultură și formație artistică.

Toate punctele de vedere juste, care se izbesc însă, în țările capitaliste, de absența acelei integrări a societății, a acelei unități de gîndire și aspirații pe care unul dintre delegații indieni o considera condiția primordială pentru atingerea unor asemenea obiective și pe care alți delegați o căutau, retrospectiv și nostalgic, în evul mediu sau în vreo altă epocă a istoriei umanității.

De pe planul teoretic, discuția a trecut în una din comisiile Congresului pe plan practic. După îndelungi dezbateri în care, în ce ne privește, am cerut și am obținut o formulare mai corespunzătoare realităților existente în țara noastră — și nu numai la noi — și care să exprime mai clar rolul artistului plastic în înfăptuirea ansamblurilor arhitectonice și decorativ-monumentale, a fost adoptat proiectul de « chartă » privitoare la colaborearea dintre pictori, sculptori și arhitecți. Subliniind în preambul, cu satisfacție, faptul că eforturile recente de a se realiza sinteza artelor, făcute în diferite țări, au dus la o rennoire a colaborării dintre artiștii plastici și arhitecți, charta cuprinde o serie de principii și norme care ar putea servi ca temelii acestei cooperări, printre care unitatea operei arhitectonice, necesitatea lucrului în echipă și a unui deplin acord din faza proiectării inițiale, precum și prevederi privitoare la autor și la normele de retribuție a acestui gen de lucrări. E de sperat că, în forma sa revizuită, proiectul de « chartă », care reprezintă oricum un memento al principalelor probleme din acest domeniu, va obține asentimentul Uniunii internaționale a arhitecților.

Dintre celelate puncte de pe ordinea de zi a diferitelor comisii ale Congresului, dezbateri mai ample a prilejuit problema învățămîntului artistic, care făcuse și ea, de altfel, obiectul unor anchete preliminare și al unui raport ce sintetiza rezultatele acestei anchete. Artiști de orientare abstracționistă au încercat să pună la baza discuției, făcînd « tabula rasa » de experiența artistică acumulată pînă astăzi, ideea că artiștii tineri trebuie să-și creeze tehnici noi, « din nimic », cum spunea unul dintre ei, tehnici care să corespundă scopurilor artei moderne, identificate în concepția lor cu arta abstracționistă. Am reușit, și ne-a bucurat faptul că s-a format în această privință un adevărat curent de opinie, să dăm discuției un curs mai firesc și mai temeinic. Am avut satisfacția să constatăm că, și în acest domeniu, multe dintre problemele puse în discuție — preocuparea

pentru cultura generală a tînărului artist, selecția din vreme a talentelor și asigurarea unor pregătiri de specialitate mai îndelungate, sprijinirea materială și morală a absolvenților după ieșirea lor din școală — au depășit la noi de mult faza simplelor deziderate. Nu ne-a mirat de aceea interesul pe care l-a stîrnit comunicarea acestor fapte, ca și a datelor privitoare la școlile populare de artă, la cercurile de amatori din întreprinderi etc. Ne-au interesat părerile — e adevărat contradictorii — ale artiștilor americani în ce privește problema educației artistice a publicului. În genere schimbul de păreri și de informații asupra metodelor folosite s-a dovedit util, concluzia discuțiilor pe această temă fiind tocmai ca Asociația internațională a artelor plastice să intensifice în viitor acest schimb și să dea astfel discuțiilor viitoare pe tema învățămîntului și a educației artistice o bază și mai largă.

Pe ordinea de zi a Congresului au mai figurat raportul asupra situației existente în domeniul protecției juridice a artiștilor și a operelor lor, raportul asupra aplicării unor declarații privitoare la numărul legal de exemplare turnate de sculptură și de gravuri originale, raportul asupra misiunii vicepreședintelui A.I.A.P. în America de Sud, propuneri privitoare la organizarea de expoziții internaționale etc. Au fost de asemenea discutate și adoptate o serie de modificări, neesențiale, la statutul Asociației. Am putut, în problemele susamintite, să comunicăm înfăptuiri care ne situează la loc de frunte printre membrii Asociației. Un exemplu: lungi discuții au fost consacrate cererii ca în juriile expozițiilor artiștii să ocupe un loc mai important; cineva a îndrăznit chiar să sugereze ca proporția să fie 50%. O hotărîre în acest sens a fost totuși aminată.

Printre propunerile făcute și care merită să fie amintite, cităm: organizarea unei viitoare discuții sau chiar a unui Congres al A.I.A.P. pe tema relațiilor dintre artiști și critici, unificarea terminologiei în domeniul graficii. A fost de asemenea adoptată o rezoluție care recomandă ca problemele de ordin artistic să formeze pe viitor cu precădere obiectul discuțiilor în comitetul executiv și în alte reuniuni ale A.I.A.P.

A fost trimisă o telegramă exprimînd solidaritatea participanților la Congres cu artiștii din orașul Skopje și a fost adoptată o rezoluție prin care Congresul recomandă tuturor comitetelor naționale să trimită artiștilor din Skopje, în semn de solidaritate, lucrări de artă — picturi, sculpturi și gravuri.

Congresul a ales noul comitet executiv, format tot din zece membri. Președintele al A.I.A.P. a fost ales sculptorul olandez Titus Leser, fostul președinte Harold Weston (S.U.A.) fiind declarat președinte de onoare al Asociației.

S-a hotărît ca viitorul Congres al Asociației internaționale a artelor plastice să se țină în 1966 la Tokio.

*

Cel de-al IV-lea Congres al A.I.A.P. a fost pentru noi, mai ales un prilej de a cunoaște preocupările artiștilor din cele mai diferite țări, stadiul în care se află rezolvarea problemelor lor profesionale și

materiale. Am putut totodată cunoaște unele aspecte ale vieții artistice americane. Organizatorii americani ai Congresului ne-au oferit, în timpul scurt al șederii noastre în S.U.A., posibilitatea vizitării unor importante muzee de artă, a unor colecții particulare etc. La Lincoln Center, un complex de edificii cultural-artistice în construcție, ca și la alte clădiri publice am putut vedea lucrări de artă decorativ-monumentală, în genere abstractă, avînd, cu toate denumirile pretențioase («Orfeu și Apollo»), mai mult caracter de ornament. Am admirat la sediul ONU, cele două panouri murale de Candido Portinari, opere viguroase și temeinice. Am admirat mai ales excepționalele colecții ale unor muzee ca Metropolitan sau ca Muzeul de artă din Philadelphia, unde cele peste 20 de lucrări de Brâncuși ocupă un loc de cinste.

Asemenea întîlniri internaționale creează într-adevăr terenul unei mai bune cunoașteri reciproce, ceea ce este de altfel principalul lor obiectiv și unul din obiectivele fundamentale ale Asociației Internaționale a artelor plastice.

DUMITRU GHIAȚĂ LA 75 DE ANI

(urmare din pag. 571)

Acest taciturn are o sensibilitate intensă și subtilă. Arta lui Dumitru Ghiață pune în valoare cu un firesc și o simplitate de țărăn miracolului vieții zilnice pe lângă care, cînd nu ne atrag atenția, prin operele lor artiștii, riscăm de ațtea ori să trecem nepăsători.

La 75 de ani, arta aceasta continuă, cu aceeași prospețime, să cîștige victorii noi.

Ca vechi prieten, coleg de breaslă și admirator, îi urez ani mulți de viață și creație.

GRAFICA ROMÎNEASCĂ ÎN «ANUARUL WHO'S WHO»

(urmare din pag. 569)

Cu toate dificultățile de machetare, cartea este un model de prezentare grafică și de realizare tipografică. Trebuie să menționăm, de asemeni, calitatea excepțională a reproducerilor, chiar atunci cînd este vorba de cele cu format foarte mic. S-a ajuns la formule diferite de reproducere ca tehnică și reducere. În general, s-a ajuns la o paginare logică, clară și agreabilă.

Prin această enciclopedie, editura Amstutz et Herdegg Press din Zürich a realizat o operă de sinteză prețioasă pentru cunoașterea succintă a artelor grafice contemporane.

R. P. Romînă este prezentă în enciclopedie printr-o scurtă istorie a artelor grafice și prin prezentarea a trei artiști: Lipa Alămaru, Jules Perahim și Eugen Taru.

Uniunea artiștilor plastici din R.P.R. a trimis date despre un număr de circa 10 artiști, dintre cei mai reprezentativi pentru grafica romînească actuală,

date care nu au fost însă utilizate. Editura a folosit în cazul de față alți colaboratori care au intervenit modificînd sensul textelor și reducînd numărul de artiști din repertoriu.

Cu unele abateri de la principiile pe care înșiși editorii le proclamă, enciclopedia «Graphis» reprezentă o operă de istoriografia artelor, inedită, valoroasă și foarte utilă.

Promisiunea făcută de a se repăși periodic ediții revăzute și completate dă speranța corectării și adăugării datelor necesare privind situația actuală a artelor poligrafice și a graficii din R. P. Romînă, în a cărei dezvoltare numele unor artiști de valoarea lui Aurel Jiquidi, Vasile Kazar, Ligia Macovei, Gy Szabo Bela, Vasile Dobrian, Iosif Molnar, Petre Grant, Florica Jelebeanu, Gheorghe Ivancenco și ale multor alora au înscris o prezență ce nu poate fi trecută cu vederea.

ÎNCEPUTURILE AFIȘULUI ÎN ROMÂNIA (SECOLUL XIX)

G.H. COSMA

Primele afișe tipărite în țara noastră poartă drept dată anul 1840. În timpul revoluției de la 1848 și mai cu seamă în anii pregătirii și îndeplinirii unirii Țărilor Române, apare într-o formă rudimentară afișul politic. Apoi, în deceniile care au urmat se dezvoltă treptat reclama comercială și numai în ultimii ani ai secolului XIX, apar primele afișe moderne, în accepția actuală a cuvântului, semnate de artiști recunoscuți.

*

Predecesorul afișului la noi este foaia volantă *, un fel de anunț tipărit ce se lipea pe ziduri. Până la începutul secolului XIX, aceste foi volante conțineau exclusiv ordine oficiale ale domnitorilor sau ale marilor dregători, ca, apoi, odată cu înființarea tipografiilor particulare ** să se tipărească foi volante cu caracter cultural.

Apariția primelor afișe în Țările Române a fost determinată de începuturile vieții teatrale. În Moldova, încă din 1837 ***), se tipăreau afișe care anunțau spectacolele în limba română sub titulatura de «Teatrul Național».

După 1840, cînd teatrul moldovean, aflat sub conducerea lui C. Negruzzi, M. Kogălniceanu și apoi a lui V. Alecsandri capătă o oarecare stabilitate apar o serie întregă de afișe.

Primele afișe de teatru cuprind texte desenate cu grijă, încadrate în chenare ornamentale geometrice sau florale la care se adaugă treptat și vignete cu figuri de actori sau diverse elemente simbolice. Accentul principal se pune însă pe grafica textului, pe desenul minuțios de o rară finețe și precizie al literelor.

Un afiș dintre cele mai vechi, editat de Teatrul din Iași în 1840, anunță o seară muzicală (dimensiuni: 0,65 x 0,35 *). Textul, scris în limba franceză și română,

cu litere latine și cirilice, este încadrat într-un bogat chenar floral. În partea de sus sînt desenate o serie de instrumente muzicale: vioară, chitară, flaut și o partitură. Tot din 1840 datează și afișul «Lauda asupra tipografiei» **, cu un chenar asemănător, căruia i se adaugă cîteva vignete și o ramură cu flori. În același gen se tipăresc o serie de afișe, reclame pentru produsele puse în vinzare de atelierele Mitropoliei moldovene. Unul din afișele ce se distinge ca mărime (0,90 x 0,60) a fost editat la Iași în 1843 (24 iulie) pentru o serbare cu focuri de artificii (Grand feu d'artifice) ***).

După 1845, dezvoltarea afișului e favorizată de perfecționarea tipografiilor prin introducerea preselor mecanice (1845 la Neamț și 1849 de Gh. Asachi la Iași). Tipografiile au avut un rol însemnat în răspîndirea ideilor revoluționare în masă la 1848.

La tipografia lui Eliade Rădulescu s-a tipărit constituția de la Irlaz, iar la tipografia lui C. A. Rosetti majoritatea manifestelor comitetului revoluționar.

Manifestele de la 1848 și îndeosebi litografiile cu portretele capilor revoluției ca N. Bălcescu, Avram Iancu, generalul Magheru, sau litografiile cu scene alegorice și elemente simbolice au avut un rol politic important, propagînd în masă ideile revoluției și îndeplinind astfel în acea vreme, prin circulația și finalitatea lor agitatorică, funcția de adevărate afișe politice.

Litografia politică capătă amploare în perioada pregătirii și îndeplinirii Unirii Principatelor. Alături de pictura istorică a unor artiști ca Th. Aman, Gh. Tatarescu, C. Lecca, Petre Alexandrescu, Mișu Popp, apar o serie de litografii cu text, de dimensiuni mari, realizate de C. Popp de Szathmaly, M. Lipatti, G. Venrich, D. Pappazoglu, care pot fi considerate ca primele afișe politice apărute în țara noastră.

Față de afișele de teatru în care predomina textul, (accentul fiind pus pe calitatea grafică a literelor),

litografiile cu text constituie un pas spre afișul ilustrat. Dar, din pricină că aceste două elemente (desen și text) rămîn din punct de vedere compozițional neînchinate, nu se ajunge la o îmbinare armonioasă, ci numai la o alăturare a lor, la o existență oarecum paralelă și neunitară. Chiar desenul continuă să păstreze cu fidelitate caracterele specifice ale gravurii din secolul trecut, cu elemente mărunte, executate cu mîgălă, departe de simplitatea și conciziunea necesare unui afiș. Majoritatea acestora sînt supraîncărcate prin suite de scene cu subiecte istorice sau cu diferite aspecte din viața economică și culturală a țării. Excepție fac afișele ce conțin portretele unor personalități din viața politică și culturală a timpului.

Aici sînt evocate figurile celor mai de seamă domnitori și luptători patrioți, deseori folosindu-se compoziția alegorică. Astfel, în «Unirea Principatelor» de P. Alexandrescu (1856) — prin figurile celor două țărânci era reprezentată ideea că poporul este adevăratul înfăptuitor al Unirii. O altă litografie de K. Daniels, îl reprezintă pe Alexandru I. Cuza ca figură centrală a Unirii, încadrat de o suită de scene miniaturale înscrise în chenar cu aspecte din viața economică și bogățiile țării. Textul cuprinde o odă adresată domnitorului. Portretul lui Alex. I. Cuza a apărut și în alte variante în litografiile lui C. Popp de Szathmaly, A. Strixner și G. Venrich.

Szathmaly dedică un afiș lui Alex. I. Cuza, intitulat «La legi nouă, om nou». În prim plan apar emblemele de stat, ale științei, literaturii și artelor. Iar G. Venrich, în litografia «Renașterea României», încadrează portretul lui Cuza între portretele lui Radu Vodă, Dragoș Vodă, Mihai Viteazul și Ștefan cel Mare. De o mare însemnătate socială este «Proclamația Domnitorului Cuza către sătenii clăcași *) din 1864. Acest afiș populariza politica democratică a lui Cuza care căuta să atragă masele țărănești la lupta împotriva «monstruoasei») coaliții burhezo-moșieresti.

Deși nu există încă o concepție clară asupra afișului artistic, este vizibilă totuși preocuparea în ceea ce privește prezentarea artistică.

*) La Bibl. Academiei RPR, Secția de manuscrise și cărți rare, se păstrează o bogată și interesantă colecție de foi volante, începînd cu anul 1642, pînă în 1866.

**) Tipografia : Friedrich Walbaum, înființată în 1807; Eliade I. Rădulescu în 1832; Zaharia Caracalechi în 1836; Anton Pann, 1839 ș.a.

***) Simion Alterescu «Teatrul Romînesc în preajma anului revoluționar 1848», în «Studii și cercetări de istoria artei», 19 p.

*) Mapa Th. Burada, Secția de manuscrise și cărți rare a Bibliotecii Academiei R.P.R.

**) Ibidem.

***) Ibidem.

* Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R.

După 1860 se înființează noi întreprinderi tipografice, cea a lui Romanoff, a lui Ferdinand Ohn, Vasile Boerescu, sau tipografia S. Rasidescu (cea mai mare dintre stabilimentele particulare). Un afiș tipărit la S. Rasidescu făcea reclamă însuși «marelui stabiliment Rasidescu» pentru tot ce se putea tipări acolo: «titule mici slavone și cirilice», litere de tipar de toate categoriile, litere de afișe de forme și caractere diferite, gravuri etc. Calitatea imprimării este simțitor îmbunătățită. Din textul reclamei lui S. Rasidescu, referitoare la executarea literelor de afișe, rezultă că afișul comercial începe să fie folosit mai frecvent.

În 1863 apare primul afiș turistic la noi în țară. Este vorba de «afișul-invitație» pentru Baile Olănești. Astfel, este tipărit pentru prima oară la noi afișul cromolitografat.

Din Ardeal ne este cunoscut un document prețios: afișul «Societății transilvănene pentru literatură», semnat de Demetriu Ghimpeșeanu, «sodolu tipograficu și docente» (1862). Afișul atrage atenția prin calitățile sale grafice, prin rezolvarea mai echilibrată a raportului dintre text — «Din fîntinile științelor și artelor», «înțelepciune, virtute și prosperitate» — și vignete.

Din nefericire, ne-au parvenit prea puține afișe din această perioadă, cu excepția unei însemnate și valoroase colecții de afișe de teatru, care aparținuse lui Th. Burada.

Informații mai concludente se obțin numai spre sfîrșitul secolului XIX, după 1890, an care poate fi considerat ca dată a nașterii afișului modern în țara noastră. Prin înființarea unor tipografii noi ca «Universul» (1882), cu instalații dintre cele mai moderne pentru acea vreme, ca «Adevărul» (1885) care, așa cum rezultă din reclamele sale, posedă «mașini cu dublu cilindru și rotativă mișcată cu motor, instalație de stereotipie și atelier de zincografie», se creează condiții favorabile apariției afișului ilustrat. Într-o serie de publicații, îndeosebi în ziarul «Adevărul» și în «Almanahul ilustrat al ziarului Adevărul», încep să apară cronici dedicate afișului, precum și reproduceri de afișe. În «Sala de Depeși» a ziarului «Adevărul» se deschid primele expoziții cu afișe aparținînd lui Toulouse-Lautrec, Grasset, Villette Iblés, Bonnard, Steinlen și Pal (Paleologul), «pentru a răspîndi gustul afișului ilustrat».

Ulterior, în articolul «Despre afișele noastre ilustrate», semnat C.M., în «Adevărul» (3 ian. 1898), este menționat afișul pentru «Expoziția artiștilor independenți», executat de N. Vermont și cel pentru expoziția de la Ateneu, de Simonidi. Apoi, este amintit afișul semnat de pictorul Șirato pentru romanul «Cum iubesc» de Traian Demetrescu, editat de Librăria D. Milosescu din Tg. Jiu. În articol mai este menționat de asemenea «un afiș admirabil colorat și ilustrat» de Rola Pickarsky, pentru scrierea lui Vlahuță, «În vîltoare» și apoi un alt afiș ilustrat de C. Jiquidi pentru «express-orient», «Ostanda-Constanța». Pictorul Rola Pickarsky a avut o interesantă activitate afișistică. Dintre afișele păstrate la Cabinetul de stampe al Academiei R.P.R.,

ca «Amicul Tinerimii» (1896) sau «Memento al elevului de curs secundar» (1897), editate de «Litografia artistică» din Tg. Jiu, rezultă că artistul ajunsese la o înțelegere a specificului acestui gen. Afișele au un desen simplu, sint viu și armonios colorate.

Tot în această perioadă sînt semnalate o serie de afișe executate de artiști ca Luchian, Artachino, Petrescu-Găină și alții. Inițiatorii «expoziției independenților», din 1896, au organizat o circumscripție artistică în genul «Tabarin» de la Paris, care a strînit un mare interes. Pe pereții exteriori ai barăcii se lipeau afișe-reclame, semnate de Șt. Luchian, N. Vermont, C. Jiquidi, Pascali, Petrescu-Găină, destul de sugestive la timpul lor.

Luchian și Artachino au executat afișul pentru deschiderea expoziției societății «Ileana» (începutul anului 1898), litografiat în două culori (roșu și verde) și «imprimat în condiții grafice optime».

În «Adevărul» se scria cu admirație despre Pal (Paleologul), primul afișist român de prestigiu internațional, care și-a dedicat creația sa aproape în exclusivitate artei afișului. Născut la București în 1860, la vîrsta de 19 ani pleacă în Occident. Ajuns la Londra, învățat tehnica litografiei și în scurt timp ajunge directorul imprimeriei din Hosingham. Apoi, la «New-York-Herald» conduce cronica ilustrată. Din 1893 se stabilește la Paris, unde devine șeful atelierului de litografie a lui Paul Dupont. A creat un număr însemnat de afișe ilustrate, rivalizînd cu cei mai renumiți afișisti francezi ca Chéret și Grasset, pe atunci în mare vogă. Lucrările sale au mare finețe, eleganță și prospețime. Dintre cele mai cunoscute afișe ale sale sînt cele pentru Olympia Grand Ballet sau Brighton, reproduș în multe reviste grafice și cataloage apuse. După 1900 pleacă în America unde cunoaște o perioadă de mare succes. În țară s-a manifestat puțin, semînd doar cîteva desene satirice în «Scrinciobul». Puțin cunoscut la noi, a mai avut două afișe la expoziția de afiș franceză, deschisă la București în 1943: Sapho din 1897 și French Cancan din 1900, lucrute cu multă vervă, în compoziții dinamice, apropiate de maniera afișistilor francezi. Data morții lui nu este cunoscută cu siguranță. Se pare că a murit la New York în timpul primului război mondial.

★

Apariția și dezvoltarea afișului în țara noastră a fost determinată de evoluția social-culturală. Însă, mai cu seamă la începuturi s-au manifestat și unele influențe ale graficii europene, mai ales la primele afișe unde se simte influența graficii (de literă) germană, pătrunsă direct printr-o serie de meșteri tipografi aduși în Moldova sau țara Romînească. Primele afișe moderne sînt de asemenea influențate de școala franceză. De altfel, și primul nostru mare afișist, Pal, s-a format la școala franceză. Însă, odată cu colaborarea unor artiști de valoare ca Șt. Luchian, N. Vermont, Artachino și alții, care și-au manifestat într-o anumită măsură și în acest gen de artă personalitatea lor artistică, s-au creat premisele, deși în fază primară, pentru nașterea școlii noastre de afiș.

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA CELEI DE-A II-A BIENALE DE GRAFICĂ MAGHIARĂ

(urmare din pag. 590)

Diferenți ca vîrste, foarte diferiți în ceea ce privește modalitatea personală de a aborda problemele, graficienii maghiari se străduiesc într-o mare măsură să îmbrace formele într-o atmosferă poetică care captează și convinge pe privitor. Elementul brut din realitate care l-a impresionat pe creator este decantat, este transpus cu o deosebită măiestrie artistică de către cei mai mulți dintre expozați, fără a-și pierde cu nimic din seva clotoitoare a realității.

Nu putem să nu relevăm printre cele mai semnificative nume din expoziție artiști ca: Hincz Gyula, grafician deosebit de prețuit pentru îndelungată și bogata sa activitate artistică, pentru vigurosul său stil din lucrările ce abordează tema luptei pentru pace, pe Csohány Kálmán cu sinceritatea sa cuceritoare în reprezentarea unor stări sufletești emoționante, pe Felely Gyula care înfățișează aspecte din viața muncitorilor mineri într-o rezolvare personală foarte interesantă, pe tumulosul Kondor Bella, autor al unor impresionante compoziții.

Aspectele pline de culoare din centrul industriei Csepel, semnate de Makríz Zizi, delicata poezie care emană din reprezentarea omului și naturii din lucrările lui Gross Arnold, incisiva linie nu lipsită de o ușoară ironie în aspectele din micile espressouri populare din Budapesta ale lui Rékassy Csaba, compozițiile etajate, pline de fantezii din lucrările lui Gy Molnár István sînt de asemenea elemente deosebit de interesante ale expoziției.

Apreciînd posibilitățile multiple de educație artistică a maselor pe care le are grafica într-un stat socialist, îmbînînd în mod fericit personalități diferite ca mod de exprimare, scoțînd la iveală noi talente din mijlocul tinerilor artiști plastici, cea de-a II-a Bienală de artă grafică maghiară reprezintă incontestabil unul dintre cele mai importante evenimente din ultimul timp din viața artistică a țării vecine și prietene, R. P. Ungară.

ELEMENTE GEOMETRICE ȘI STILIZARE, ÎN SCOARȚELE ROMÎNEȘTI

(urmare din pag. 576)

apar într-o manieră stilizată puternic, manieră determinată de geometrismul lor fundamental, o suită de imagini vestite, poposite la noi ca ecou al unor strălucite civilizații: arborele vieții în forma sa iraniană, porumbița ca simbol al sufletului în orientul creștin, leii afrontați de-o parte și de alta a unui arbore, vechi motiv al artei persane, șarpele ca simbol al divinității egiptene, călăreții ca reminiscență a cavalerului danubian ș.a.

În aceeași manieră stilizată sînt prezente motive ale nordului germanic și slav, cum sînt Marea zeiță a fecundității ținînd în mîini spice trifurcate, sau șururile de femei și bărbați ținîndu-se de mîină, așa cum apar pe scoarțe maramureșene și moldovenești, și care sînt identice cu cele de pe țesături scandinave și din Prusia orientală.

Cîmpul central al scoarțelor oltenești, limitat uneori de creneluri de tip arab și avînd încastrate medaloane pentagonice reprezentînd poarta de la Mecca, motiv cunoscut pe covoarele de rugăciune orientale, oferă o priveliște fermecătoare. Ne aflăm într-o lume colorată și pitorească, populată de oameni, păsări, animale, flori, ca într-o imensă grădină de basm în care ordinea este cîteodată vizibilă, altelei dispare în mulțimea motivelor alcătuiind un decor somptuos. Sîntem într-o lume apropiată de cea a miniaturilor persane cu o atît de mare răspîndire în evul mediu în întreg orientul, din îndepărtata Indii pînă pe malurile Bosforului. Dar din poemele ilustrate persane, cu scene de vîntoare și povești de dragoste, cu cavaleri înzăuați și cu prințese, cu divinități ce intervineau într-o acțiune continuă și coerentă, în părțile noastre n-au ajuns decît fragmente și amintiri răzlețe. Ele s-au recompus într-un tot decorativ, dar și-au pierdut sensul poveștii inițiale. Din momente ale unei acțiuni s-au transformat în subiecte de sine stătătoare, retopite în imaginația creatoare a țesătoarei de la Dunăre și de sub Carpați. Linile curbe ale miniaturiișilor, transpuse uneori fidel în tapiseriile și covoarele orientale, au căpătat înfățișări unghiulare în scoarțele noastre țesute, dominate de trama rigidă a bătelii perpendiculare pe urzeală. Personaje, floră și faună, apar de aceea în forme noi, nemaipomenite, sporînd atmosfera de basm cu prezența unor ființe ținînd mai mult de fantezie.

În grădini paradisiacice, cu vegetație tropicală, apar deseori personaje feminine rigide, cu rochii «clopot», reminiscențe ale stratului vechi de figurație geometrică. Între ele, «roși» rombece, amintiri

ale aceluiași strat vechi. Chenarul este format din alternanța unor glastre cu flori, stilizate la extrem, cu păsări și animale greu de definit. Papagalii colorați exuberant, cai înșăuați cu șoim de vîntoare pe spate, cămile trase de dîrlogi de arabi în burnuze, păsări afrontate ciugulind din zbor străvechii arbore al vieții, cerbi cu coarne rămuroase, flori, flori de negăsit în nici un atlas botanic, reprezintă transpunerea fabuloasei lumi orientale trecute prin imaginația și tehnica poporului nostru.

Dar nu este numai asta. Și aici intervine nota puternică de realism a acestor capodopere ale artei populare romînești. Grădinile transpuse pe scoarțe sînt pline și de vietățile lumii noastre. Se ivesc, obișnuite și cunoscute, ființele și plantele din preajma țesătoarei: cucul, pupăza, pițigoiul, vulturul, pisica și cîinele, spicul de griu, nalba, mărghăritele. Stilizate și ele, dar recunoscutibile grație cite unui detaliu caracteristic: pupăza este definită de creasta ei enormă, cîinele are zgardă la gît. Observația realistă a mers însă mai departe extinzîndu-se asupra societății vremii. În locul prinților arabi apar călăreți în tunică de roșiori, infanteriști așezați în linie de tragere cu pistoalele întinse, iar pe de lături, ca la paradă, stau perechi de burghezi cu pălării tari și bastoane, iar femeile poartă malacoave și umbreluțe. Stilizarea siluetelor nu împletează asupra realismului observației, iar uneori nu este greu de deslușit nici o oarecare nuanță de umor și chiar de zeflemea. Nuanțe care dispar atunci cînd este vorba de lumea imediat înconjurătoare a țărăncii. Apar stilizate unelte de muncă, piepteni de tras lîna, furci de tors, capre duse la păscut, femei torcînd. Pe scoarțele maramureșene femeile care torc au ceva din gravitatea și solemnitatea unor personaje îndeplinind un ritual. Silueta lor dreaptă, cu mîinile ridicate pînă la înălțimea umerilor ca pentru un gest sacru, are măreție.

Realismul observației figurii și gesturilor, stilizarea liniilor și geometrismul datorit tehnicii se împletesc armonios, creînd imagini de o plasticitate impresionantă.

Scoarțele romînești, prin decorul lor de o profundă originalitate, se înscriu în patrimoniul cel mai de preț al moștenirii noastre artistice. Ele sînt în același timp un prilej de meditație pentru artiștii noștri plastici decoratori, chemați să-și aducă o contribuție importantă la crearea unui stil original în artele decorative și aplicate. Exemplul scoarțelor este la îndemînă.

populară create azi. De aceea, scoarța cu motive geometrice este prezentă azi și în Oltenia și în Maramures, și în Banat și în Moldova, în Ciuc și în Țara Hațegului, în cîmpia Ardealului și în dealurile și șesurile Munteniei și Dobrogei.

Pe acest fond puternic s-au grefat în epoci istorice mai noi motive celebre și compoziții ornamentale venite pe marele drum al Orientului. De aici a venit și organizarea scoarței în cîmpuri ornamentale mărginite de borduri duble și triple. Și tot de aici a venit o fabulație exotică.

Să amintim în trecere că pe scoarțele romînești

ATITUDINI PROGRESISTE, PUȚIN CUNOSCUTE, LA PICTORUL ȘTEFAN POPESCU

PETRE OPREA și BARBU BREZIANU

Majoritatea istoriografilor de artă care s-au ocupat de viața și opera pictorului Ștefan Popescu au menționat unele legături din tinerețe ale pictorului cu mișcarea muncitorească de la începutul ultimului deceniu al secolului trecut, fără a insista însă asupra influenței ideilor socialiste în creația lui de debut.

Înmănunchiind câteva știri inedite despre Ștefan Popescu, desprinse din literatura memorialistică a câtorva intelectuali ai mișcării socialiste — dar mai ales culegând propriile mărturii ale artistului — ne propunem să arătăm o latură oarecum necunoscută a activității lui.

★

Cei care în preajma anului 1890 treceau pragul « Sălii Sotir » din București, atrași de substanțialele conferințe ținute în cadrul Cercului de studii sociale, puteau remarca în rândurile asistenței figura unui tânăr « înalt, subțire, blond, cu fața delicată și trandafirie, aproape feminină »: era învățătorul de la Școala nr. 17 din Popa Nan, Ștefan Popescu, pictor amator în orele libere.

Antrenat în mișcarea socialistă, Șt. Popescu a devenit nu numai casierul, dar și secretarul Cercului de studii sociale, care se știe că era afiliat Clubului muncitoresc. Deși timid, viitorul pictor a ținut în cadrul cercului două prelegeri, folosind lucrările lui Marx și Engels: în prima a combătut monstruoasele teorii ale lui Malthus, iar în a doua a vorbit despre procesul de dispariție a claselor mijlocii, tendință care începeuse să se manifeste în societatea capitalistă.

După aceste conferințe urmau, fără știe, discuțiile ce se prelungeau « pînă tîrziu după miezul nopții »;

* În Piața Amzei nr. 12

alteori se făceau lecturi din Marx și din marii clasici ai literaturii ruse. Toate aceste ședințe aveau loc acasă la artist, în strada Armenească 37 (apoi în Spătarului 8) — iar cînd se încheiau discuțiile, întîrziată, rămîneau să doarmă pe mese, pe dușumele sau chiat cite patru în patul generoasei gazde.

Pictura secretarului cenaclului la început era luată în zeflemea. Cu timpul însă, glumele malițioase — ne spune Sanielevici în articolul « Cum am devenit socialist » — au fost înlocuite cu laude, acestea mai ales după ce într-o expoziție colectivă de la Ateneul Român, Ștefan Popescu a prezentat un tablou cu tendință: pe o masă, lîngă o halbă de bere și o luea, se afla zugrăvit oficiosul socialistilor germani: ziarul « Vorwärts ». Lucrarea s-a bucurat de bune aprecieri în rândurile tovarășilor, întrucît constituia în domeniul artelor plastice un exemplu pilduitor în sprijinul susținătorilor tezei « artă cu tendință ». Pînza a fost imediat cumpărată de colecționarul V. G. Morțun, în acea vreme membru marcant al P.S.D.M.R.

Afirmăția lui Sanielevici, că această lucrare ar fi « unica îndrăzneală politică de care s-a făcut vinovat Popescu pînă azi în artă », va fi dezmințită de un alt « generos »: I. C. Atanasiu, care în cartea sa « Mișcarea socialistă între anii 1881 — 1900 » menționează faptul că pictorul a colaborat la ziarul « Munca », publicînd în acest periodic « primele sale desene și anume tablourile alegorice pentru numerele festive » (p. 56). Enumerînd apoi colaboratorii ziarului « Lumea Nouă », autorul citează pe Ștefan Popescu, a cărui imagine poate fi dealtfel văzută într-o fotografie alături de grupul celorlalți redactori (p. 67).

Dacă cercetăm colecția ziarului « Munca » (afiată însă incomplet în colecția Bibliotecii Academiei R.P.R.) nu găsim nici un desen semnat de artist, în schimb, în suplimentele duminicale ale ziarului « Lumea

Nouă » — anume în « Lumea Nouă Literară Ilustrată », « Lumea Nouă Literară și Științifică », sau « Lumea Nouă Științifică și Literară » — aflăm mai multe desene și caricaturi iscalite cu inițiala « P », ce credem că i se pot atribui, dacă comparăm aceste desene cu altele cunoscute din aceeași perioadă. Deși stingaci lucrate, socotim că sînt totuși demne de relevat pentru conținutul lor incisiv și demascator al racilelor regimului burghezo-moșieresc: « Lupii și țara », « Boierul și țărănul », dar mai ales « Apoteoza războiului », care arată orientarea progresistă a lui Ștefan Popescu în pragul veacului al XX-lea.

După ani de zile, într-un interviu apărut în « Adevărul »* Ștefan Popescu (care între timp, în 1928, obținuse Premiul Național de pictură tocmai cu tabloul « Uzinele Reșița », unul dintre rarele peisaje cu tematică industrială) — ratifică cele scrise de Sanielevici și Atanasiu.

În 1946 în revista progresistă « Orizont »** artistul publică o serie de amintiri în care recunoaște că acei « ani petrecuți în mișcarea socialistă » au lăsat urme adînci asupra firii și modului de a fi în viață și în societate; lucru pe care-l va reconfirma în 1931 într-o scrisoare inedită în care, referindu-se la situația muncitorilor din acea vreme, mărturisea: « Simt în sufletul meu furia răscoalei »***

Curajul, nu de a gândi, ci de a scrie și a rosti asemenea adevăruri în anul 1931 credem că i-a fost insuflat tocmai de spiritul mișcării socialiste la care participase efectiv în tinerețe.

* Alex. F. Mihail: « O oră cu Ștefan Popescu » în « Adevărul », 1934, aprilie B.

** Ștefan Popescu, « Amintiri din vechea mișcare socialistă », în « Orizont » — 1946, ianuarie, martie, decembrie.

***) B.A.R.P.R. Sc. mss. fond Șt. Popescu; scrisoare din 22 august 1931 către Sabina Cantacuzino (născută Brătianu).

FILMUL DE ARTĂ

OCTAVIAN BARBOSA

Incomparabil mai ușor de rezolvat în celelalte domenii ale artei, problema contactului nemijlocit între om și operă, esențial în toate cazurile, este deosebit de dificilă în cadrul artelor plastice. Dacă, în arta cuvîntului, multiplicarea tipografică a manuscrisului original nu prejudiciază cu nimic receptivitățile artistice, în cazul artelor plastice ea nu este posibilă, iar din această cauză *circulația* estetică a operelor respective este limitată și foarte sever condiționată.

În timp ce ediția princeps sau bibliofila constituie numai arareori o necesitate, fiind de obicei un lux documentar, dacă nu pur și simplu o manie, contactul direct cu opera de artă plastică originală este o cerință *sine qua non* a receptivităților artistice ideale. Din păcate sau din fericiție, reproducerea artistică nu poate fi considerată niciodată echivalentul plastic al tabloului. Pe cât de blamabilă pentru «naturalismul» său în creație, fidelitatea fotografică absolută ar fi salutară aici și constituie încă o ambiție supremă pentru tehnica modernă.

Deoarece orice fel de reproducere, fotografică sau cinematografică, nu se poate substitui operei originale, în procesul de educație estetică, în cadrul artelor plastice, acordînd atenția cuvenită reproducțiilor artistice și, în general, tuturor mijloacelor tehnice, indirecte, de popularizare, trebuie evitat pericolul ca acestea să se substituie originalului. Cazul unei eleve amintite de N. A. Dmitrieva, într-o carte despre educația estetică, care, făcîndu-și o cultură plastică superficială, exclusiv din reproduceri, vizitînd Ermitajul, n-a avut revelația originalelor, constituie un bun avertisment în această privință. Din această cauză, trebuie acordată o atenție deosebită mijloacelor secundare, indirecte, prin intermediul cărora operele de artă plastică ajung la public.

În rîndul acestor mijloace de popularizare a artelor plastice, se cuvine subliniat cu două linii, rolul cinematografului. Prin specificul său, cinematograful, realizînd o sinteză a artelor ca gen artistic propriu, este una din modalitățile cele mai eficiente ale educației estetice. Prezența în cadrul operei cinematografice, într-o sinteză expresivă originală, a literaturii, muzicii, teatrului și mai cu seamă a artelor plastice, face din el cea mai accesibilă și mai democratică dintre arte, capabilă să satisfacă în aceeași unitate de timp, valențele multilaterale ale gustului artistic. Prin intermediul său, colaborarea simultană a artelor în procesul educației estetice devine dintr-un deziderat ideal, o realitate. Sinteza artelor, înfăptuită de cinematograful planului creației, își găsește un complement fericit pe planul educației estetice.

În timp ce radio-ul difuzează în bune condițiuni literatura sau muzica, «plimbările prin muzeu» organizate de Radiodifuziunea noastră nu au dat rezultatul scontat. Fiind o «poezie» mută — după străvechea distincție a lui Simonides între pictură și poezie — pictura pentru a putea fi «auzită» și înțeleasă trebuie în prealabil văzută. Cu toată banalitatea lui, acest adevăr nu este de prisos să fie reamintit. Prin excelență vizual, dar folosind mijloacele expresive și ale celorlalte arte, cinematograful poate realiza adevărate și fecunde excursii în trecutul și prezentul artistic al omenirii, adevărate plimbări prin cele mai îndepărtate muzee ale lumii.

Iată de pildă, documentarul de scurt, foarte scurt metraj, *Itinerar în Galeria universală a Muzeului de artă al R.P.R.* Bine gândit pînă în cele mai mici amănunte, susținut de un comentariu caracterizat printr-un laconism poetic deosebit de expresiv, filmul constituie mai mult decît o plimbare imaginară îndelungă (pe care o lasă în seama vizitatorului), o patetică invitație de a vizita muzeul. În afara sonorizării textului vorbit, care lasă de dorit, n-am avea nimic de reproșat filmului decît faptul că este prea scurt. Și dacă n-ar fi în adevăr așa, din punct de vedere subiectiv, precizarea de mai sus ar însemna o laudă superlativă.

Conceptul astfel, imaginile se succed destul de rapid, conducîndu-l pe spectator în zbor dintr-o sală în alta, dintr-un secol în altul. Astfel spectatorul se află rînd pe rînd în fața unor opere, create în pragul Renașterii, în care alături de elementele gotico-bizantine preeminente, încep să se afirme tendințele înnoitoare menite să elibereze arta de canoanele estetice medievale, iar mai departe în fața altora observă maturizarea acestor tendințe și constituirea unei viziuni artistice mai realiste.

Urmîrind, cu ajutorul aparatului de filmat, prin intermediul operelor expuse, printre care se numără și unele capodopere vestite în toată lumea, contribuția diferitelor școli naționale (italiană, spaniolă, flamandă, olandeză, rusă și sovietică, franceză și altele) la dezvoltarea artei universale, comentariul, admirabil complicat de muzică, sugerează vizitatorului, în cîteva cuvinte, diversitatea stilurilor și curentelor artistice de-a lungul veacurilor.

Numele prestațioase ale unor pictori ca Antonello da Messina, Tintoretto, Ribera, El Greco, Zurbaran, Lucas Cranach, Van Eyck, Memling, Bruegel, Rembrandt, Repin, Levitan, Serov, Daumier, Monet,

Renoir, Sisley, se perindă înaintea noastră, oferindu-ne o sugestivă imagine cinematografică a comorilor artistice pe care le posedă cel mai mare muzeu al țării. Este regretabil că difuzarea acestui gen de filme este destul de neglijentă, în sensul că nu se știe unde rulează, iar pe de altă parte rulează foarte puțin și pe urmă dispar, deși sînt foarte așteptate de public.

Succesul de care s-au bucurat toate documentarele noastre de artă, de acele scurte monografii cinematografice (Aman, Luchian) sau acea nuanțată și subtilă lectură a celebrului tablou al lui Bruegel «Uciderea pruncilor», pînă la itinerariul de față, ar trebui să constituie un imbold pentru o dezvoltare mai largă a filmului de artă. Mai mult! Ținînd seama de posibilitățile inegalabile ale cinematografului și de însemnătațile lor pentru educația estetică, realizarea unor filme de artă de lung metraj ar fi din toate punctele de vedere cum de nu se poate mai bine venită. Un rol artistic al patriei noastre ar putea fi astfel evocat în imagini cinematografice deosebit de instructive nu numai pentru tineretul școlar, dar și pentru marele public. Figurile și momentele importante ale artei naționale și universale ar prinde viață în fața spectatorilor de toate vîrstele și categoriile. Cît de aproape de înțelegerea noastră ar deveni, într-o expunere cinematografică, arta antică, Renașterea, pictura venețiană sau diferitele curente artistice contemporane! Ce interesant și instructiv ar fi din acest punct de vedere un curs de istoria artei la cinematograful! Cu ajutorul cinematografului, expunerea teoretică a evoluției artei ar fi întregită prin colaborarea simultană și a celorlalte arte, realizîndu-se așa imagine complexă spre care tind muzeele moderne, în vederea unei reconstituiri ample a atmosferei istorice a diferitelor epoci.

Odată cu electrificarea, cinematograful pătrunde în cele mai îndepărtate colțuri ale patriei, ducînd cu el filmul de artă, care ar putea fi în acest fel cel dintîi pionier tehnic, dar nu mai puțin eficient, al educației estetice. Aceasta, cu atât mai mult cu cît reproducerea cinematografică pot fi realizate cu mare fidelitate. Ducînd pretutindeni mesajul umanist al artei, filmele de artă vor pregăti și în mediul rural, de pildă, publicul pentru viitoarele expoziții și muzee săsești.

Pe lîngă importanța sa deosebită în cadrul procesului de educație estetică a tineretului, cine ar putea spune că nu ar beneficia de pe urma unui asemenea curs? Și cine n-ar saluta din toată inima o «catedră cinematografică de istoria artelor»?

Marsilia — Pablo Picasso lucrează la prima sa sculptură monumentală. Ea a fost cerută artistului de autoritățile marsileze și va fi dedicată lui Giptis și Ptoris, legendarii întemeietori ai orașului.

Berlin — În atelierele Muzeului de Stat din Berlin a fost terminată de curind restaurarea a două grupuri de bronz, creații ale sculptorului flamand Adriaen de Vries. E vorba de grupurile « Venus și Adonis » și « Răpirea Proserpinei » care vor fi grav dete-riorate în urma războiului.

Dresda — În sălile Muzeului Albertinum de pe Terasa Brühl se va deschide curind o nouă secție permanentă a Galeriei din Dresda. Ea va fi dedicată artei socialiste din zilele noastre.

Dresda — Cu prilejul deschiderii Cabinetului de Stampe s-a organizat o expoziție intitulată « Vechi desene germane ». La această expoziție au contribuit muzeele din țările socialiste care au trimis cele mai valoroase desene aparținând artiștilor germani din secolele XV și XVI. Cele mai reușite piese ale expoziției au fost, printre altele: un desen inedit trimis de Muzeul de artă din Praga și « Sfânta Margareta » (1400) provenită din Colectia Muzeului din Budapesta, un autoportret al lui Albrecht Dürer, seria completă a desenelor pentru Altarul din Isenheim, precum și câteva lucrări de Lukas Cranach și Hans Baldung Grien.

Sofia. — Cu ocazia lucrărilor de excavare a terenului destinat noului teatru de vară din Varna, s-a găsit un tezaur în greutate de 417 gr., datînd din sec. VI (începutul epocii bizantine). Prețioasa comoară e alcătuită din două brățări, o diademă, o cruce, pafale și bijuterii.

Berlinul s-a îmbogățit cu un nou muzeu. În Palatul Köpenick, complet restaurat și deschis accesului tuturor, vizitatorii vor putea admira o colecție bogată de comori ale artelor meșteșugărești europene din evul mediu pînă în sec. XIX: mobilă italiană, franceză și germană din vremea Renașterii și a goticului timpuriu și tardiv, covoare, portelanuri, falanșe, maiolică etc.

A apărut recent al 7-lea volum din Grand Larousse encyclopedique. Deși nu este consacrat exclusiv artelor, merită să fie semnalat pentru locul important pe care-l acordă artelor, mai ales din punct de vedere iconografic. De-a lungul celor 1.040 pagini,

începînd cu cuvîntul Mali și terminînd cu Orly, aproape jumătate din cele 3.535 de ilustrații sînt reproduceri de opere de artă: arhitectură (pentru orașe, școli de artă), pictură (pentru portrete, evenimente, școli de artă), sculptură (pentru portrete, civilizații, școli de artă), mozezi (pentru portrete), obiecte de artă (pentru civilizații), mobile (pentru stiluri). Artă se dovedește încă o dată, și aceasta trebuie subliniat, oglinda întregii activități umane: istorie, geografie, științe, literă etc. Actualitatea este de asemenea larg reprezentată în toate domeniile, inclusiv al artelor.

Delacroix este titlul celui de-al 14-lea volum din colecția « Génies et Réalités » publicată de Hachette și în care Jean Cau, François Nourissier, Yvonne Deslandes, Jean Louis Bory, René Hardy, Maurice Sérullaz, Claude Roger Marx, Maurice Rheims și René Huyghe studiază diferite aspecte ale omului Delacroix și ale opereii sale. Cele 300 de pagini ale volumului conțin și o bogată ilustrație.

O nouă carte consacrată lui Delacroix, « Les Peintures Murales de Delacroix » de Maurice Sérullaz, oferă cititorilor, o dată cu un valoros studiu, reproducerea integrală, cu numeroase detalii, a acestei părți din opera marelui artist. (Paris, Editions du Temps).

O istorie a stampeii japoneze din secolul XVI pînă în zilele noastre, deosebit de interesantă mai ales prin ceea ce privește perioadele vechi, a apărut în Editura « Aimery Somogy », sub titlul « L'Estampe Japonaise » de Richard Lane.

La Presses Universitaires de France au apărut primele volume din colecția « Les Neuf Muses », dirijată de Norbert Dufourcq, care va constitui o istorie generală a artelor în 25 de volume redactate de specialiști. Au apărut: « Les Arts du Moyen-Orient Ancien » de Marguerite Rutten; « L'Art Romain » de Gilbert Charles Picard; « L'Art Musulman » de Georges Marçais.

O expoziție a bijuteriilor executate după desene de Braque de către fabricantul Heger de Löwenfeld a avut loc în vara aceasta la Muzeul de arte decorative din Paris.

Aceeași expoziție a avut loc apoi la Zürich și la New York. Numărul din septembrie 1963 al revistei « The Connoisseur » se arată nesatisfăcut de expoziție, întrucît bijuteriile n-au mai trecut printr-un ultim control al lui Braque.

La Palatul Dogilor din Veneția au fost adunate într-o uriașă expoziție, aproape toate operele lui Vittore Carpaccio.

O nouă expoziție, cuprinzînd cele mai recente picturi și desene în culori ale lui Renato Guttuso, a fost deschisă în vara acestui an la Galleria Il Traghetto (Veneția) și s-a bucurat de aprecierea iubitorilor de artă.

Castelul medieval de la Culan, aproape de Bourges, a adăpostit timp de trei luni (15 iunie — 15 septembrie) o expoziție de tapiserii moderne, opere ale lui Prassinis, Lurçat, Tourlière, Le Corbusier, Lenormand și tapiserii țesute în Italia, Polonia și Japonia.

Cu ocazia celui de-al 8-lea centenar al Catedralei Notre-Dame din Paris, sărbătorită anul acesta, programul de regrupare și de renovare a acestui monument istoric al Franței, care reprezintă un tezaur de opere de artă de toate genurile, a intrat într-o fază mai activă. Pierre-Marie Auzas, inspector principal al Monumentelor istorice din Franța, relevă într-un articol din « Connaissance des Arts », mai 1963, operele de artă ale catedralei, realizările prin care s-a înfrumusețat acest vechi monument pentru sărbătorirea celor 800 de ani pe care i-a împlinit.

O reproducere în mărime naturală a frescelor de la Altamira a intrat în posesia muzeului « Deutsches Museum » din München.

O pictură rupestră a fost descoperită într-o grotă din Ardèche în apropiere de Vallon-Pont-D'Arc (Franța).

Pe marginea cărții « Rumania: Painted Churches of Moldavia » de A. Grabar și G. Oprescu, apărută la New York, Graphic Society, Denys Hinton semnează, în numărul din august 1963 al revistei « The Connoisseur », o notă intitulată « A Group of little-known masterpieces ». Subliniem următoarele rînduri, cu privire la decorația bisericilor noastre moldovene: « Simți că ai înaintea ochilor o lume adevărată și nu acele figuri ireale ale căror trăsături sumbre, medievale, te ținutesc din înaltul atitor cupole bizantine ».

Revista reproduce și planșa înfățișînd minăstirea Voroneț.

În luna iulie 1963, a fost organizată de către Sfatul popular al Capitalei, Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R., expoziția retrospectivă de sculptură a artistului Spiridon Georgescu, în sala de expoziții din Parcul de cultură și odihnă Herăstrău.

★

Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R. au organizat, în lunile august—septembrie 1963, în sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic din Bulevardul Magheru, expoziția de grafică «Clarette Wachtel». Artista a expus 40 de lucrări dintre care cităm: «Curte de uzină», «Portret», «Cetatea veche a Sighișoarei», «Colț de uzină», «Paisaj industrial», «Arc de Triumf 1933», «Copilărie», «Cosmonaut 4285», «Tîrg» etc.

★

În sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic din str. Kirov 1, s-a deschis între 20 septembrie—10 octombrie 1963, din inițiativa Uniunii artiștilor plastici și a Fondului plastic din R.P.R., expoziția de gravură «Eva Cerbu». Au fost prezentate 6 lucrări din ciclul «Săvinești», 21 lucrări din ciclul «Grivița Roșie» și 9 lucrări din ciclul «Bulgaria».

★

Uniunea artiștilor plastici și Fondul plastic din R.P.R. au organizat în sala galeriilor de artă ale Fondului plastic din Calea Victoriei nr. 132, între 22 septembrie și 13 octombrie 1963, expoziția de pictură «Lucia Dem. Bălăcescu». Artista a expus 19 lucrări dintre care cităm «Vedere generală—Hîrșova», «Armonie», «Livada Muzeului Minovici», «Mangalia», «Iași—Cetățuia», «Eforie nord».

★

În sala Galeriilor de artă din Calea Victoriei 132, a fost deschisă în perioada octombrie—noiembrie 1963, din inițiativa U.A.P. și a Fondului plastic din R.P.R., expoziția de grafică a tânărului artist din Petroșeni Fodor Kalman.

★

La Muzeul de artă din Tg. Mureș, a fost deschisă între 27 octombrie și 17 noiembrie a.c. expoziția picturii Nagy Imre.

Expoziția a cuprins 131 de lucrări executate între anii 1922—1963.

★

La 20 septembrie 1963 s-a deschis în sala de expoziții «Nicolae Cristea», din inițiativa Uniunii artiștilor

plastici și a Fondului plastic din R.P.R., expoziția graficianului Dumitru Petrică, cu tema «Desenul satiric în sprîjînul pazel contra incendiilor».

Artistul a expus 45 de lucrări.

★

În lunile august—septembrie a.c., sub auspiciile Uniunii artiștilor plastici și a Fondului plastic din R.P.R., s-a deschis în sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic din str. Kirov expoziția de grafică «Angi Petrescu-Tipărescu».

R E G I O N A L A C L U J E A N Ă D E G R A F I C Ă

(urmare din pag. 533)

Expoziția a acceptat și «lucrări preliminare picturii», ca notațiile lui Ioan Sima, pictorul atît de sensibil, cu un sentiment nuanțat al meteorologiei și luminii specifice a peisajului, sau ca «Fetița» Luciei Piso, în peniță, mic joc spontan, de portretist încercat însă.

Ni se pare de asemenea o schiță de natură moartă în griuri, lucrarea în tempera a tinerei Doina Hordovan, talent remarcabil atît ca pictor monumentalist cît și în lucrări de șevaler, dar care, aici, evident, s-a jucat doar, «brodînd» cu pensula de guașă, în genul lui Braque. Tot schițe de pictor sînt și peisajele reușite din Zlatna, în pastel gras, cu o tehnică asemănătoare lui Steriadi, semnate de Aurel Ciupe, dar replicile lor din Bologa, mai cu seamă săciile, devin, prin dorința de a le fi dus pînă la finisaj, mai obsotoare și greoaie. În schimb, în monotipurile «Leda», «Căii la scîldat» și «La fîntînă», dezvoltînd o cromatică nobilă, de covoaare maramureșene am zice, cu pale nuanțe de coloranți vegetali învechiți, e patina unei tradiții populare lirice bine adaptate unui arabesc grafic de adevărată pictură monumentală redusă la scară, Aurel Ciupe ne oferă, la vîrsta lui, surpriza de a-l descoperi pictor-gravor, prin aceste excelente unicate (întrezărite de noi cu un an înainte în atelierul artistului, și pe cît se pare, mai vechi, dar inedite !).

Talented de ilustrator, explicit și plin de seva narației, cu umor și gingășie împletite, îi permite lui Abod-Nagy Béla o serie de tușuri, scene din nuvelele lui Asztalos István, bine compuse și proiectate

Au fost expuse 15 gravuri printre care: «Macarale», «Toamna», «Culesul», «Plaja», «Fereastră nouă» și 40 de ilustrații la 1001 de nopți, 7 ilustrații la «Scufița Roșie», 8 ilustrații la «Flori de prun» (poezii chinezești) și 3 ilustrații la «Bosme românești».

★

Muzeul de artă al R.P.R. a deschis la 10 octombrie a.c. la Tg. Mureș și la 12 noiembrie la Școala superioară de partid «Ștefan Gheorghiu» două expoziții cu lucrări de grafică de Aurel Jiquid.

tate într-un spațiu nu neutru, ci plin de intenții de comunicare umană.

Ilustrațiile Margaretei Săo-Zöld sînt puțin cam prea rapid expediate, ca și portretele ei de țărânci în cărbune, superficial tratate. Față de Livia Rús-Tenkei, ale cărei excelente ilustrații la povești sînt superioare ciclului «Bobîlna» și cu o tipologie prea schematică și cu accentele de valoare psihologică inversate, ilustrațiile Margaretei Săo-Zöld au desavantajul unui convenționalism deprins din frecventarea «comics»-urilor franceze de tip «Vaillant». Una singură din ilustrațiile Feliciei Avram-Andrașiu, și anume «Ce te legeni codrule», deși nu realizează întru totul atmosfera lirismului eminescian, ni s-a părut reușită ca asamblaj de culori și compoziție, spre deosebire de «Legenda» lui Agîrbiceanu, devenită mai curînd ceva cam ca «Mica sirenă» de Andersen.

Un cuvînt despre desenele în tuș, aproape cartoane de tapiserie, semnate de Ileana Vremir: «Schelele», în care ritmul e monumental, se mențin în tridimensionalitate spațială, la iluzia văzului firesc, în vreme ce «Valea Bistriței» și «Valea Arieșului» adoptă convenția bidimensionalității decorative, stilînd formele și spațiul deopotrivă, după necesitățile tiparelor pentru țesături în care această talentată artistă ne-a dat opere reușite. Poate că unele prea timide stilizări ale figurii umane contrastează cu îndrăznețele ideograme animale, juxtapuse lor, și asta strică unității de stil.

Stilul întregii expoziții se menține însă; e stilul contemporaneității, al inspirației din actualitate turnate în formele unor tradiții grafice încercate, și în care inovațiile se înscriu organic, creator.

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

	Стр.
Г. БОТАН. Любовь и химия — литография.....	524
АЛ. ЧУКУРЕНКУ. Индустриальный пейзаж — масло	527
АНРИ КАТАРДЖИ. В котельной — масло.....	528
ЛУЦИАН ГРИГОРЕСКУ. Молодость — масло.....	529
ИОН ИРИМЕСКУ. Стелвар — бронза.....	530
КОРНЕЛИУ ПАНИ. Работе на шахтомном заводе ГИ БЕЛА САО. Динце утки — ксилография.....	531
ФЕЛИЦИЯ АВРАМ-АНДРАШИУ. «Что ты, лес, качешься», иллюстрация к сборнику «Стихи» Михаила Эминеску — темпера	532
БЕНЕ ИОСИФ. Помой — зеленая тушь.....	534
ДЕАК ФЕРЕНЦ. Рыбак (из цикла «Сулфина») — литография.....	535
ВАСИЛЕ ПОП-СИЛАГИ. Сварщики — литогра- фия.....	535
К. БРЪНКУШ. Спящая муза (один из последних вариантов).....	538
К. БРЪНКУШ. Стихия звука (Сон).....	538
К. БРЪНКУШ. Предревие поцелуя.....	539
К. БРЪНКУШ. Цокол (Адам).....	541
К. БРЪНКУШ. Печух.....	541
К. БРЪНКУШ. Жар-птица (одно из первых изобра- жений).....	542
К. БРЪНКУШ. Портрет.....	544
К. БРЪНКУШ. Черепашка.....	544
К. БРЪНКУШ. Начальник (возможно, что намек на Муссолини).....	545
КОРНЕЛИУ БАБА. Эскиз портрета — масло.....	547
КОРНЕЛИУ БАБА. Ставдвар (деталь) — масло.....	548
КОРНЕЛИУ БАБА. Ставдвар (деталь) — масло.....	549

	Стр.
КОРНЕЛИУ БАБА. Портрет коллекционера Зам- бачи — масло.....	550
КОРНЕЛИУ БАБА. Михаил Садовану — цветной рисунок.....	551
БРОДУЦ КОВАЛИУ. Индустриальный пейзаж, Реница — масло.....	552
ИОН ГЕОРГИУ. Индустриальный пейзаж — масло.....	554
ВИРДЖИЛ ДЕМЕТРЕСКУ. Новая дома.....	554
МАРИУС БУНЕСКУ. Индустриальный пейзаж — масло.....	555
Г. БОТАН. Индустриальный пейзаж — масло.....	555
СПИРУ ЧИТИЛУ. Индустриальный пейзаж — масло.....	556
И. ИЗЕР. Крестьянка у прудки — масло.....	558
И. ИЗЕР. «1907» — рисунок.....	559
И. ИЗЕР. Крестьянский ужин — рисунок.....	560
И. ИЗЕР. Арлекин и танцовщица — масло.....	560
И. ИЗЕР. Этод («Татарская семья») — масло.....	561
БЕН ШАHN. Вдова шахтера — темпера.....	563
БЕН ШАHN. Несчастная — фотография.....	563
БЕН ШАHN. Бартоломео Ваццетти и Никола Сакко- и Ванцетти.....	563
БЕН ШАHN. Весна — темпера.....	564
БЕН ШАHN. Смерть шахтера — темпера.....	564
БЕН ШАHN. Собирающий хлопок — темпера.....	565
БЕН ШАHN. Собирающий хлопок — фотография.....	566
БЕН ШАHN. Рисунок.....	566
БЕН ШАHN. Освобождение. 1945 — темпера.....	567
БЕН ШАHN. Монументальное панно для здания Со- циального обеспечения (фрагмент).....	567
БЕН ШАHN. Голод — темпера.....	568
Жюль Перракх в «Who is who».....	569
Жюль Перракх в «Who is who».....	569

	Стр.
ДУМИТРУ ГЪЯШЭ. Натюрморт — масло.....	570
ЯН ВАН ЭЙК. Семья Арнолфини.....	572
Оттенский ковер.....	574
Оттенский ковер.....	575
Деталь оттенского ковра.....	575
Молдавский ковер с центральным мотивом «древо жизни».....	576
Марамурешский ковер.....	576
В. КАСИАН. План первобытным! — гравюра.....	577
В. КАСИАН. Леночка — гравюра.....	578
А. С. ПАШЕНКО. Постройка плотины через Днепр — цветная литография.....	579
КЛАРЕТТЕ ВАХТЭЛЬ. Заводской двор — ксило- графия.....	580
КЛАРЕТТЕ ВАХТЭЛЬ. Космонавт № 3485 — кси- лография.....	581
АНДЖИ ПЕТРЕСКУ-ТИПАРЕСКУ. Весенняя ночь.....	582
АНДЖИ ПЕТРЕСКУ-ТИПАРЕСКУ. Иллюстрация к «1001 ночи».....	582
АДРИАН ПОДОЛЯНУ. Любопытные — масло.....	583
ЕВА ЧЕРБУ. Вечер в Созополе — ксилография.....	584
ЕВА ЧЕРБУ. Портки — ксилография.....	585
ИОН МИНОУ. Мозаика для фаянсового завода в Сигхишоре.....	586
ФРИЦ КРЕМЕР. Этод для памятника в Маухау- зене.....	587
ФРИЦ КРЕМЕР. Этод для памятника в Маухау- зене.....	588
КУРТ КВЕРНЕР. Демонстрация 1930 — масло.....	589
ЗДЕНКА ДОЙЧОВА. Кадр из мультипликационного фильма «Не задыхайся!».....	590
РЕКАССИ ШАВА. Занукошная.....	590

EXPLICATION DES IMAGES

	Page
GH. BOTAN. L'amour et la chimie — litographie.....	524
AL. CIUCURENCO: Paysage industriel — huile.....	527
HENRI CATARGI: Dans la chaudronnerie — huile.....	528
LUCIAN GRIGORESCO: Jeunesse — huile.....	529
ION IRIMESCU: Trempeur d'acier — bronze.....	530
CORNELIU PANI: Ouvriers dans la fabrique de cha- motte — litographie.....	531
GY SZABO BELA: Canards sauvages — xylogravure.....	532
FELICIA AVRAM-ANDRAȘIU: «Que te berce-tu ma forêt...», illustration aux «Vers» de Mihail Eminescu — tempera.....	533
BENE IOSIF: Vers la maison — encre de chine en cou- leurs.....	534
DEAK FERENC: Les pêcheurs (Du cycle «Sulina») — linogravure.....	535
C. BRĂNCUȘI: La Muse endormie (une des dernières variantes).....	538
C. BRĂNCUȘI: La Muse endormie (le sommeil).....	538
C. BRĂNCUȘI: La porte du baiser.....	539
C. BRĂNCUȘI: Le socle (Adam).....	541
C. BRĂNCUȘI: Le coq.....	542
C. BRĂNCUȘI: L'oiseau — maître (une des premières formes).....	542
C. BRĂNCUȘI: Portrait.....	544
C. BRĂNCUȘI: La tortue.....	544
C. BRĂNCUȘI: Le chef (allusion à Mussolini, peut-être).....	545
CORNELIU BAȚA: Etude de portrait — huile.....	547
CORNELIU BAȚA: Trempeur d'acier — huile.....	548
CORNELIU BAȚA: Trempeur d'acier (détail) — huile.....	549

	Page
CORNELIU BAȚA: Le portrait du collectionnaire Zambachi — huile.....	550
CORNELIU BAȚA: Mihail Sadovanu — dessin en couleur.....	551
BRĂDUȚ COVALIU: Paysage industriel, Reșița — huile.....	552
ION GHEORGHIU: Paysage industriel — huile.....	553
VIRGIL DĂMETRESCU: On élève le nouvel haut four- neau — huile.....	554
MARIUS BUNESCO: Paysage industriel — huile.....	555
GH. BOTAN: Paysage industriel — huile.....	555
SPIRU CHINTILĂ: Paysage industriel — huile.....	556
I. ISER: Paysanne filant — huile.....	558
I. ISER: «1907» — dessin.....	559
I. ISER: Repas du soir paysan — dessin.....	560
I. ISER: Arlequin et la danseuse — huile.....	561
I. ISER: Etude à la «famille de tartares» — huile.....	561
BEN SHAHN: Veuve de mineur — tempera.....	563
BEN SHAHN: Bartolomeo Vanzetti et Nicola Sacco — gouache.....	563
BEN SHAHN: Printemps — tempera.....	564
BEN SHAHN: La mort du mineur — tempera.....	564
BEN SHAHN: Les collecteurs de coton — tempera.....	565
BEN SHAHN: La Libération. 1945 — tempera.....	566
BEN SHAHN: Panneau monumental pour le siège des Assurances Sociales (fragment).....	567
BEN SHAHN: Faim — tempera.....	568
Jules Perahim dans le «Who's Who».....	569
DUIMITRU GIĂȚĂ: Nature statique — huile.....	570

	Page
JAN VAN EICK: La famille Arnolfini.....	572
Tapis d'Oléonie.....	574
Tapis d'Oléonie.....	575
Détail de tapis d'Oléonie.....	575
Tapis de Moldavie ayant comme motif central «l'arbre de la vie».....	576
Tapis de Maramureș.....	576
V. KASIAN: Nous dépasserons le Plan I — gravure.....	577
V. KASIAN: Lenocica gravure.....	578
A. S. PAȘENCO: La construction du barrage sur le Dniestr — linogravure en couleurs.....	579
CLARETTE WACHTEL: Cour d'usine — xylogravure.....	580
CLARETTE WACHTEL: Cosmonaute nr. 3485 — xylo- gravure.....	581
ANGI PETRESCO TIPARESCO: Nuit de printemps — papier râpé.....	582
ANGI PETRESCO-TIPARESCO: Illustration à «Mille et une nuits».....	582
ADRIAN PODOLEANO: Les curieux — huile.....	583
EVA CERBU: Soir à Sotzopol — xylogravure.....	584
EVA CERBU: Sère — xylogravure.....	585
ION MINOIU: Mosaïque pour la Fabrique de faïence à Sighișoara (fragment).....	586
FRITZ CREMER: Etude pour le Monument de Mauthausen.....	587
FRITZ CREMER: Etude pour le Monument de Mauthausen.....	588
KURT QUERNER: Démonstration 1930 — huile.....	589
ZDENKA DOITCHOVA: Cadre du film de dessins animés «Ne vous enfiez pas!» (Bulgarie).....	590
REKASSY CSABA: Espresso — gravure.....	590

