

ANUL X 1963

12

ARTA plastică



ARTA

plastică.

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

Coperta I: ION PACEA : Muncitoare
— ulei
Coperta IV: CONSTANTIN PLĂCINTĂ:
Peisaj contemporan — gravură



cuprinsul

12

● I. SĂLIȘTEANU: Reflecțiuni pe marginea pro- blemelor compoziției	603
MOMENTE DIN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SECOLULUI XX ● PETRU COMARNESCU: Însemnări despre «Tinerimea artistică» ● ADINA NANU: Sabin Popp (1895—1928)	610—621
● Cea de-a treia Bială a tinerilor artiști de la Paris — Interviu cu pictorul Brăduț Covaliu	622
● PROF. Dr. GH. GHIȚESCU: Desenul în manu- scrisele lui Leonardo da Vinci	628
ARTIȘTI DE PESTE HOTARE ● JULES PERAHIM: Giacomo Manzù	634
PUNCTE DE VEDERE ● AMELIA PAVEL: Sensul veridicității operei de artă	639
SIMEZE ● N. ARGINESCU-AMZA: Itinerar prin expoziții: Eugen Crăciun ● Traian Brădean ● Florica Ioan ● A. Nedel	640—643
● I. FRUNZETTI: Kovacs Zoltan, la 50 de ani	644
● MARIA ANA MUSICESCU: Probleme ale por- tretului în arta medievală romînească	646
● VIRGIL BUCUR: Reflectarea fenomenului plastic în presă	649
● OCTAVIAN BARBOSA : Despre educația estetică MERIDIANE	650 654



PETRE BALOGH : Constructor!

Aberația și absurdul — puncte de totală anulare a comunicării prin artă — caracteristice ultimelor faze ale abstracționismului, sînt justificate prin « lidel artistice », prin explicații teoretice complicate și speculative. Sub pretextul inalterării subiective a privitorului, a neintervenției în procesul său asociativ, acesta este lăsat pradă « imaginii șoc ».

Nu este vorba aici numai de anularea mesajului uman, de dispariția oricărei aluzii la date elementare de cunoaștere, ci de considerarea accidentului plastic drept finalitate artistică.

Cît de elocventă este în graiul său criptic, o ulciică de acum 3000 de ani, — ce caldă evocare umană și artistică — în comparație cu presupusa descoperire a draperiei gudronate sau a suitei de tînichele pe sfoară, expusă anul acesta undeva, în Occident, drept « artă contemporană » ? !

★

Arta noastră, realismul epocii socialiste, este mediul cel mai apt pentru oglindirea spiritului contemporaneității, pentru abordarea înaltelor probleme umane. Și umanismul este esență și măsură a realismului de totdeauna.

După fazele de început, de la simpla declarație plastică a adevărului față de problemele sociale, sub ochii noștri, prin munca noastră, se dezvoltă și se consolidează trăsăturile avansate ale realismului, se făuresc premisele viltorelor prestigioase realizări ale viltorelor fapte de creație.

Dorințele, aspirațiile, năzuințele, punctul de vedere estetic nou, concretizate în pictură, sînt repere ale evoluției. Imagini în care citim timpul. O anumită tendință spre mai bine, spre desăvîrșire prin sezierea nedesăvîrșirii, este o forță dinamică, cu sensul spre viltor. Și, apoi, opera de artă plastică cristalizînd, în ansamblul fenomenului artistic în dezvoltare, un stadiu, nu poate fi lipsită de limite, de fisuri.

În istoria artelor, marile momente ale compoziției în pictură coincid cu marile momente ale meditației umane, cu marile momente ale speranței și afirmării de creduri sociale.

Epoca noastră, în mod firesc, a generat ample compoziții tematice și genul este departe de a-și fi epuizat resursele.

Desigur, compoziția nu poate fi înțeleasă numai ca o narare plastică a subiectului dus pînă la confundarea totală cu modelul din viață — dar nici nu poate fi limitată numai la organizarea unor elemente prin excelență plastice. Ea rămîne modalitatea cea mai complexă și eficace de abordare în pictură a celor mai importante probleme de rezonanță colectivă, a ideilor, a marilor transformări petrecute în conștiința oamenilor, în viață.

Mă refer la compozițiile născute din necesitatea organică de a întruchipa un sens ideologic major pe care artistul, om al epocii sale, nu poate să nu-l comunice. Mă refer la compozițiile care au apărut

firesc ca urmare a extinderii imaginii în raport cu amploarea ideli artistice.

Nu mă refer la compoziții artificiale care « forțează » genul, la peisaje la care se anexează figura umană, la imagini superficiale sau didactice. Mă refer, dacă mă gîndesc la trecut bunăoară, la marile exemple ale picturii, la Giotto, la Piero della Francesca, la Bruegel (care a rămas cu multe din interesele sale probleme plastice la poarta picturii moderne), la Vermeer, la toți marii maeștri ai realismului. Fac această precizare deoarece compoziția consider că este genul în care se pot strecura multe convenții și rețete canonizante — care rețin din amploarea acestui gen major.

Franchetea în exprimarea plastică pe care o are peisajul sau natura moartă, nu o regăsim întotdeauna și în compoziție, și lucrul nu se datorează numai dificultății acestui gen.

Întîlnim compoziții, cărora autorii lor, artiști cu mari posibilități, le anulează ceea ce constituie esențialul, datorită unei abordări exterioare, după rețetă; compoziția devine « un tablou mai mare » cu personaje dispuse pe diverse planuri, dificultatea apărînd în căutarea unor « unghieri interesante ». Dar numai prin aceasta artistul nu poate exprima cu adevărat « ceva ». Acest « ceva » care în artă este esențialul, concretizarea în pictură a ceea ce se poate numi imperceptibilul, consenmează o atitudine față de lucru, și care nu se poate rosti, nici imagina alfel.

Compoziția este unul dintre genurile cu cea mai arzătoare nevoie de depășire, — de stadiul unor soluții insuficiente, la o afirmare puternică a conținutului prin imagini convingătoare; în cadrul acestui proces, inovația și îndrăzneala creatoare, destinate amplificării forței expresive a operei, constituie necesități recunoscută ale evoluției artistice.

De-a lungul anilor, artiști dintre cei mai valoroși au atacat cu perseverență compoziția tematică. Această preocupare a adus un suflu stimulator pentru generațiile tinere și chiar pentru întreaga mișcare plastică.

Sub aspectul perspectivelor, în compozițiile multor tineri, și intențiile interesează desigur, pentru că nu putem întrețări temelii solide în realizările viitoare, fără câștiguri treptate de calitate, fără aspirația către puncte superioare de plasare a compoziției, care este o transfigurare foarte complexă. Chiar realizările depline cred că sînt totuși rodul unei implicite colaborări colective, a unei creșteri prin climatul artistic, a luptei pentru calitate, în care eventualele contradicții sau necristalizări pot fi etape firești ale eferescenței creatoare permanente a artistului.

Ne surprinde neplăcut uneori că unele lucrări de amploare tematică de altfel, nu au substanță lăuntrică, nă vădese investigații suficiente de aprofundate ale artistului în universul realităților contemporane și în al său propriu în același timp.

Descoperirile și redescoperirile unor procedee depășite de decenii se fac uneori la limita diletanțismului și chiar dacă exemplele sînt rare ele pot da un ton nedorit expozițiilor noastre. Intuiția pură, verva și spontaneitatea, chiar dacă în peisaj sau natură moartă mai pot duce cvasi-întîmplător la soluții ferice, în compoziție este foarte greu să susții o suprafață fără stăpînirea severă a legilor de organizare, de acordare cromatică, de asimilare profundă a concluziilor plastice ale predecesorilor.

Un gen major poate rămîne uneori minor ca substanță afectivă dacă nu beneficiază de o profundă gîndire, de sesizarea înalțelor semnificații ale temei, care se cer exprimate în imagine cu un autentic suflu, cu fantezie creatoare. În ciuda unei optici uneori înguste de receptare a imaginii artistice, trebuie abandonat simplismul pe care îl vădese unele compoziții, pentru că este limpede că numai aluzia la unele elemente sociale — existența în imagine a tractorului și a stîlpului de înaltă tensiune — este departe de a preciza o atitudine artistică.

Adevărata libertate de exprimare, firească și generoasă, caracteristică numai realismului societății noas-

tre și care corespunde eliberării lăuntrice a demnității și încrederei umane, trebuie înțeleasă în uriașă sa amplitudine de către pictorii generației noastre.

Diversitatea de stiluri, afirmarea personalității, nu pot fi limitate la procedee, căci orice limitare sau îngustare este potrivnică sensurilor realismului socialist.

Expoziția Tineretului și alte prilejuri m-au pus în situația de a remarcă la unii tineri o puerilă înțelegere a libertății de exprimare plastică.

Or, realismul socialist este un punct de condensare a marilor experiențe și cuceriri ale realismului. Un factor complex de reconsiderare a valorilor din unghiul de vedere al societății celei mai înaintate.

Un fel de rețineră provenită din înțelegerea provincială, îngustă a tradiției, ne ține uneori pe un făgaș prea strîmt față de ideile artistice pe care le poate genera contemporaneitatea, — universul, insuficient explorat plastic, al umanismului socialist. Compoziția tematică este astfel nedreptățită și apare ca un gen insuficient reprezentat în tradiția noastră.

Personal, nu pot înțelege prin tradiția noastră doar istoricul picturii de la Pirvu Mutul Încocae. Căci există o tradiție mai largă, nu pe baze neapărat conștinționale, ci afective — pe comunitatea de idealuri și gust estetic. Putem oare să scoatem din sfera largă a noțiunii de tradiție pe maestrul recunoscut ai picturii, pe dascălii artei universale, pe anonimiile vechilor fresce?

lată exemplul celor pe care-i numim primitivi, cei plini de ingeniozitate și, pentru unii, simpliști sau chiar stîngaci dacă-i raportăm la virtuozitatea demonstrativă, la măiestria «de coajă» a unui aparent realism. Ce arzătoare consecvență față de ideea artistică, ce modestă subordonare a măiestriei față de sensul, de mesajul în care își angajau imaginile, conține lecția marilor creatori!

Să conferim compoziției tematice atributele sale reale, dar nu prin indicații exterioare. Nimeni nu devine pictor pentru a servi compoziția tematică, ci compoziția se naște din necesități interioare — din pasiunea lăuntrică, conținută de ideile artistice, care caută concretizare în imagine pe drumul cel mai adecuat, determinînd genul.

★

Fără îndoială, nu se pot da formule, nici nu pot fi deschise cursuri de patos. Dar, putem să nu le confundăm del puțin cu spontaneitatea ieftină, cu verva plastică anunțată ca o finalitate. Pentru că și rețineră poate ascunde patosul, iar lipsa de grabă,

controlul îndelung, lucid și profund asupra imaginii, poate fi nu numai dovada fidelității față de ideea artistică, dar și expresia unui entuziasm viguros.

Compoziția noastră contemporană (și fenomenul nu este limitat la gen), profilează, după părerea mea, înclinația către spiritul meditativ, care se traduce prin cristalizarea în imagine plastică a unei complexe gîndiri filozofice, determinată de înțelegerea marxist-leninistă atît a fenomenelor realității înconjurătoare, cit și a rolului, a esenței artei, prin afirmarea unei diversități în reflectarea artistică a universului uman — prin aprofundarea creatoare, științifică, a ideilor artistice cu adevărat contemporane.

De asemeni, în compoziție — un gen pe care doar descriptivismul și narațiunea epică și-l revendică cîndva, apare tot mai pregnant spiritul poetic. Meditativul, în foarte diverse moduri de transpunere, îl găsim atît la *Corneliu Baba* — într-o postură psihologică, în concentrări de lumină și pauze grele, într-o dinamică exterioară foarte lentă, personajele purtînd parcă cu greutate povara gîndurilor — sau la *H. Catargi* — în unele pînze în care gestul se oprește nedefinit, purtînd sensuri grave, iar tonurile surde, păzite cu severitate de exaltări, contribuie la climatul liric al luminii din pînzele sale, ca și la tineri, cum sînt, de exemplu, *Gh. Iacob, Lia Szasz, Ion Pacea*.

Transfigurarea artistică este absolut necesară în relevarea sensului ideologic și artistic pe care artistul vrea să-l comunice. Exagerarea, purificarea, elevarea la stil a ideii artistice — conduce spre sensurile cele mai profunde și face ca imaginea să decoleze din prozaism și platitudine.

Figura de țărancă sau peisajul pe care-l «vede» *Brăduț Covaliu* poartă în ele și structura material-concretă a viziunii proprii. Densitatea și derma aspiră a formelor nu sînt preluări exterioare, ci corespund structural opticii sale intime. El aduce elementele naturii, chipurile, gîndurile și visurile, în rețeaua foarte pămîntească de tonuri și linii dure, din care lumina scapătă prizonieră — ca pentru a le controla tactil. Dimensiunea mare însă îl obligă oarecum la diluare, fiind opusă, după părerea mea, ideii sale de concentrare.

Nu am intenția de a trece în revistă personalitățile conturate sau în devenire, cu atît mai mult pe maestrul cu pondere trairică în pictura noastră contemporană. Țin numai să remarc *diversitatea* expresiei plastice în creația noastră. Este fără îndoială un lucru deosebit de îmbucurător, subliniat în nenumerate rînduri și care corespunde numeroaselor temperamente și



BRUEGEL

CĂDEREA LUI ICAR (1558)

O organizare compozițională de mare ordine lăuntrică, cu adâncime și caracter decorativ în același timp. O excepțională gradare cromatică, cu o știință uimitoare de încredere a detaliului în expresivitatea generală a întregului. Panoramicul specific în cadrul căruia pământul, apa, cerul se împletesc în proporții grandioase este înnobilit de prezența umană. Icar, eroul operei lui Bruegel, o expresie a năzuințelor, a cutezanței omului, pierе în valuri, undeva în planul îndepărtat, în timp ce omul care ară, natura, totul, își urmează mai departe cursul.

Imaginea exprimă concomitent și succesiv în același timp, optimism, meditație filozofică, încintare naivă în fața naturii — întregul spirit complex și contradictoriu al marelui flamand.



**LUIS LE NAIN
FAMILIE DE ȚĂRANI**

O operă clasic realistă, în accepțiunea cea mai directă. Imaginea nareză prin fiecare detaliu, prin fiecare gest, despre mediu și epocă. Deasupra caracterului documentar, de consemnare fidelă a fiecărui obiect, plutește o caldă înțelegere umană.

Știința sublinierii prin valorafie a centrelor de interes fiziologic, este folosită cu impresionantă modestie. O prezență vie a unei familii în mediul său cotidian, într-o imagine care împlineste aproape 350 de ani.



A. DEINFKA

ÎN APĂRAREA PETROGRADULUI (1928)

Compoziția, pe două registre, ritmica siluetele pe fondul luminos, subordonarea fiecărui detaliu ideii artistice, ne pun în fața unei imagini convingătoare, de un realism aspru, fără nuanță de apoteoză eroică.

Artistul nu „cîntă”, ci se încorporează întrînd în cadență. Laconismul imaginii este determinat de sensul pe care și-l propune artistul, iar valoarea estetică reiese și din acest autentic al participării.

**F. LÉGER
CONSTRUCTORI (1950)**

Adaptare la cerințele decorative, dictate de arhitectura modernă în înțelegerea și viziunea artistului. Grafismul compozițional puternic și contrastant susține și continuă elementele reale ale edificiului decorat. Tonurile metalice, fără nuanțări, trăiesc pe contraste și stabilesc un acord plastic cu mecnica construcției urbane. Oamenii, norii și alte elemente de modulație grafică sînt integrați în stilul imaginii și răspund plastic la funcția decorativă a acestora. Soluțiile tradiționale pe acest drum erau improprii opticii lui Léger; imaginea apare ca rezultatul unei îndelungi colaborări cu arhitectura modernă.



structuri artistice. Dar nu putem să nu observăm totodată că această diversitate e înțeleasă uneori mai mult prin prisma modalităților — așa spune ca o diversitate în limite destul de înguste care nu permit dezvoltarea și sevizarea ideii artistice în afara corelației obiective cu realitățile exterioare. Vreau să spun că în timp ce metafora și licența poetică transpun elementele realului, stabilindu-le echivalențe proprii genului, în timp ce filmul abordează procedee în care fantasticul, grotescul, visul, mirajul capătă semnificații reale, în timp ce fotografia folosește trucajul pentru a rupe o corelație — putând astfel sugera direct și convingător un anumit sens, — fantezia creatoare a pictorilor noștri nu și-a întins încă destul aripile. Compoziția, așa cum e înțeleasă încă destul de frecvent, apare fie ca o peisaj cu figuri, fie ca o conversație, « pe teme decorative », cu o viitoare lucrare murală, sau, mai rău, o ancorare în convențional, în platitudine.

Privitorul va fi mult mai dispus să urmeze un artist, prin lumea metaforei plastice, a imaginației creatorului, în lumea ideilor pe care le conține imaginea — decît să rămînă la poarta închisă a « aspectului » folosit ca pretext. Preocuparea pentru mijloacele plastice *in sine* e riscantă, căci numai exaltînd un ton, frîngînd o linie, exagerînd constructiv o formă, decorativizînd elementele unei imagini reale, nu poți convinge decît pe foarte puțini « să se ocupe cu grafologia, cînd pe ei îi interesează sensul frazei ».

Universul emoțional al lui Goya, al lui Giotto și al lui Rembrandt, nu poate fi limitat la modalități.

Ca procedeu, clar-obscurul reliefează cu prețiozitate un colț, un detaliu, concentrînd accentele, dozînd lumina, dirijînd ca un regizor pe privitor prin zone mari de penumbră pentru a-i activa fantezia. Valoarea sugerată a elementelor plastice este în acest caz cu mult mai mare decît receptarea sa integrală.

★

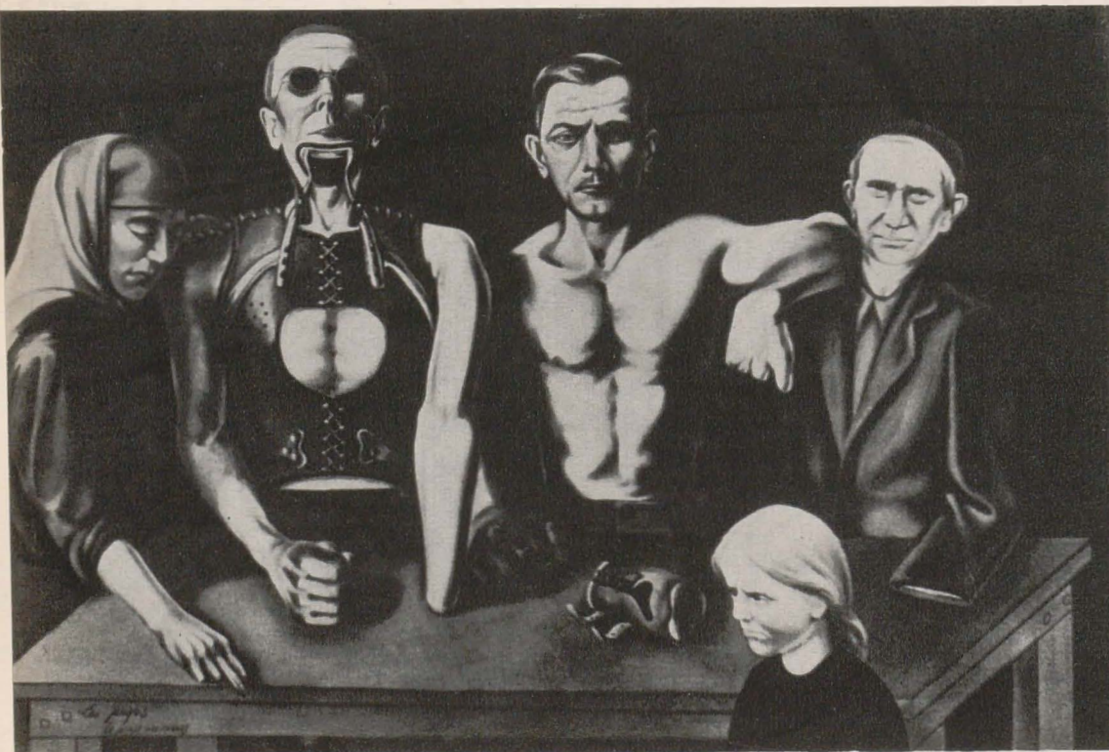
Ideea artistică nu poate fi înțeleasă separat de imaginea în care s-a întruchipat. Ea nu este tema sau subiectul, luate izolat. Renoir în « Le moulin de la Galette », pictînd mulțimea care petrece, și-a concentrat atenția în exprimarea atmosferei, a aerului, a jocului efemer de soare și umbră (problemă specific impresionistă). Dufy, care îi reia tema, accentuează de la un alt nivel al exprimării artistice aceeași idee. Nu același lucru îl face Picasso, reluînd « Meninele » lui Velasquez, căci el, păstrînd subiectul, își plasează conținutul plastic în cu totul alte sfere.



ȘTEFAN SZÖNYI NU VOM UITA (1962)

Monumentalitate de concepție care are laconism și sinteză în mijloacele de expresie plastică.

Nimeni nu vede în imagine un cadavru, ci noțiunea de jertfă, de monument al eroilor clasei muncitoare care au deschis drum luminos societății. Sensul de luminos — subliniat și de fondul realizat în aer — este o accentuare consecventă față de conținut, față de spiritul cuprinzător și generalizant al imaginii.



A. FOUGERON

JUDECĂTORII

Imagine obsedantă. Lovitură dură îndreptată împotriva artei de rafinament. Un avertisment disperat dat artei burgheze de divertisment care a întors fața de la realitatea cea mai crudă. Dar senzația de oroare, sentimentul crispant, de esență rațională, poate suplini întrutotul funcția estetică solicitată de sensibilitatea omului contemporan?

★

Ideea plastică are un specific al său, nu poate fi enunțată ca o idee filozofică, și cere o imagine anumită de exprimare. În procesul creației, întruchiparea ei este fragilă căci se poate pierde într-o formă plastică inaptă să o exprime. Sentimentul de pauză, de liniște poate fi pierdut într-un accent greșit, printr-o suprafață prea accidentată, printr-un ton care nu se încorporează, nu «tace» alături de celelalte. Redăm ceva în care ne este necesară expresia de forță de vigoare, și lucrând imaginea, cizelînd formele, pierdem pe nesimțite această calitate. Ideea plastică dispăre deși subiectul rămîne și pe un anumit plan chiar foarte «făcut». Linia viguroasă exprimă uneori forță, dar folosită convențional (ca orice procedeu) pierde autenticitatea și imaginea este lipsită de calitate. Uneori ideii artistice îi trebuie materie picturală bogată, o suplimentare tactilă a imaginii vizuale, alteori obligă la o raportare compozițională cu arhitectura, cu cerul, cu iarba.

Uneori trebuie ca imaginea să fie ca o fereastră prin care spectatorul privește și recepționează succesiv sensurile conținute, alteori ideea este servită de o imagine șoc care se impune cu duritate afectului. Calitatea artistică este legată și de nivelul sintezei artistice, de puritatea imaginii pe drumul elaborării sale, și în acest proces meșteșugul plastic nu este unicul factor. Pot exista valori meșteșugărești ce trebuie uneori ignorate pentru a ajunge la exprimarea unui anumit lucru. Dar pentru aceasta trebuie ca artistul să aibă ceva de spus.

★

În 1964, anul jubiliar cînd se aniversează 20 de ani de la Eliberare, ne așteaptă una din cele mai importante manifestări plastice.

Pictura noastră va trebui să dovedească că a găsit mijloacele cele mai apte să exprime idealurile estetice ale societății noastre socialiste. În epoca în care datele cunoașterii se extind în zone neobișnuite de recepție — cînd urechea omului ascultă cîntecul stelelor prin radiotelescop, cînd ochii săi scrutează micro și macro cosmosul, cînd viteza deplasării sale a lăsat în urmă sunetul, — putem aborda prin optica ideologiei noastre, cu îndrăzneală, marile probleme ale umanismului. Să vorbim despre dragoste, despre muncă, despre dor, să dinamităm platitudinile, să abordăm satira plastică, metafora, fantezia creatoare în slujba realismului nostru. Doresc din suflet opere care să dezvăluie profunde credințe socialiste, reușite care să reprezinte pe pictorii umanismului socialist.

V. ALMĂȘANU

URMĂRILE RĂSCOALEI DIN 1907 (1957)

Masacru văzut printr-o optică aparte. Durerea — jalea — se condensează și se transformă brut în revoltă. Un dramatic de astădată de nuanță meditativă. Elementele rezumate, grupurile alternate, plecate spre victime — culmile dealurilor repetind mișcarea — subliniază senzația de apăsare. Siluetele anonime ale ostașilor, abia schițați, sugerează derută și rușine. Elevația spre stil — prezența petelor calmante de alb (elemente preluate din fresca noastră veche), dovedesc un nivel superior de asimilare.

Dar imaginea suferă de o anumită atemporalitate, de absența unui spirit mai dinamic contemporan, ceea ce a determinat pe artist să nu-și dezvolte căutările pe acest drum.

DOUANIER ROUSSEAU

RĂZBOIUL

Spiritul fantastic al imaginii evocă un basm de groază, un vis urit în care inconștiența sau demența călărește monstruosul cal orb al războiului. Efectul dramatic, realizat prin contraste de valori și organizare a compoziției, este pregnant. Puritatea stilului, măiestria plastică subliniază o personalitate puternică, care reușește să se strecoare fără greș pe lângă naturalismul trivial și alegoria ieftină.



ÎNSEMNĂRI DESPRE « TINERIMEA ARTISTICĂ »

PETRU COMARNESCU

Dintre asociațiile artiștilor noștri plastici din trecut « Tinerimea artistică » (1902—1947) s-a bucurat de cea mai îndelungată viață și expozițiile ei au avut, pînă la primul război mondial, momente de strălucire, neîntîlnite la expozițiile asociațiilor anterioare. Nici chiar la expoziția grupului de artiști, care s-au numit « independenți » (1896) și nici la aceea, de mare răsunet, a societății « Ileana » (1898).

Constituindu-se într-o perioadă cînd forțele noastre artistice sporiseră simțitor ca număr, iar procesul de diferențiere a creației se accentuase, ducînd la o nebanuită varietate de realizări, nu-i de mirare că în expozițiile « Tinerimii artistice » s-au întîlnit, prin lucrările expuse, cei mai străluciți reprezentanți ai generațiilor mai vîrstnice și mai tinere — de la bătrînul Nicolae Grigorescu la mai tinerii Luchian, Brîncuși și Paciurea sau la și mai tinerii Petrașcu, Pallady, Ressu, Iser, Dărăscu, Steriadi, Cecilia Cuțescu-Storck, precum tot acolo și-au făcut debutul, în anii premergători primului război mondial, pictorii Tonitza, Șirato, Teodorescu-Sion, Bunesco și sculptorii Jalea, Medrea și Han.

Pînă la primul război mondial, « Tinerimea artistică » a fost de departe cea mai însemnată grupare de forțe artistice și cei care doresc să urmărească procesul de ridicare a picturii și sculpturii noastre la o valabilitate mondială, datorită încheșării unei școli naționale de artă, cu specificitatea și măiestria ei proprii — proces care se accentuează odată cu manifestările mai temeinice ale lui Grigorescu, deci de pe la 1870, și se încheie odată cu moartea lui Luchian (1916), de atunci încoace arta noastră avîndu-și mereu acest nivel — nu pot să nu înglobeze în acest proces prima parte din activitatea « Tinerimii artistice ».

Să ne gîndim că la « Tinerimea » și-a prezentat Luchian o bună parte din capodoperele sale și s-au afirmat concludent Brîncuși, Paciurea, Petrașcu, Pallady, Ressu și ceilalți artiști numiți mai sus. Tot acolo au expus mari talente, prematur stăvilite de boală ori secerate de moarte ca A. Baltazar, Lascăr Vorel, D. Hârlescu și A. Mihăilescu. Iar din rîndul tinerilor, care s-au manifestat însă mai amplu după primul război mondial, mai trebuie să menționăm pe Elena Popeea, Rodica Maniu și S. Mütznier. Dar numele artiștilor merituosi și chiar cu îndreptățit răsunet în unele din fazele activității lor și care au expus mai frecvent sau mai rar la « Tinerimea » este mult mai mare și printre aceștia au fost gravorul Gabriel Popescu, sculptorul Fr. Storck, pictorii G. D. Mirea, N. Vermont, E. Stoienescu, Șt. Popescu și D. Mihăilescu. Tot acolo s-au manifestat la începutul activității lor, artiști ca graficianul Georg A. Mathey și pictorii G. Mărculescu, A. Segall și Marcel Iancu.

Judecînd după o bună parte din numele aici citate ale expozanților de la « Tinerimea artistică », s-ar putea crede că asociația a însemnat, în ansamblul ei, o mișcare artistică înnoitoare, promovînd o ideologie unitar progresistă, pusă în slujba poporului, a culturii lui și că acolo cuvîntul hotărîtor l-ar fi avut maestrul artei noastre și deci ei ar fi fost conducătorii de drept și de fapt ai asociației. Adevărul însă este altul și numai el ne explică multe din contradicțiile care s-au ivit de la începutul ființării asociației, precum și lupta dusă de artiștii progresiști împotriva celorlalți, aflați cu toții în sînul asociației. Numai luînd în seamă adîncile contradicții și lupta surdă, dar tenace, dusă de un alt grup de membri, încă nenumiți, împotriva artiștilor autentici și înnoi-

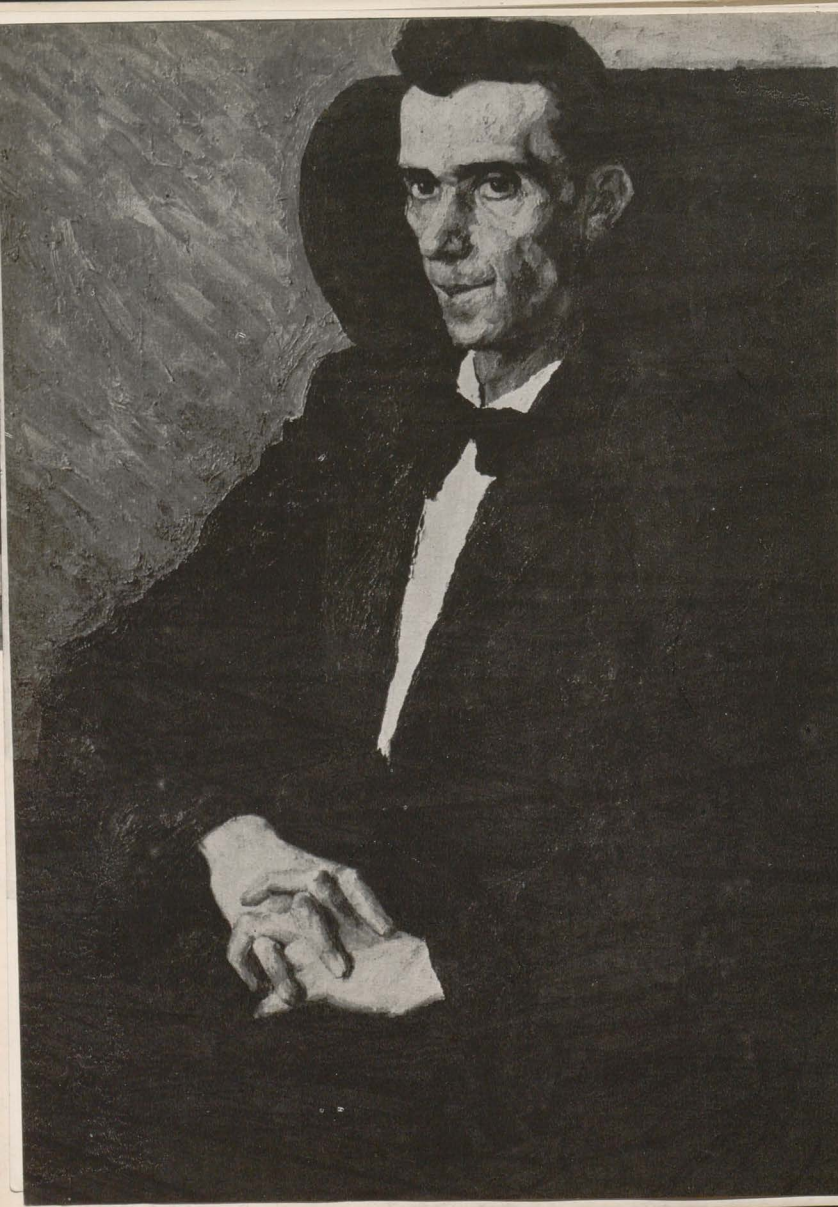
tori, înțelegem de ce « Tinerimea » nu a însemnat — ca asociație — un loc de promovare a unui spirit nou și de ce începuse a decădea încă în anii premergători primului război mondial, pentru ca între cele două războaie mondiale să nu mai prezinte interes decît datorită faptului că acolo continua să expună pictorul G. Petrașcu, înconjurat însă în covîrșitor număr de reprezentanții artei învechite, depărtată de o înțelegere contemporană a artei. Asociația « Arta romînă », înființată la Iași, în timpul refugiului (1918) și alcătuită din forțele cele mai vii și mai înnoitoare ale artei noastre de atunci, a însemnat tocmai o reacție împotriva spiritului dăunător ce se înscăunase la « Tinerimea artistică ». Unii dintre cei mai de seamă membri ai « Tinerimii », împreună cu artiștii din generațiile mai noi, au format noua asociație. « Tinerimea artistică » îmbătrînise prematur și zadarnic s-a încercat, în deceniul 1930—1940, o artificială întinerire a ei.

Încă de la constituirea asociației, au existat două poziții sau mentalități contradictorii în sînul ei. Alături de arta vie, înnoitoare, legată de realitățile și aspirațiile poporului — o artă de mare sensibilitate și măiestrie, expresie a unui înalt umanism — promovată de Luchian și de mulți dintre artiștii numiți mai sus, a existat la « Tinerimea » și o altă artă, opusă celeilalte și care tocmai aceasta a fost impusă și răspîndită cu mai multă abilitate.

Cei care au condus asociația și i-au exprimat orientarea precumpănitoare au fost nu artiștii menționați, ci pictorii A. G. Verona, Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu, C. Aricescu, C. Artachino, Stoica D. și sculptorii D. Mirea și O. Spaethe precum și alții cu un suflu creator și mai restrîns.



ȘTEFAN LUCHIAN: La împărțitul porumbului — ulei



Unii dintre aceștia au avut începuturi promițătoare și momente mai inspirate, pe cînd alții au practicat de la început o artă academică, lipsită de fiorul vieții și de trăirea marilor valori ale existenței. Între academism și un semănătorism cu frave seminte scuturate din spicele grele de rod ale lui Grigorescu și între un estetism de coloratură junimistă și un ilustrativism mic-burghez inspirat de tot ce era mai învechit la München, și-au înscris creația artiștii din grupul menționat în urmă. Timpul s-a arătat necruțător față de cei mai mulți dintre aceștia și astăzi — în urma reconsiderării științifice a moștenirii trecutului — puțini dintre ei mai sînt amintiți în muzeele și în scrierile de artă. Și aceasta mai mult documentar, iar nu pentru emoțiile și semnificațiile înalte pe care le-ar trezi operele lor.

Cum de a ajuns grupul de artiști care aveau în fruntea lor pe Verona, Loghi și Strâmbu să nu mai corespundă idealurilor cu care porniseră la drum și cum, din artiști ce se doreau « liberi », ei au devenit aserviți claselor dominante și exponenții unei arte învechite și opusă celeia progresiste, cultivată în sînul asociației de ația mari creatori, în frunte cu Luchian și mai tîrziu cu Ressu, Petrascu și Paciurea — iată o problemă care merită a fi cercetată. Experiența din sînul « Tinerimii artistice » se dovedește deosebit de relevantă, dacă urmărăm tocmai contradicțiile și lupta dintre cele două tabere.

În prealabil, însă, este necesar să vedem în numele căror țeluri s-au constituit într-o asociație artiști plastici atît de diferiți între ei și au alcătuit « Tinerimea artistică ». Ce năzuințe au stat la baza noii asociații și care i-au fost obiectivele mai apropiate ori mai depărtate?

Este vădit că la baza întemeierii noii asociații a stat vechea năzuință a artiștilor de a fi « independenți » față de statul burghez, de a nu depinde de bunul plac al oficialităților, care nu odată au revoltat și scîrbit pe marii noștri creatori — de la Aman și Grigorescu la Luchian și Paciurea — precum și aceea speranță că, prin solidaritatea dintre creatorii de valoare, aceștia ar putea găsi răsunset și susținere din partea unor cercuri mai largi și mai înțelegătoare, înviiorînd atmosfera artistică, răspîndindu-și operele și astfel ducînd la dezvoltarea școlii noastre de artă.

Țeluri asemănătoare nutriseră și cei care înflințaseră cu cîțiva ani înainte grupul « Independenților »,

însufleșit de Ștefan Luchian (1896) și societatea «Ileana», organizată de criticul Al. Bogdan-Pitești și unde printre expozanții români și străini, Grigorescu și Luchian fuseseră la locul de cinste (1898). Se părea că ceea ce nu izbutiseră să realizeze cele două asociații anterioare — a căror existență fusese efemeră — avea șorți de a realiza noua asociație «Tinerimea artistică». Unele comparații între aceste grupări de artiști nu pot fi decât folositoare pentru a înțelege mișcarea ideilor din deceniile respective.

Manifestul lansat de către comitetul de inițiativă al expoziției «Independenților» — comitet alcătuit din pictorii Luchian, Vermont, Artachino și criticul Al. Bogdan-Pitești — amintea rezultatele negative ale saloanelor oficiale. Separarea de salonul oficial și înființarea expoziției «Independenților» nu se datorau atât revoltei împotriva «incapacității notorii a cutărui sau cutărui personaj stinjenitor și cumulator, actualmente în fruntea expoziției oficiale» (aluzie la C. I. Stăncescu, n. a.), nici urii «împotriva nulității și neputințioșilor, care stau în calea celor tineri

și poate a tuturor celor cu forță creatoare», ci mai curînd gîndului că «încercarea noastră va da, poate, un avînt artei din România». Manifestul, publicat în unele ziare și în catalogul expoziției, afirma rîspicat: «în fața artei oficiale, noi sîntem arta independentă» și, apelînd la ceilalți artiști să-i urmeze pe această cale, semnatarii cereau crearea unei arte «sincere», fără a se declara cituși de pușin «camponii unei arte noi, ai unei școli noi».

După cum se vede nu era vorba de o asociație cu o reală atitudine nouă și răscolitoare. Obiectivele ei urmăreau ca artiștii să nu mai fie supuși jugului conducătorilor culturali, designați de guvernele burghezo-moșierești și să întrunească forțele vii și autentice ale artei noastre. Îndărătul acestor obiective sălășluia dorința de a se da avînt artei, dar nu în numele unor idei și teorii pe care să le slujească laolaltă noua asociație. Dar în ideea de «independentă» față de arta oficială era implicată năzuința de a crea o altă artă decît cea patronată de statul burghezo-moșieresc, iar dacă ne gîndim

în ce fel crea, încă de pe atunci, Luchian și la inconformismul său pe care îl și semnalase Bogdan-Pitești (Revista Orientală, mai 1896), ne dăm și mai bine seama că, acțiunea unora dintre independenți avea un caracter de larg umanism social.

Este drept, însă, că în comparație cu lumea literară de la noi, unde se promovau direct și amplu diferite poziții — unele progresiste, altele reacționare — asociațiile și grupările artiștilor plastici nu au avut, în această perioadă, un caracter ideologic definit și exprimat în mod fățiș. Și expoziția «Independenților», și aceea a societății «Ileana», și expozițiile «Tinerimii artistice» au avut caracter de tribună pentru manifestări individuale, iar țelul lor imediat a constat din asigurarea unor condiții mai prielnice pentru înmănușcherea manifestărilor individuale.

Aceasta nu înseamnă că artiștii plastici din sinul diferitelor asociații nu reprezentau diferite ideologii și concepții sociale și artistice și tocmai deosebirea de poziții și țeluri lămurăște conflictele care s-au accentuat cu timpul într-o asociație de mai lungă



durată, ca « Tinerimea artistică ». Dar, asemenea conflicte s-ar fi invederat și la « Independenți », dacă activitatea grupului ar fi dăinuit mai îndelung. Ce afinități existau între realismul, adânc legat de viața poporului și susținut de un puternic lirism, al lui Luchian, și academismul uscat, bazat pe un desen îndeminatec la început, dar totdeauna fără colorit viu, al lui Artachino, pictor depărtat de tumultul vieții?

Năzuința către « independență » față de statul burghez-moșieresc, speranța că artiștii ar putea înlătura starea de lucruri prin simpla lor activitate, fără a se uni cu forțele largi și dinamice ale poporului, care luptau pentru schimbarea orînduirii de atunci, s-au dovedit mereu iluzorii.

Deși expoziția « Independenților » a stîrnit interes, ea nu a putut fi continuată și dorita adeziune a celorlalte forțe artistice nu s-a produs. În condițiile de atunci, majoritatea artiștilor se aflau în paradoxala situație de a se revolta împotriva statului și de a aștepta, totuși, ajutorul său, ei știind prea bine că acest ajutor era capricios, incompetent și cu totul insuficient pentru susținerea dezvoltării și a doriului avînt înnoitor. Ajutorul se confunda adesea cu o miluire din partea guvernanților ori a oamenilor din preajma lor. Însuși Luchian a amintit cît de modic bănește putea fi succesul unei expoziții: « succesul, cu oricîte iluzii m-aș îndopa, n-o să fie treabă mare, ja, acolo, cîteva sute de lei, ca un lampagiu de la primărie. Ca să vinzi pictură la București și aiurea îți trebuie multe. Să fi introdus, să ai cunoștințe bune, să ai reputație și eu din toate astea nu am nici una » — scria el unui prieten, în 1903.

Pentru a asigura o bază materială manifestării artiștilor care se doreau eliberați de arbitrarul și umilînțele din partea cercurilor oficiale, societatea « Ileana » și organizatorul ei, Al. Bogdan-Pitești, au căutat o soluționare mai amplă și mai îndeminatecă, dar care s-a dovedit și ea iluzorie. Planul lui Bogdan-Pitești — el însuși fiu de moșier, dar nutrind pe atunci idei progresiste, pe care mai tîrziu le va trăda — era de a atrage interesul atît al protipendadei cît și al unor pături mai largi de intelectuali față de creația artiștilor. Punînd în joc ideea de « patronaj » din partea unor oameni mai culti și cu pretenții de a fi cunosători și iubitori de artă, proveniți din clasele dominante și pe care i-a invitat să facă parte fie din comitetul de onoare, fie din comitetul societății, el spera să sporească numărul cumpărătorilor, asigurînd artiștilor un trai

mai ferit de nevoi. De asemenea, a apelat la o seamă de istorici, critici, arhitecți, ziariști, unii cu adevărat merituosi și cu vederi largi, spre a susține noua societate prin conferințe, articole și o propagandă mai vie.

Deși Bogdan-Pitești a pus în joc ideea de patronaj, snobismul, senzaționalul ca și lucruri mai constructive (organizarea unor cicluri de conferințe, menite să popularizeze arta și literatura, scoaterea unei reviste destul de bine alcătuită, dar din care au apărut doar cîteva numere) atmosfera din jurul societății « Ileana » a rămas rece și firavă. Însăși expoziția îndelung pregătită și care s-a deschis cu deosebit fast în februarie 1898 nu a dat rezultatele materiale scontate. Expoziția cuprindea și opere ale unor artiști străini, special invitați.

Societatea « Ileana » — deși organizată în mai mare și cu procedee mai răsunătoare — a avut parte de aceeași soartă vitregă pe care o avuseseră și alte inițiative similare, în care se căutase sprijinul protipendadei și al intelectualității mlc-burghize. Ba, societatea « Ileana » a fost mai efemeră încă decît societatea « Amicii Belor Arte » (1873—1876) și decît cercul artistic-literar « Intim Club » (1885—1886). Totuși, trebuie făcută o diferențiere între expoziția « Independenților » și societatea « Ileana » (care însemna o dezvoltare a năzuințelor manifestate de către « independenți »), de o parte, și cercul « Intim-Club » de alta. « Intim-Club »-ul, animat printre alții de pictorul G. D. Mirea, avusese caracterul de cerc închis și « select », după modelul cluburilor aristocrației engleze. Chiar dacă expozițiile clubului puteau fi vizitate și de publicul larg, acolo predominase ideea de captare a societății « înalte » și bogate, căreia G. D. Mirea i-a făcut atîtea portrete. Spiritul exclusivist și orgolios al lui Mirea era departe de generozitatea, colegialitatea și modestia pe care le dovediseră întotdeauna Grigorescu și Luchian. S-a putut constata aceasta și prin felul cum a contribuit Mirea la destrămarea altei asociații de artiști — « Cercul artistic » — și aceasta după dizolvarea societății « Ileana » și în preajma înființării « Tinerimii artistice ». (Amănunte despre atmosfera de la asociațiile aici menționate și despre opusele poziții ale lui Stăncescu și Mirea, de o parte, și Grigorescu și Luchian, de alta, se găsesc în monografia noastră « Luchian », 1960 — mai ales la pp 105—125, 132—135, 233, 239—240. Vd. de asemenea articolele lui Petre Oprea despre « Amicii Belor Arte », « Intim Club » și « Cercul

artistic » în « Studii și cercetări de istoria artei », n-rele 1/1958 și 1/1959).

La « Independenți » și la « Ileana » — dincolo de calculele și planurile lui Bogdan-Pitești — a predominat, mai ales datorită lui Luchian, un spirit mai larg, mai democratic, precum și o conștiință mai constructivă asupra valorii și perspectivelor creației noastre naționale. În manifestul « Ilenei », Bogdan-Pitești menționează valoarea artei noastre din trecut, realizările artei feudale, vocația poporului nostru pentru artă, dar știind că încă nu aveam o școală de artă modernă, ci doar « doi luceferi »: Aman și Grigorescu — el spera în dezvoltarea școlii noastre de artă și exprima dorința celorlalți artiști ca societatea « Ileana » să contribuie la acest scop măreț.

Prin unele aspecte ale activității ei de pînă la primul război mondial « Tinerimea artistică » a contribuit la această dezvoltare și ar fi putut-o face mai temeinic dacă acolo s-ar fi impus unitar sensul artei creată de Luchian și de ceilalți artiști cu adevărat înnoitori și nu s-ar fi petrecut cele pe care le vom aminti acum.

Cum s-a înființat societatea « Tinerimea artistică », cine au fost fondatorii ei și pe baza cărui program s-au asociat ne arată însuși catalogul expoziției din 1926, prin prefața semnată de G. Murnu, elenist, profesor de arheologie și istoria artei, precum și critic de artă, dar cu activitate sporadică. « În anul acesta se împlinește un pătrar de secol de la înființarea societății « Tinerimea artistică ». Ziua ei de naștere . . . este 3 decembrie 1901. Dar planul de a strînge și înmănușia toate forțele tinere și a porni o serioasă mișcare de regenerare estetică în țară dată de ceva mai înainte. Cinci dintre inițiatori, pictorii Kimon Loghi, Ip. Strâmbulescu-Strâmbu, G. Petrașcu, Șt. Popescu și sculptorul Fr. Storck, absolvenți ai Școlii de belearte din București și — patru din ei — foști elevi ai Academiei de arte din München, aflîndu-se la studii, la Paris, prin anii 1900—1901, și întîlnindu-se adeseori în atelierelor celor doi dintîi . . . conceperă această idee și, concretizînd-o sub forma de asociație după modelul celor din Paris, au împărtășit-o colegilor din țară, pictorii Șt. Luchian, A. G. Verona, N. Vermont, C. Artachino și N. Grant și sculptorii O. Spaethe și D. Mirea și le-a cerut aderarea în baza lozincei „ buni artiști, buni camarazi ”. Astfel s-a constituit noua asociație, a cărei primă expoziție s-a deschis la 9 martie 1902.

Numele citate constituie lista membrilor fondatori, pe care, analizînd-o, observăm că din cei doi-

sprezece întemeietori, loc de frunte în istoria artei noastre îl dețin doar Luchian și Petrașcu, iar locuri mai mărunte Ștefan Popescu, N. Vermont și Fr. Storck. Cu timpul, în rândul membrilor societari au luat loc, alături de cei doisprezece fondatori, artiști de însemnătate a lui Brâncuși sau cu deosebite merite ca Gabriel Popescu, Cecilia Cuțescu-Storck, dar și alții mai apropiați de estetica deloc « regenerative » a lui Verona, Loghi și Strâmbu, de pildă C. Aricescu, L. Basarab, J. Neyles. În 1926, numărul membrilor societari ajunsese la 33.

Inițiatorii și apoi fondatorii au fost, în majoritatea lor, mai curînd oameni practici decît artiști cu înalte năzuințe artistice. Cunoscînd cusururile saloanelor oficiale, cu juriu adesea arbitrar și sectare și nereușitele asociațiilor anterioare, fie cu caracter prea închis, ca « Intim-Club »-ul, fie propunîndu-și planuri prea largi, ca « Ileana » — organizatorii « Tinerimii » și-au propus un plan minimal, acela de a asigura un loc unde artiștii să poată expune regulat și fără stînjenire. Nepromovînd o ideologie care să dea unitatea și avîntul unei adevărate mișcări artistice înnoitoare, organizatorii au ținut seama de înmulțirea forțelor artistice, de apariția unor generații noi și și-au dat seama că deschizînd tuturor artiștilor porțile, aceasta nu putea fi decît spre profitul lor și al asociației. Într-adevăr, la « Tinerimea » putea expune oricare artist « cu singura condiție ca lucrările celor care nu făceau parte din societate să fie selecționate de un juriu ales din sînul ei. Artiștii care au prezentat lucrări mai merituoase au fost admiși întîi ca membri asociați, cu o lucrare primită de drept, fără judecare, și apoi cu titlul de membri societari, avînd latitudinea de a expune, fără o prealabilă examinare, toate lucrările lor, cu același drept ca și membrii fondatori ». (Din aceeași prefață a lui G. Murnu, 1926).

Respectat teoretic, acest principiu de acceptare largă a lucrărilor a fost însă adesea falsificat în practică. Lucrările înnoitorilor mai vîrstnici sau mai tineri au fost copleșite ca număr de acelea ale reprezentanților semănătorismului, academismului și estetismului burghez, iar locurile cele mai bune din expoziții le aveau lucrările acestora. În pofida sporirii simțitoare a forțelor artistice și a apariției unor mari creatori, organizatorii expozițiilor și cei notorii în activitatea societății au avut totdeauna grija de a-și valorifica în tot felul operele lor și ale



C. BRÂNCUȘI: Cap de copil — ghips patinat



acelora care nu le făceau umbră. Nu mai exista respectul față de valorile superioare ale artei, pe care îl întreținuse Luchian.

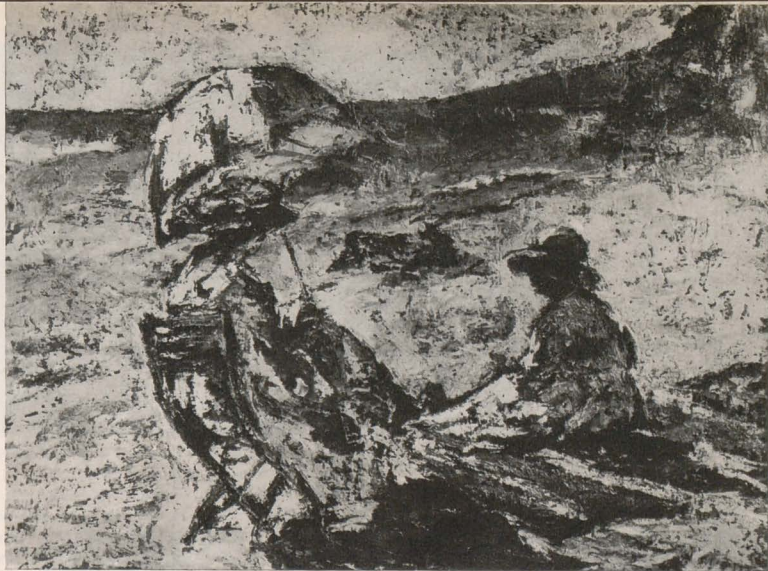
Ce ironic răsună lozincă « buni artiști, buni camarați », când ne gândim ce creau conducătorii de fapt ai « Tinerimii » și cum tratau pe artiștii cu năzuințe înnoitoare. Deși Luchian a expus la « Tinerimea » multe din capodoperele sale: în 1904, « Colț din strada Povernei », în 1905, tipuri de la țară, în 1906, « La împărțitul porumbului » și « Alecu Literatul », în 1907, autoportretul — « Un zugrav », în 1908, « Anemonele » și alte flori, în 1909, pasteluri de la Brebu și « Ghereta din Filantropia », în 1910, uleiuri de la Moinești, el nu a găsit prețuirea necesară în rîndul colegilor de la « Tinerimea », cu excepția lui Petrașcu și Storck. La expoziția « Tinerimii » din 1912 lucrările sale au fost expuse într-o sală lătrălnică, după cum reiese dintr-un articol al lui Bachelin. Se repeta situația cu lucrările lui Luchian, expuse în 1909 la Salonul oficial într-o « sală mică și dosnică » (Virgil Cioflec). În cataloagele « Tinerimii » nu se reproduc mai niciodată capodoperele pictorului, ci lucrări mai puțin importante.

Deși Luchian fusese apreciat de mulți artiști și critici încă de la începuturile activității sale, părerile predominante asupra sa în rîndul corifeilor « Tinerimii » și al preșuitorilor acestora le exprimă G. Murnu. În 1908, anul creațiilor de la Brebu și al « Anemonei », ce vor fi urmate în 1909 de creațiile de la Moinești, G. Murnu scria că « Luchian continuă cu pictura florilor, cu aceeași sîrguință și știință ca și pînă acum. Oarecare semne de oboseală și repetiție... ne ispitesc să credem că talentul său și-a dat cuvîntul din urmă ». (« Luceafărul », nr. 9—10, 1908). În « Viața romînească », același critic descria pe Luchian ca « pictorul macilor, garoafelor și crizantemelor, redat prin culori crude, brute, materiale, puțin nuanțate, nu cu transparența, prospețimea și parfumul florilor lui Verona ». Tot pe atunci, întrebîndu-se cine ar putea fi eventualul continuator al lui Grigorescu, Murnu dădea numele lui Verona. La fel, Kimon Loghi a părut unora un mare pictor și asupra lui s-a înșelat un poet de finețea lui Dimitrie Anghel, căruia ar fi fost firesc să-i placă Luchian, măcar pentru florile, pe care le cîntase și Anghel, dar care a publicat și exagerate elogiile pentru Loghi.

Înțelegerea artei unor forțe înnoitoare nu era ușoară și însuși Al. Vlahuță, văzînd la « Tinerimea artistică » operele lui Brâncuși, « Cumințenia pămîntului » și o variantă a « Sărutului », prezentată sub titlul « Fragment de capitel », scriitorul, care înțelesese temeinic pe Grigorescu, nu și-a dat seama de prezența elementului folcloric românesc în arta scultorului și că acesta folosea în arta sa procedeele stilizării, atît de curenți în arta populară. Respectîndu-i munca, Vlahuță credea că lui Brâncuși nu-i mai vorbește nimic « din ceea ce-i al nostru și al lui » (« Universul », 7 decembrie 1910).

Pentru cei care își formaseră sau își formau stăruitor gustul estetic, a fost poate un bine prezența în același loc a lucrărilor valoroase și a celor învechite, înlesnindu-li-se comparații edificatoare. Prin prezența la « Tinerimea » a capodoperelor lui Luchian, profund legate de viața celor mulți, a operelor lui Brâncuși, care aducea noi expresii folclorului patriei, a operelor lui Petrașcu, ce dădea noi scilpiri lumii și materiei sau prin prezentarea de către Resu a unor opere vițuroase ca « Mocanii » (1911) și « Tărânci de la Vlaici » — s-a deschis drum pentru înțelegerea mai adîncă a virtuților realismului nostru, pătruns de un adînc lirism și dezvoltat mereu în forme expresive.

Comparațiile dintre arta celor două tendințe din sînul « Tinerimii artistice » au fost extrem de folositoare multor artiști, de pildă unui Iser sau unui Tonitza, ca și publicului larg sau criticilor de artă din noile generații. Iser a scris, printre altele: « Luchian este marel nostru pictor național . . . Noi știm atît că interpretările lui Luchian ne conving și ce binefăcătoare este asprimea și vioiciunea pintelor sale, după . . . mușamalele d-lor Loghi, Artachino și Murru » (« Flacăra », 20 aprilie 1913). Mai tîrziu, Tonitza, recunoscînd unele merite din trecut ale « Tinerimii », a amintit că aceia care conduceau asociația nu prețuiseră la adevărata lor valoare pe marii artiști, ce au expus în rîndurile lor: « Nici arta, nici temperamentul lui Luchian nu răspundeau la ceea ce areopagul « Tinerimii » socotea că înseamnă artă și temperament. Știm cu toții în ce generală indiferență s-a stins acest uriaș plămuitor de visuri romînești în culcare. Astăzi, chiar, unii dintre membrii cu înaltă vază au convîngerea că Luchian este produsul unei reclame americane și clipeșc din ochi cu prostească istețime. Pallady a fost neconștient socotit de către majoritatea « Tinerimii » drept un farsor. Iser — un biet



G.H. PETRAȘCU: Pe plajă — ulei

caricaturist. Resu făcea acolo figură tristă, iar d. Kimon Loghi îl accepta cu un zîmbet cleios de protecțiune. Actualmente, d. Petrașcu este, în mijlocul acestei societăți, un prilej de nedumerire » (« Universul literar », 21 martie 1926).

În contrast cu marii și vițuroșii înnoitori, care abia mai tîrziu au fost apreciați în adevărata lor lumină și care — majoritatea dintre ei — au întîmpinat penibile umilițe și tot soiul de piedici, artiștii care ilustrau cealaltă tendință s-au bucurat de un succes imediat, în rîndurile burgheziei. Snobismului și gustului acestei burghezii i-au răspuns pinzele lui Verona, Loghi, Strâmbu, Grant, Aricescu, Artachino, Basarab și ale celorlalți emuli.

Ce fel de artă creau aceștia? O artă de ușor agrement, în care se îmbinau epigonismul grigorescian cu un estetism mîunchenez, ce se învechise de altfel și în capitala Bavariei. Nimic adînc în expresie; nimic legat de viața și spiritualitatea poporului, nici o atitudine față de năzuințele și lupta claselor împilate; nimic din dramatismul determinat de condițiile economico-sociale ale epocii. Foarte săraci

în idei, dispunînd ei înșiși de o sentimentalitate facilă și mărunță, precum și de mijloace tehnice neori îndeminatace, dar restrinse și superficiale — pictorii aceștia, chiar cînd au început cu oarecare elan, nu și-au putut îmbogăți experiența și nici dezvolta tehnica. La mai toți, începuturile sînt mai interesante decît desfășurarea activității — aceasta pentru că în zece—cincisprezece ani — 1905—1915 — ei s-au închisat în formule, șabloane, manierisme, penibil repetate.

Dacă luăm în considerație opera lui Verona, desigur mai cuprinzătoare decît cea a lui Loghi și Strâmbu, constatăm că ea se reduce — în afară de portrete — la cîteva teme de predilecție, unele luate după Grigorescu, dar tratate fără lirism intens, fără finețe și siguranța acestuia. Se prelua decorul grigorescian în pinze adesea de mari dimensiuni, dar fără viziunea umanistă a maestrului, pe care Luchian, Andreescu, Petrașcu o duseseră mai departe. Datorită unui pitoresc facil, Verona conferea o imagine idilică, ferocitate vieții de la țară: săteni învingînd hore în

(urmare în pag. 654)

SABIN POPP (1895–1928)

ADINA NANU

Puturi sînt artiști care, într-o viață scurtă, au reușit să lase opere de o calitate incontestabilă; în fața lucrărilor lor te întrebi cu regret ce-ar mai fi creat de-ar mai fi trăit, cum ar fi evoluat? Dar mai ales, admiri siguranța cu care au izbutit să-și atingă ținta în puținul răgaz ce le-a fost dat.

Sabin Popp a trăit 32 de ani. La vîrsta la care alții de abia își dibue calea, el era un pictor cu personalitate împlinită, cunoscut și apreciat.

Maturitatea timpurie și căutările lui artistice s-au conturat în anii plini de contradicții, care au urmat, în perioada dintre cele două războaie: alături de marii maestri Pallady, Petrașcu, Ressu, Iser, Șirato, el a căutat modalitatea unei expresii plastice moderne dar care să continue firesc trecutul artistic al țării sale.

★

Sabin Popp s-a născut la 2 ianuarie 1896 în București, al doilea copil al medicului veterinar militar Ion Popp — pasionat amator de artă — și al soției acestuia Carolina Vestemianu, amîndoi ardeleni.

După școala primară urmată la Vaslui — unde tatăl său fusese mutat cu slujba — și liceul la Sf. Sava din București, Sabin Popp a intrat în 1912, la 16 ani, la Școala de arte frumoase din București. În primii

trei ani disciplina de bază era desenul și datorită talentului și rîvnii sale el și-a cîștigat curînd aprecierea profesorului său, sculptorul Fritz Storck. Desenul a rămas dealtfel pentru el toată viața fundamentul solid al oricărei lucrări. Pictura era „prevăzută” în programul școlii de abia în ciclul superior, totuși elevii din primii ani căutau să fure mai curînd secretele măiestriei, strecurîndu-se în atelierelor de pictură atunci cînd se făcea corectura.

În primii ani Sabin Popp, la fel cu alți colegi nerăbdători, ca A. Jiquidî sau Velisaratu, puteau însă picta numai după amiaza, tocmin pe secoltea lor modele în atelierul școlii sau acasă. Lucrările păstrate trădează o evoluție rapidă, de la primele desene la autoportretul și portretele sursorilor pictate în ulei, construite în volume mari, cu o surprinzătoare siguranță a tușei.

Sociabil și entuziast, avînd un real talent muzical, Sabin Popp participa deseori la concertele sau spectacolele de amatori organizate de colegi; declarația de război l-a prins în 1916 la Piatra Neamț, unde, cu un grup de prieteni, interpreta o suită de tablouri după « Făt Frumos din lacrimă » de Mihail Eminescu, cu regia, decorurile, costumele și muzica de improvizație proprie.

SABIN POPP: Portret de familie (triptic) — ulei — 1927



Înrolat ca observator pe avion, e luat de viteză războiului, lăsînd în urmă școala și tihna lucrului de atelier. Desenînd pe apucate și pictînd doar în rarele clipe de destindere, el reușește totuși să adune destule lucrări pentru a organiza la Vaslui o expoziție în toamna anului 1918.

După încheierea păcii, atelierul Școlii de Belle-Arte nu-l mai poate cuprinde pe tînărul deprins să lucreze singur; dealtfel și profesorul său, Fritz Storck îl încurajă să plece în străinătate, să-și lărgească orizontul, și, în 1920, Sabin Popp pornește spre Italia.

« Autoportretul » din 1920 — (desen), trasat în linii suave, dar cu violente contraste de umbră și lumină, poartă ecoul admirației lui pentru clasicii artei italiene. În desene, pictură sau gravură, el fixează imagini din Roma, Veneția, apoi pe drumul de întoarcere, din Constantinopole. La 5 noiembrie 1920, Sabin Popp și Adam Bălțatu își expun împreună lucrările în București, în Sala Mozart, iar cu banii adunați pleacă înapoi în Italia. De data asta, Sabin Popp lucrează aproape numai după natură, desene, peisaje și portrete (ex.: « Bărci la Veneția », litografie, 1921).

Întors în țară în 1921, Sabin Popp, ca și colegii săi, întîmpină condițiile grele de lucru care așteptau pe orice artist în anii de după război. Criza de locuințe îl determină să ceară ajutor Ministerului cultelor și să se instaleze pentru cîțiva ani într-o mansardă a vechiului local al Școlii de arte frumoase din Intrarea Iulia Hașdeu.

El trăiește aici ani de lucru obstinat, luptînd cu sărăcia, ca și cu gustul pervertit al îmbogățitorilor de război, care oscila între Kimon Loghi și picturile de gang.

În anii în care majoritatea pictorilor, ca Pallady, Petrașcu, Steriadi și alții își limitau preocupările la peisaje, naturi moarte sau aspecte întimiste de interior, fără a abandona însă strădania către cea mai înaltă calitate artistică, Sabin Popp, veșnic entuziasat, de o prospețime sufletească frizînd naivitatea, urmărește același țel.

Acum începe să se limpezească acea viziune clară și cumpănită a lumii, contemplată cu încredere și încintare și răsrîntă în forme dense și culori luminoase, care-i va rămîne caracteristică pînă la urmă.

Primii ani de creație matură sînt dealtfel pentru el și ultimii ani ai vieții, între 1924—1927.

De prin 1924—25 el reușește să-și organizeze mai bine lucrul, se așează, construindu-și un atelier în



SABIN POPP: Studio de compoziție — desen

SABIN POPP: Peisaj din Cotroceni — ulei — 1926



curtea casei părintești, apoi în 1926 se însoară cu sculptorița Theodora Cernat.

Verile și le petrece prin sate, pictînd tipuri și peisaje: în 1924 la Tețcani lângă Bacău, în 1925 la Băleni lângă Tîrgoviște, în 1926 la Oiești spre Cumpăna și la Techirghiol, în 1927 la Cernavodă.

Expune regulat în toți acești ani la Salonul Oficial (în 1924 un « Autoportret » și « Portretul Doamnei L.P. », în 1925 « Cele trei surori », un « Autoportret », « Peisaj din Tețcani », « Lalea albă », « Mere » și « Icoane », în 1927 « Portret de familie »), participă la expoziții de grup (ca cea din 1926 — 12 dec. din Sala Hasefer, alături de Iser, Tonitza, Șt. Dimitrescu, M. Bunescu și alții), apoi expune litografiile la « Prima expoziție a graficii noi românești » (5 dec. 1926).

Presa timpului urmărește cu interes pe tînărul artist care « pare a căuta drum propriu » (Radu Veniamin: Cronică, în « Politica », 22 dec. 1926).

Boala, apoi moartea curmă însă brusc activitatea lui plină de ardoare. Internat în spitalul din Brașov, apoi operat la Viena, el moare la 1 ianuarie 1928, în ajunul zilei în care trebuia să împlinească 32 de ani.

Într-una din ultimele scrisori adresate unui prieten, el scria: « Doresc din tot sufletul să mă fac cît mai curînd bine și să muncim mult, mult de tot. Tu știi cît doresc să fiu pus în posibilitatea de a munci . . . »

★

Opera lui Sabin Popp apare considerabilă cantitativ pentru cei cîțiva ani — abia un deceniu — de lucru. Ea se compune dintr-un mare număr de desene și picturi, portrete, studii de flori, peisaje și naturi moarte.

Deosebit de prețioase rămîn nenumăratele schițe și desene de o rară finețe în care creionul, în trăsături libere, destăinuie liric sentimentele artistului.

Mesajul artistului e cuprins însă mai ales în pozițiile ultimilor ani, în care el și-a pus pentru prima dată explicit problema monumentalității.

Evoluția stilului lui Sabin Popp se poate urmări ușor, de la lucrările din adolescență, trădînd educația academică, și pînă la operele deplin realizate din ultimii ani, în care se exprimă o personalitate formată.

La început foarte atent la atmosfera ambiantă, la vibrația luminii, el o notează în tușe fragmentate, recurgînd la o scară întinsă de valorații și nuanțări. (Ex. « Autoportretul » din 1920 — desen, și cel din 1921 — ulei).

Desenele din anii 1918—1923. (« Stradă din Iași », desen 1920, peisajele din Italia), utilizează toată



SABIN POPP: Autoportret — ulei — 1923

gama de la alb strălucitor la negru catifelat, cu umbre care țin vîluri de mister romantic. Mai ales în schițele de portret, trăsăturile sînt extrem de variate ca formă, grosime și apăsare, ca în portretul mamei, al tatălui sau în cele ale surorilor, desenate la Cluj în 1923.

Cu timpul însă, predilecția pentru o lumină clară, egală, fără umbre, se afirmă în toate lucrările, indiferent de tehnica folosită. Ea izvorăște în primul rînd din nevoia unei construcții limpezi, accentuînd forma solidă a obiectelor. Fragmentarea formei prin vibrația luminii dispare, făcînd loc unei construcții stabile de volume și suprafețe luminoase, echilibrate între ele, ca în « Flori galbene » din 1922.

Observațiile se string mînunchi în contur, care delimitează volumele și locul lor în spațiu, separă zone de luminozitate diferită. Linia, încărcată cu multe date concrete, foarte nuanțată, nu ajunge niciodată la simplificarea intelectualizată din desehele lui Pallady, ci închide volume pline, discret modelate.

Acordul coloristic al picturii e alcătuit din suprafețe mari de culoare locală, în interiorul cărora mici variații de tonuri realizează modelarea indispensabilă a volumelor.

În formarea stilului personal precizat în lucrările ultimilor ani, un rol hotărîtor l-a jucat contactul cu portretele ctitorilor, care marchează începutul

picturii laice în arta noastră feudală. În peregrinările de vară, mai cu seamă din 1924—25, Sabin Popp a studiat și a coplat portrete de ctitori la Biserica Sfinții Apostoli din București (1924), Băleni (1925) și Sinaia.

Aplecat, ca și alți pictori ardeleni, spre contemplare, răsfrîngînd în artă o imagine a realității plină de vitalitate, de optimism sănătos, dar și de oarecare gravitate, Sabin Popp a găsit în portretele ctitorilor, prețioase sugestii de ritm și armonii coloristice. Departe de a ajunge la hieratizare sau schematicism, pictura lui cîștigă în concizie, stilizarea accentuînd caracterul concret al formelor.

Cele mai originale lucrări din acești ani sînt fără îndoială portretele colective, în care Sabin Popp a căutat să fixeze cîteva tipuri caracteristice din țara noastră. Pornind de la studii individuale, el generalizează, urmărind să creeze o imagine monumentală, ca în tabloul « Cele trei surori » înfățișînd trei fete de la țară, robuste dar cu trăsături delicate, de o frumusețe pură ca florile de cîmp. Punerea în pagină scoate la iveală înrudirea și în același timp diversitatea portretelor, conturul așterne formele mari, evitînd voit orice detalii ornamentale; doar în ultimul plan, florile amintesc de scoarțele populare.

În anii în care Fr. Șirato picta « Întîlnirea » (1924) iar C. Ressu « Muncitori în repaos » (1925) și Sabin Popp își punea, în felul lui, problema unei arte pătrunse de specific național.

Pregătită cu ani în urmă, această viziune monumentală se desvăluie însă deplin de abia în ultimele lucrări înainte de moarte, în suitele de portrete grupate ritmic în formă de triptic.

« Portretul de familie » (expus în 1927) amintește pictura murală atît prin formatul de fragment de friză, prin dimensiunile personajelor, în mărime naturală, cît și prin efectul decorativ de ansamblu.

Ritmîl static al așezării personajelor în cadru — o succesiune de verticale — gesturile mîinilor, împrumutate din iconografia tradițională, nu atenuază cu nimic impresia frapantă de veridicitate a portretelor, cu individualitatea puternic conturată.

Ca un vechi zugrav, Sabin Popp s-a înfățișat cu penelul în mînă, pătruns parcă de gravitatea misiunii lui de pictor.

Din punct de vedere tehnic, el nu a urmărit ca pictînd în ulei să dea iluzia frescei, ci a folosit toate posibilitățile picturii de șevalet, modulînd subtil atît conturul cît și suprafețele planurilor de culoare.

Ca și în portrete, în peisajele ultimilor ani, ritmul compoziției de ansamblu e cel care hotărăște calitatea artistică a lucrării.

Desenele din 1925 arată importanța covârșitoare dobândită de contur în construirea imaginii. Pînă și frunzișul pomilor ca și reflexele bărcilor în apă apar ca mase compacte, delimitate de o linie legată, fiind exclusă orice fărâmițare sau neclaritate a formelor.

Din ce în ce mai frecvent, în compunerea peisajelor, artistul recurge la o etajare a planurilor (ca în peisajele de la Cotroceni din 1926, sau de pe malurile Dîmboviței din 1927) sau la o perspectivă ușor plonjantă («Iarna în București», 1926, «Cernavodă», 1927 etc.), lăsînd cerului un spațiu foarte restrîns.

Naturile moarte, compuse cu tot atîta grijă, evocă prin puține elemente un cadru de viață, atmosfera unui interior. Așa sînt de pildă «Natura moartă cu ceapă și mămăligă» (1926), așezate pe un ștergar vîrgat, «Ulcica cu ciulini» sau altele.

Mai ales în ultimele luni ale vieții cînd, operat, nu putea părăsi patul, el a continuat să picteze în mici tablouri — de preferință pătrate ulcele cu flori, în care și-a concentrat, ca și Luchian, toată bucuria vieții.

Silit să se mărginească la lucrări de șevalet el ar fi dorit însă să creeze compoziții, pentru care nu a mai avut însă vreme.

Scrisorile din ultimul an ne dezvăluie planurile lui de lucru, pentru realizările cărora dorea să se stabilească o vreme la țară: «Nădejdea însă tot în Transilvania îmi este, mai ales că am să am posibilitatea să fac și figuri și compoziții» (19 iunie 1927).

Singurele mărturii ale acestor preocupări ne-au rămas schițele în vederea unor tablouri cu temă țărănească (femei cu dovleci, țărani etc.), iar ca opere realizate — portrete colective.

În 1930, la Expoziția de artă romînă modernă de la Bruxelles (organizată cu ocazia centenarului independenței Belgiei), au figurat și lucrări de Sabin Popp, printre care «Portretul de familie» (triptic). Într-un articol din «L'Evantail», 3 august 1930, un critic belgian remarcă preferința publicului belgian pentru lucrări pătrunse de specific național, care «fără a se depărta prea mult de limbajul nostru, să ne vorbească de diferențele dintre noi» și privind expoziția din acest punct de vedere, cita printre artiști ca Șirato, Dărăscu, Petrașcu, Cuțescu Storck, Pallady și Ressu, și pe Sabin Popp.



CEA DE-A TREIA BIENALĂ A TINERILOR ARTIȘTI DE LA PARIS

— Interviu cu pictorul Brăduț Covaliu —



Pictorul Brăduț Covaliu, secretar al Ununii artiștilor plastici, care a participat la deschiderea celei de-a treia Bienale a tinerilor artiști de la Paris, a fost solicitat de redacția revistei noastre să ne comunice impresiile sale.

— Ați fost comisarul general al participării românești la cea de-a treia Bienală a tinerilor artiști de la Paris. Puteți să ne împărtășiți cărui fapt se datorește interesul pe care această manifestare l-a cucerit într-un răstimp destul de scurt?

BRĂDUȚ COVALIU: — În primul rînd faptul că Bienala tinerilor artiști își propune să realizeze, într-o atmosferă de comprehensiune, o confruntare a unui mare număr de tineri, pînă la 35 de ani, din întreaga lume. Faptul că anul acesta au participat tineri din aproape 60 de țări, printre care pentru prima oară artiști din Africa neagră, are o semnificație aparte.

— Care sînt principalele tendințe care s-au conturat în cadrul recentei Bienale?

B.C.: — Lucrările tinerilor artiști de pe toate meridianele globului au pus sub ochii vizitatorilor Bienalei, un registru mult mai larg de experiențe decît cel al bienalelor anterioare. Întreaga presă, prin cuvîntul unor renumiți oameni de specialitate, a remarcat o mult mai accentuată întoarcere spre figurativ, deși numărul lucrărilor abstracte e încă foarte mare.

Țările socialiste în general, U.R.S.S., Ungaria, Bulgaria, Polonia, România, au contribuit eficient, prin poziția artiștilor care le-au reprezentat, la conturarea unui realism bine definit. Fapt semnificativ — și alți artiști din diferite țări, în diverse moduri

de interpretare, și la diferite stadii, au făcut să releasă orientarea lor spre o artă figurativă. Astfel, printre alții, *Antonio Segui* din Argentina a prezentat o serie de compoziții categoric realiste, dar din care nu lipsește o notă de basm și fantezie și un gust oarecum curios pentru secesionism (v. « Felisitas »). De asemenea, *Peter Blake* din Marea Britanie mărturisește prin autoportret, ca și prin alte lucrări, o orientare net realistă, cu unele reminiscențe expresioniste, într-o vizlune și un montaj nelipsit de humor. O viziune realist-expresionistă denotă și sculptura intitulată « Femei » a lui *Floriano Bodini* din Italia; realismul degajat de lucrare este însă impregnat de o notă de grotesc. Un mesaj uman, cu o vădită tendință de critică socială, iradiază din lucrarea lui *Ioachim Papadopoulos* (Franța), intitulată « Ne este foame, ajutați-ne ». În pictura « Jubileu », *Bryan Dew* din Noua Zeelandă aduce în fața noastră o imagine a celor avuți din lumea capitalistă, imagine realistă, plină de nerv și cu o subtilă adresă de critică socială. Prin verva și spontaneitatea ei, m-a reținut și lucrarea lui *André Brasillier* (Franța), intitulată « La course », o replică mai modernă a picturii lui Toulouse-Lautrec și Degas. Printre lucrările prezentate de artiștii sovietici, am remarcat pictura lui *Andrei Tutunov* « Pescarii », ca și unele lucrări semnate de *Valerie Kokorin*. Interesante mi s-au părut și lucrările lui *K. Berenizcki* din Polonia, cu subiecte în general din viața de familie. Într-o viziune plastică oarecum discutabilă, dar cu unele reale calități, s-au prezentat artiștii cehoslovaci. *Eino Ahonen* din Finlanda construiește într-o grafie strînsă, delicată, cu o notă de monumentalitate, un « Cartier urban ». Țin să-l menționez și pe *Thomas Concepcion* din Filipine, al cărui nud este realizat într-o modalitate clar realistă. Din



Madagascar, *Honoré Andrianifahanana* vine cu o serie de lucrări deosemeni realiste, frumos colorate, simțite, care ne evocă atmosfera și tumultul unor scene de târg din patria sa. O viziune figurativă, dar grotescă, oarecum goyescă, semnalăm la *José Manuel Schmill* (Mexic).

— Este o trecere în revistă sugestivă pentru largă arie de interpretare a artei figurative. Ne-ar interesa se faceți o apreciere și asupra altor tendințe.

B.C.: — Unele țări au reușit să aducă în arta lor, ce-i drept mai adesea nu într-o viziune figurativă, un specific cromatic și de grafie, o notă diferențiată față de ceilalți participanți.

Astfel, *Jose Gamarra* (Uruguay) prezintă o serie de panouri într-o armonie gravă de teruri-griate, cu o serie de notații a căror sursă de inspirație pare a fi scrierea veche indiană. De asemenea, *Faramarz Pylaram* (Iran) aduce într-o viziune de imprimeu, cu o evidentă notă decorativă arabă, în tonurile specifice de verde, ocru și gri ale țesăturilor orientale, o pictură amintind motivele unui covor de rugăciune. Interesante erau și lucrările lui *Sunil Das* (India) — o serie de trei bucăți sgraffitate pe plăci aglomerate, într-o gamă de negruri, patinate cu roșu, al căror punct de plecare poate fi identificat în arta în lemn și piatră a Indiei. Mai realist s-au prezentat artiștii ceylonezi, într-o gamă discretă, cu oarecare specific. *Leonten Van Beurden* din Țările de Jos desfășoară o linie sobră, arhitecturală în concepție, mult gust și o tonalitate discretă.

— Observ că faceți un «tur de orizont» mai mult pictural. E o părtinire de pictor, sau sculptura vi s-a părut mai neinteresantă?

B.C.: — Comparativ cu pictura care vedește un pregnant interes pentru figurativ și chiar pentru realism, sculptura ne apare în general mai obscură în căutări, mai imprecisă ca tendințe, mai nelămurită în ce privește orientarea. Se înregistrează multe lucrări și experimentări, frînte, contorsionate, lipsite de căldură și de un sens precis.

Printre aceste lucrări, imaginile intitulate «Taurul Soarelui» sau «Amazoană — 1962» de *Arthur Spronken* (Țările de Jos) se conturează cu mai multă claritate. Sculpturile acestui artist, pline de grație și mișcare, denotă un serios punct de plecare, respect și înțelegere pentru arta greacă veche. Inte-



resant decorativizată, cu o vădită legătură (în maniera de a clopli) cu arta vikingilor, — sculptura lui Arne Vinje Gunnerud (Norvegia), intitulată « Pește », față de care am unele rezerve, dar putem totodată să-i apreciem și calitățile plastice. Demn de remarcat, ca stilizare și elansare este și « Pelicanul » lui Claude Lhoste (Franța).

O serie de lucrări și experiențe merg în sculptură către un mecanic grotesc, imaginea omului fiind întruchipată sub formă de robot, cum se poate vedea în lucrarea lui Fernando Jackson Ribeiro (Brazilia). Maurice Legendre (Franța) intenționează într-o imagine intitulată « 8 Februarie — 1963 », care s-ar dori preluată din Giacometti, făurirea unui om, ce ne apare excesiv de fărâmițat. Tetsumi Kudo (Japonia) prezintă sub titlul de « Portretul Dv. în 1962 », patru casete deschise suprapuse, care nu te duc la o imagine fericită cu privire la înțelegerea lui despre om.

La fel, aparatul cu craniu descompus și montajul cu aparat medical și fiole nu reușesc să sugereze decât o imagine dezagreabilă. Preferăm, bineînțeles, acestor lucrări, panourile în ulei ale lui Aiko Miyawaki (Japonia) — « Operă — 1962 », care, deși oarecum cu elemente vermiculare, e totuși realizată într-o armonie frumoasă de roșuri și are un aspect plăcut de imprimeu. Comparativ cu lucrările în sculptură amintite mai sus, sculptura lui György Segesdi (Ungaria), intitulată « Cap de om », vădește forță și monumentalitate.

— Nu ne-ați spus încă nimic despre felul cum s-a prezentat grafica în cadrul Bienalei. Deasemenea am dori să caracterizați sensul căutărilor așa numitelor « Travaux d'équipe », care au reunit artiști din diverse țări.

B.C.: — În arta grafică o serie de artiști, abandonând în multe cazuri, ce-i drept, o poziție figurativă, au împins însă foarte departe specularea posibilităților diverselor tehnici grafice și a combinării acestor tehnici, ajungând la o bogată vibrație a suprafeței. Cred că și noi, într-o viziune realistă, bineînțeles, trebuie să ne îmbogățim modalitățile de exprimare și să speculăm mai expresiv și mai dinamic posibilitățile tehnice, în scopul pe care ni-l propunem.

◀ GALIN MALAKTCHIEV (Bulgaria): Vîrsta majoratului — bronz

Cît privește lucrările prezentate sub denumirea « Travaux d'équipe », ele însumează o serie de experiențe care își găsesc rezolvarea într-o suită de imagini mecanic-arhitecturale, realizate de « grupul de cercetări în arta vizuală ». Pe această linie au fost prezentate la expoziție, printre altele, un montaj fantezist reprezentînd « Laboratorul artelor », cum și un altul intitulat « Abator », care era de fapt un rapel la lagărele naziste de exterminare. Tot în cadrul « lucrărilor de grup » au fost realizate o serie de montaje mecanico-arhitecturale, cum ar fi o imensă sferă din țevi de metal, suspendată în holul expoziției, sau montajele intitulate « Instabilitate », « Labirintul » etc. Aceste experiențe, într-un fel intere-

sante desigur, prin posibilitățile lor de integrare în arhitectura modernă, se situează totuși undeva dincolo de cîmpul plasticii propriu-zise.

În afară de acestea a mai existat în cadrul expoziției și o altă categorie de lucrări, pe care nu le putem trata decît ca aspecte de amuzament.

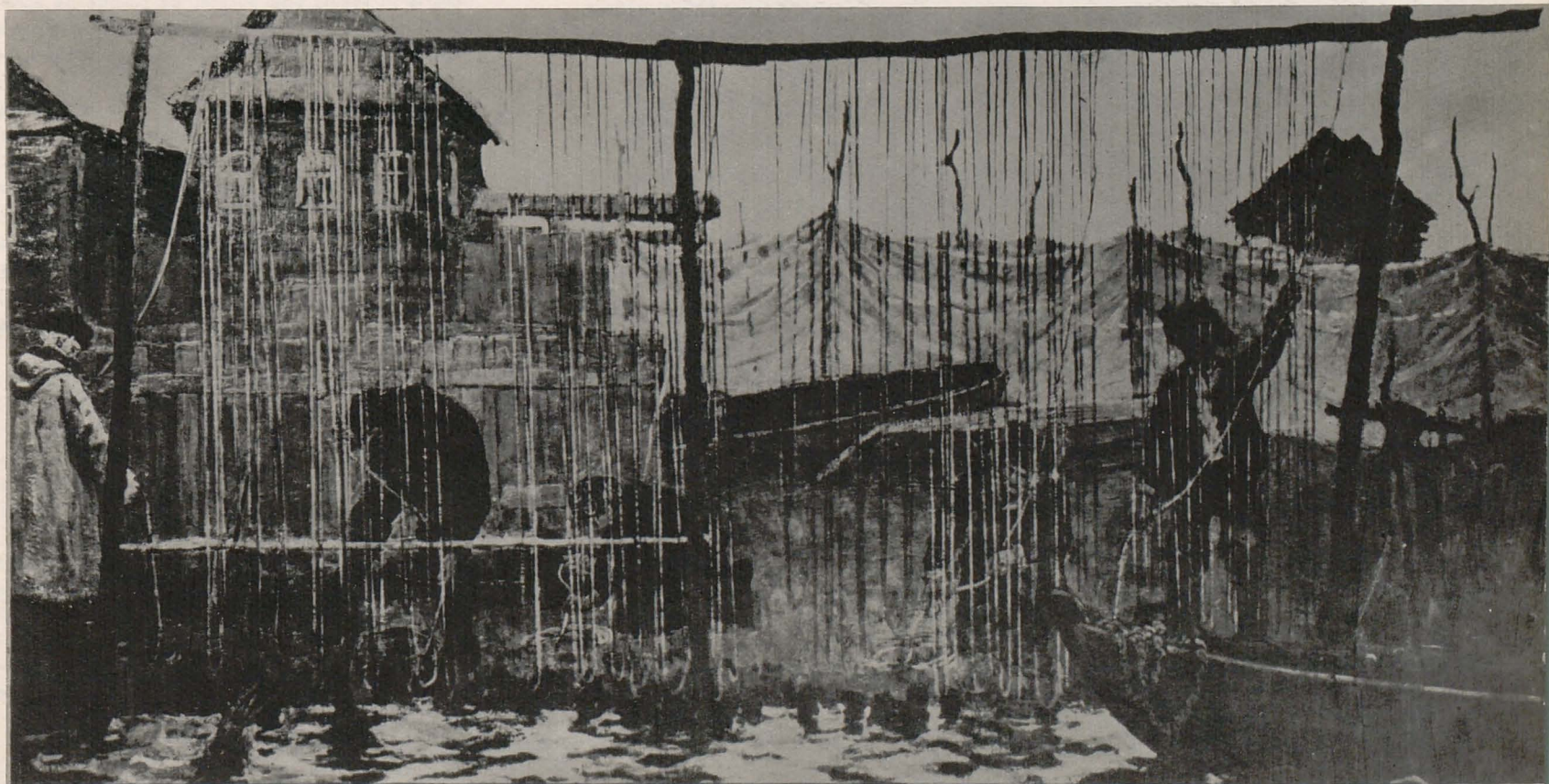
Astfel a fost prezentată drept sculptură o motocicletă învelită într-o foaie de plastic, legată cu sfoară și expusă pe un postament; în altă parte, într-un cadru anume, erau agățate direct toate obiectele de îmbrăcăminte ale unei femei. Sub titlul de « mobile vii » erau expuse un canar într-o colivie, o maimuță, pești, etc. Organizatorii expoziției au grupat aceste lucrări « de amuzament » într-o sală aparte, care le

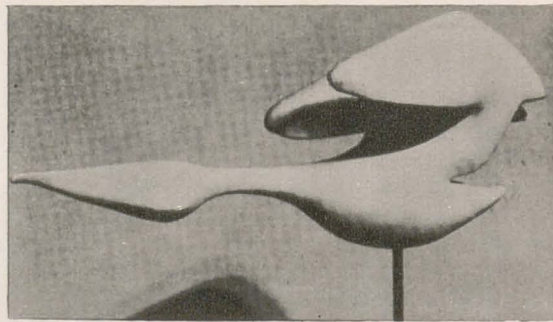
plasa, chiar prin aceasta, într-un teritoriu extra-plastic.

— *Multiplele tendințe și experiențe, vădite și în cadrul acestei Bienale, creează ele impresia unei imposibilități de a se defini a artei occidentale?*

B.C.: — Mi se pare că diversele tendințe și experiențe, nu întotdeauna noi, au ajuns, în mare măsură, să obosească și să se repete. Există o căutare continuă, o neliniște în creația artiștilor occidentali, ca și o accentuată întoarcere către figurativ, către o viziune care încearcă să descifreze din ce în ce mai mult

ANDREI TUTUNOV (U.R.S.S.): În orașul pescarilor — ulei

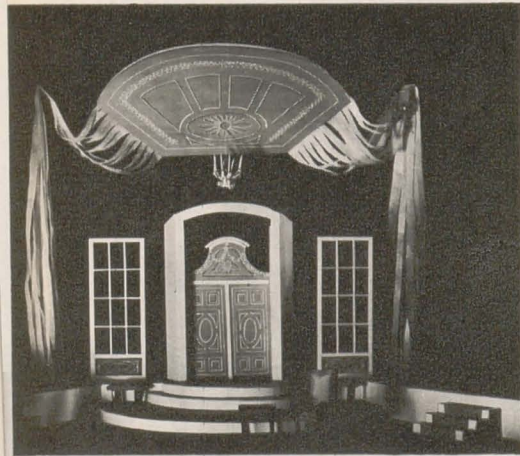




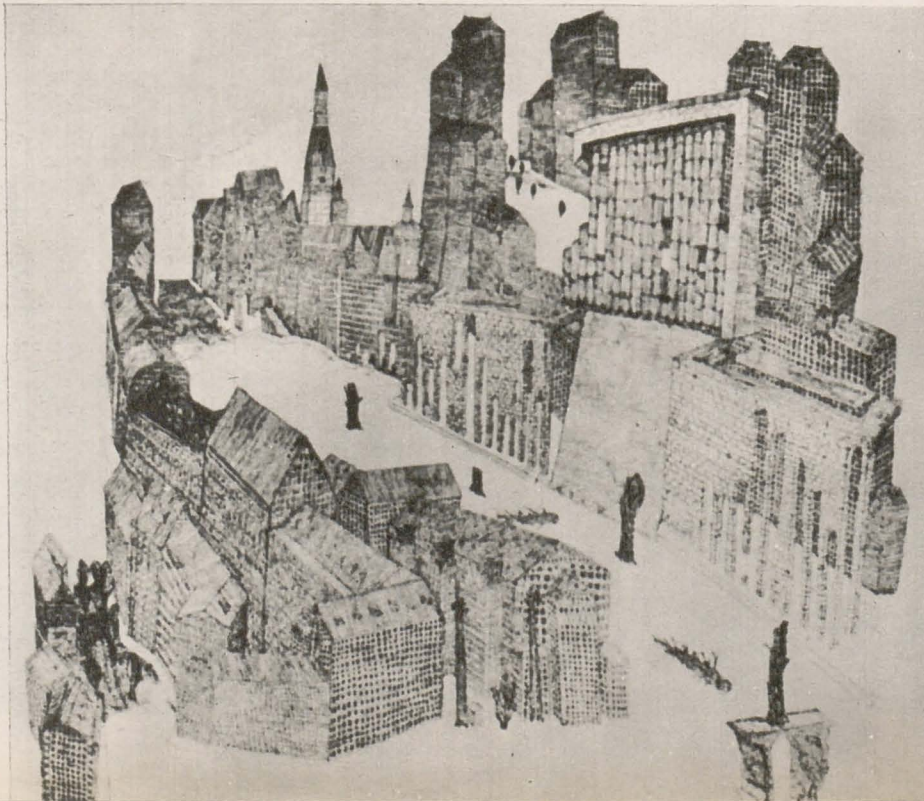
1

1. CLAUDE LHOSTE (Franța): Pelican
2. L. van BEURDEN (Țările de Jos): Bolnavul închipuit de Molière — decor
3. EINO AHONEN (Finlanda): Cartier urban — acvaforte

2



3



imaginea, în diverse moduri de interpretare, uneori încă destul de confuze, dar care ne fac să sperăm în bunul simț al artistului, în dorința lui de a-și îndrepta ochii spre viață, spre realitatea înconjurătoare.

— Cum a fost apreciată participarea țării noastre la Bienală?

B.C.: — Lucrările lui Ion Gheorghiu, Ioana Kassargian și Gh. Boțan, care au reprezentat țara noastră, s-au înscris pe linia unei arte realiste, aducând în contextul Bienalei un mesaj umanist, cald și vibrant. Participarea tinerilor artiști a fost considerată ca interesantă de o serie de personalități, printre care André Malraux, Ministrul Culturii din Franța, José Tedro Argal, cunoscut critic de artă din America Latină, Raymond Cogniat, inspector principal al Artelor Frumoase, Clovis Eyraud, director al Artelor Frumoase ale Tineretului, Jean Roullin etc. Lucrările lui Ion Gheorghiu, îndeosebi peisajul industrial, natura moartă și nudul, s-au bucurat de cuvinte de apreciere, insistându-se în special asupra gamei cromatice calde, asupra sensibilității și a științei compoziționale.

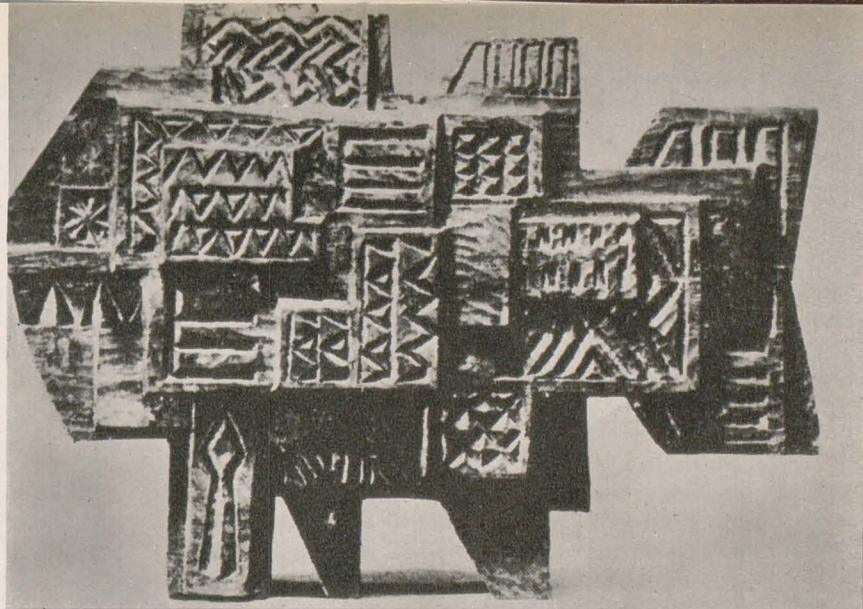
Au fost de asemenea remarcate portretul de față al Ioanei Kassargian și unele calități la Gh. Boțan. În câteva emisiuni ale posturilor de radiodifuziune, ca și în unele ziare au apărut comentarii apreciative la adresa selecției românești de lucrări.

Cît privește participarea noastră viitoare, ar fi de dorit, poate, ca artiștii noștri să aducă o notă mai proprie structurii noastre spirituale și afective, atît prin înțelegerea plastică, cît mai cu seamă prin conținutul socialist al operelor.

— Care au fost momentele care s-au imprimat mai adînc în memoria dvs. afectivă, din răstimpul petrecut la Paris?

B.C.: — Ca român mi-a produs o adîncă emoție întîlnirea, la Muzeul de Artă Modernă, cu lucrările lui Brâncuși. Atelierul marelui sculptor a fost montat aidoma în sălile de sculptură și ocupă acolo, cred, locul cel mai important. Contemplînd opera lui Brâncuși în atmosfera și în complexul celorlalte lucrări de artă modernă expuse, îl simți pe Brâncuși mai român ca oriunde, îți dai seama ce rădăcini adînci are el în substanța vie a artei populare românești, ca și de coordonatele marii personalități pe care o reprezintă.

Interviu realizat de OLGA BUȘNEAG



1. ARNE VINJE GUNNERUD (Norvegia): Pește — sculptură în lemn
2. PETER BLAKE (Anglia): Autoportret — ulei
3. KIEJSTUT BERENIZCKI (Polonia): În atelier cu copiii — ulei

3



2



Descifrarea operei teoretice a lui Leonardo da Vinci se face astăzi încă pe terenul disciplinelor speciale: anatomia, mecanica, hidraulica, optica, acustica etc. Perspectivele unei culturi generale sînt insuficiente pentru a putea urmări și aprecia cu competență domeniile de cercetare pe care geniul lui Leonardo cu prodigioasa lui rapiditate mentală, le-a cuprins prin propria experiență, la începutul științelor speciale, inaugurate în mare parte de el.

Titlurile purtate de Leonardo în slujba protectorilor săi, au fost: pictor, arhitect și inginer; în limbajul timpului său i se spunea «maestro», iar regele Francisc I l-a numit «grandissimo filosofo», cu toate că Leonardo se declara «ileterato», «uomo senza lettere» (om fără studii), ca un protest împotriva învățaturii livrești și a doctrinelor filozofice ale timpului său.

Leonardo da Vinci a fost, într-o egală măsură, om de știință și om de artă, gînditor și creator, teoretician și practicant, inventator și verificator practic al gîndirii sale.

În labirintul altor preocupări se pot recunoaște însă trăsăturile fundamentale ale personalității lui: orientarea spre realitatea concretă, spre lumea obiectivă, îndeosebi sub forma ei spațială, vizibilă, tendința la interpretarea cauzală a oricărui fenomen particular, înclinația spre aplicarea practică a principiilor teoretice și folosirea metodei originale de a concepe totul și de a exprima cu ajutorul desenului.

Manuscrisele lui Leonardo sînt îndeosebi desenate. Cercetătorul oricărui aspect al activității teoretice a lui Leonardo nu poate să nu înregistreze unitatea și originalitatea acestei expresii, întemeiată pe desen. Mai greu de înțeles, în lipsa unei pregătiri sau sensibilități speciale, este valoarea artistică a desenului. Aceasta, servind demonstrația științifică, o depășește, lăsînd să se întrevadă instinctul plastic, care a fost izvorul interesului și înțelegerii lui Leonardo pentru univers.

În spiritul timpului său, Leonardo a considerat că pictura este o știință, concepînd în acest sens un tratat, asemănător celorlalte tratate plănuite: tratatul de anatomie, de arhitectură, de hidraulică,

tratatul despre zborul păsărilor etc. Această concepție era deja pregătită de către Battista Alberti cu cele trei cărți despre pictură, de tratatul de perspectivă pe baze matematice al lui Piero della Francesca sau lucrarea de geometrie estetică a lui Luca Paccioli, Divina proporzione.

Cu totul nouă a fost însă concepția lui Leonardo, după care pictura la rîndul ei, ca și știința și filozofia, este un mijloc de a cunoaște și aprofunda realitatea. Pictura este, după Leonardo, «scienza delle cose umane e delle divine» (știința lucrurilor umane și divine). Această depășire a științei prin plastică alcătuiește trăsătura originală a personalității multilaterale a lui Leonardo.

Desenul manuscriselor lui Leonardo este un mod de exprimare deosebit de pictura sa, care prin tehnica «sfumato» își propunea să redea continuitatea realității. El izvorăște din același instinct plastic, fiind însă legat direct de gîndire, cu care are raportul unui limbaj. Desenul lui Leonardo înlocuiește scrisul, îl completează sau îl continuă acolo unde exprimarea scrisă este insuficientă: «tu non puoi giungere colla penna si dove giunge col penello» (acolo unde nu poți ajunge cu pana trebuie să ajungi cu pensula).

În manuscrisele lui Leonardo, textul este un element secundar. El explică desenul, spre deosebire de concepția tratatelor timpului său, neilustrate, sau folosind o iconografie auxiliară textului, concepută în spiritul manuscriselor medievale. Desenul în exprimarea ideilor, este pentru Leonardo un limbaj natural. S-ar putea spune că după cum nu a conceput o adevărată știință fără demonstrația matematică, întocmai nu a conceput în cercetările sale o demonstrație nedesenată.

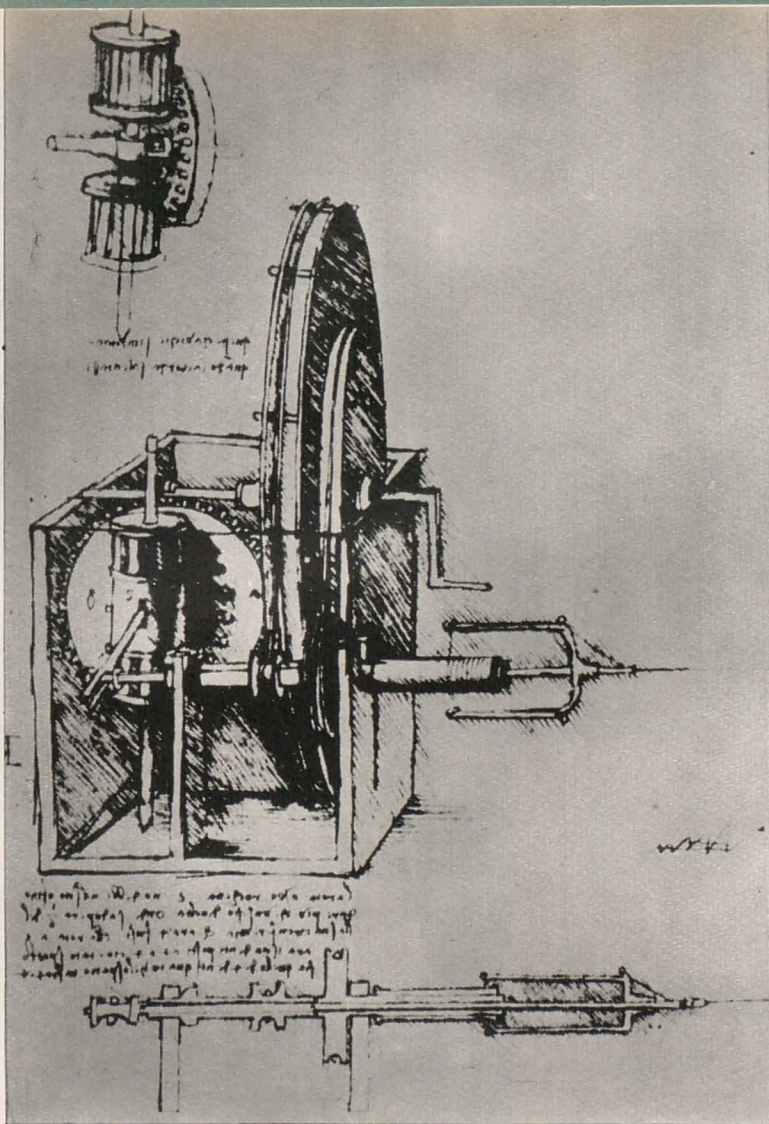
Leonardo este inițiatorul desenului tehnic în accepțiunea restrînsă a termenului, sau în sensul mai larg de desen științific. Invențiile sale tehnice, mecanice, planurile arhitectonice civile și religioase, fortificațiile militare, lucrările de irigație, sînt gîndite și realizate cu ajutorul desenului.

Mașinile imaginate de Leonardo sînt descompuse grafic în elementele lor cinematice și constructive

și prezentate astfel în detaliile lor și în ansamblu, încît multe din ele au putut fi construite mai tîrziu. Mașina desenată era pentru Leonardo ca și realizată. Cunoștințele empirice despre rezistența materialelor și îndeosebi simțul artistic al dimensiunilor și proporțiilor au înlocuit la el calculul riguros al pieselor. După aprecierea specialiștilor, în desenele mașinilor lui Leonardo, apar pentru prima dată asamblaje mecanice secționare și transpoziții ale planurilor pentru demonstrația clară a tuturor organelor și dispozitivelor. Posibilitățile tehnice ale vremii sale, care nu depășeau nivelul artizanatului, cunoscute desigur lui Leonardo, au împiedicat realizarea practică a invențiilor sale tehnice — mecanice. Progresul făcut de Leonardo în domeniul mecanicii s-a bazat într-o largă măsură pe conceptul exact pe care l-a avut despre mașină, simplă transformatoare sau multiplicatoare de energie, iar nu creatoare de energie cum o considerau cercetătorii mișcării perpetue din vremea sa. Progresul tehnic s-a datorat însă îndeosebi utilizării desenului cu ajutorul căruia s-a realizat pentru prima oară prospectul unei mașini în accepțiunea modernă a termenului.

Inițiator al desenului tehnic în mecanică, Leonardo este în domeniul anatomiei, creatorul stilului modern al prezentării grafice a structurii corpului. Ca și desenele din domeniul mecanicii, desenele sale anatomice au un caracter tehnic adaptat modalităților de studiu a structurii corpului, numite astăzi: anatomie descriptivă, anatomie topografică și anatomie funcțională.

Cu ajutorul desenului el a creat un mod de a vedea anatomia, care este foarte apropiat de cel al zilelor noastre. Avînsul pe care l-a avut asupra anomiștilor contemporani lui și a celor ce i-au urmat într-o lungă perioadă de timp, s-a datorat în mare parte faptului că preparatorul pieselor, observatorul și desenatorul, erau reuniți în aceeași persoană. Erorile constatate de către anomiștii actuali în unele din desenele sale anatomice provin din faptul că uneori nu a reprezentat realitatea văzută direct, ci a figurat anumite concepții fiziologice care aveau autoritate în timpul său sau a transpus la om, formații anatomice



LEONARDO DA VINCI: Mașină de tors și suveică. Desen din Codice Atlantico, Milano, Biblioteca Ambroziană. Desenul are un caracter tehnic, proiectiv, cu reprezentarea detaliilor izolate, în spațiu și în plan.

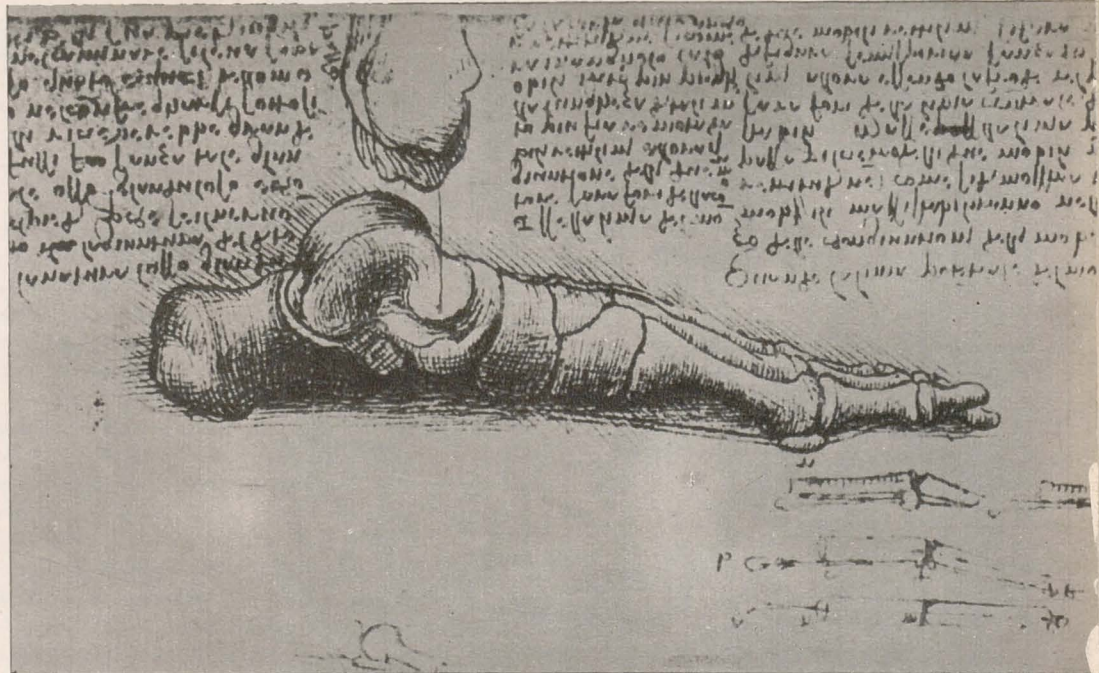


LEONARDO DA VINCI: Primele trei vertebre cervicale. Foile A, Biblioteca Windsor. «Vei desena aceste trei vertebre din trei aspecte, articulate și dezarticulate; apoi le vei desena încă din două aspecte, adică văzute de sus și de jos, și vei reda astfel adevărata lor înfățișare, astfel cum nici scriitorii din vechime nici cei de azi nu ar putea să o facă fără o mare și plictisitoare pierdere de timp. Însă prin acest mijloc foarte rapid de a le reprezenta sub diferite aspecte, vei da adevărata și bogată noțiune». (Textul atestă convingerea lui Leonardo că desenul este modalitatea cea mai adecvată și mai eficace de analiză și prezentare a unui obiect material).

LEONARDO DA VINCI: Vena subclavie — Mușchii gâtului (regiunea laterală) planul superior al regiunilor laterale ale gâtului și umerilor. Foile A. Biblioteca Windsor.

« r este o venă care se găsește sub mușchii larg (pectoralul mare) care acoperă osul umărului (clavicula).

« Gâtul are patru mișcări, dintre care, prima ridică fața, a doua o coboară, a treia o îndreaptă la dreapta, a patra la stînga. Aceste mișcări au mușchii și tendoanele lor. Și dacă una din aceste mișcări lipsește printr-o rănire, se poate ști cu certitudine care tendon sau mușchi a fost rănit ».



LEONARDO DA VINCI: Mecanismul flexiei și extensiei degetelor și rolul de scripete al oaselor sesamoide. Foile A — Biblioteca Windsor. « Cînd linia potențială a mișcării trece prin mijlocul articulațiilor pieselor mobile, acestea nu se mai mișcă și se fixează în linie dreaptă după cum demonstrează

a n motor, care trece prin centrul a două piese mobile n m și m o, pe care le fixează. Și dacă linia motoare este înafara articulației celor două piese mobile rectilinii, atunci, cu cît aceasta va fi mai depărtată de linia acestor piese, cu atît mai ușor le va angula, cum face coarda cu arcul ».

de la animal, sub influența sugestiilor anatomicșilor din care Leonardo s-a inspirat prin lecturi.

În domeniul anatomiei descriptive și filozofice, Leonardo a înfățișat în desen cu exactitate tot ceea ce a putut urmări cu ochiul liber și ceea ce timpul i-a permis să studieze, lucrînd și observînd singur. Unele din piesele sale anatomice presupun utilizarea tehnicilor și preparațiilor de disecție avansate, ca: macerația, dilacerația, secțiunile în diferite planuri, incluziunile, insuflațiile și injecțiile intravasculare. În desenul pieselor anatomice, Leonardo își propunea să evoce imaginea spațială perfectă a obiectului, prin reprezentarea lui în mai multe planuri. Desenul înlocuiește descrierea, textul rămînd doar un auxiliar al imaginii.

Leonardo nu este primul desenator în anatomie. El este însă primul care a conceput abstracțiunea desenului necesară demonstrației științifice. Astfel obiectul desenat este sustras ambianței spațiale

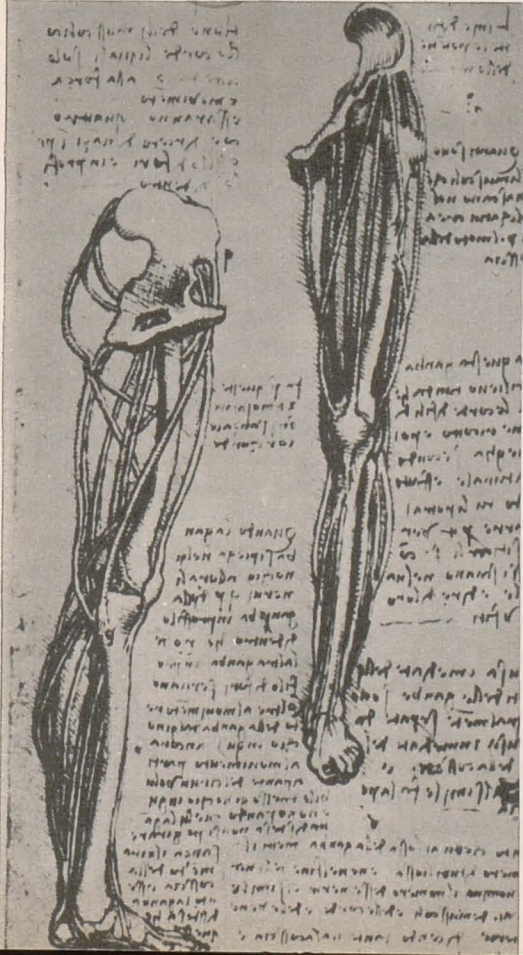
și luminoase reale, și înfățișat pe un fond neutru, fără efecte inutile de umbră și lumină.

Contemporanul lui Leonardo, anatomistul Berengario da Carpi (1470—1530) numit și părintele iconografiei anatomice, continuînd o tradiție mai veche, ilustrează demonstrațiile sale anatomice prin scene cu caracter dramatic, situate într-un decor fantezist. Acest stil al iconografiei anatomice, imaginat de gravorii primelor tipărituri, se încetățenește cu opera lui Vesalius (1543) și dăinuiește secole de-a rîndul, atît în anatomiiile medicale, cît și în cele artistice, copiate și rezumate după primele.

Lipsea în această prezentare grafică, urmărirea sistematică a detaliilor, analiza anatomică din planuri multiple și favorabile demonstrației, prezentarea într-un desen cu caracter tehnic a corpului descompus în organele lui, ca o mașină în piesele constitutive. Aceste caractere ce se întîlnesc prima dată în desenele anatomice ale lui Leonardo, țineau de



LEONARDO DA VINCI: Machetă a mușcăturii membrului inferior. Quaderni d'Anatomia, Biblioteca Windsor. « Este necesar ca aceste membre să fie figurate pe aceeași foaie de hîrtie pentru a permite să înțelegi mai bine așezarea mușchilor și pentru a-i recunoaște sub diferitele lor aspecte ». (Qu., v.f. 4 r) — (Metoda reprezentării mușchilor prin fire, creată de Leonardo, păstrează întreaga valoare pentru anatomia descriptivă și funcțională actuală).



calitățile sale de inginer tehnician și de artist. Viziunea ilustrației sale întîmpină pe cea actuală, multe din desenele lui de anatomie descriptivă și topografică putînd lua loc în cele mai moderne tratate de anatomie.

Mai puțin cunoscute în anatomiile medicale sînt desenele care privesc funcția de mișcare a articulațiilor și mușchilor, capitol denumit astăzi biomecanica aparatului locomotor.

Machetele imaginate și desenate de Leonardo, în care mușchii sînt înfățișați sub formă de coarde, arată viziunea unui organism uman și animal care se mișcă după aceleași principii ale pîrghiilor transmisătoare și multiplicatoare de forță, aflate la baza invențiilor sale mecanice. Notația în desen a problemelor de biomecanică se deosebește de desenele descriptive prin economia mijloacelor și prin abreviațiunile impuse pînă la o adevărată semantică a formelor, ingenioasă și sugestivă, caracteristică manuscriselor leonardești. Artistul Leonardo a creat însă și o prezentare a formelor anatomice neegalată încă pînă astăzi: transpunerea în forme pline de viață, în atitudini naturale și în mișcări a formelor de disecție. Servit de precizia observației și virtuozitatea desenului, Leonardo a pus bazele unei anatomii noi, cunoscută și practică empiric de către artiștii Renașterii, disciplină care s-a numit mai tîrziu anatomie artistică. Această anatomie trebuia să servească cunoașterii formelor exterioare pe care Leonardo le desenează pentru prima dată pe baza studiului substratului lor anatomic, creînd importantul capitol biologic și anatomo-artistic, denumit morfologia exterioară.

Mișcarea mașinii corporale emană, după Leonardo, dintr-un principiu transcendent, dintr-o forță spirituală invizibilă, care se manifestă însă prin mecanisme reprezentabile. Astfel sufletul și pasiunile lui sînt desenate de Leonardo ca mișcări expresive și trăsături fizionomice imprimare definitiv.

Desenul pentru Leonardo este o metodă curentă de a aborda problemele abstracte. Unele din deducțiile matematice și invențiile sale geometrice sînt dezvoltate cu ajutorul desenului și aplicate apoi în mecanică. Astfel este rezolvarea diviziunii cercului cu o singură deschizătură de compas în: 3, 5, 6, și 30 de părți.

Leonardo a cunoscut subtilele speculații geometrice ale proporției continue pe care o numește secțiunea de aur și a imaginat unele aplicații practice la punerea în proporție a planurilor arhitecturale sau

chiar a figurii umane. El a desenat pentru prietenul său, călugărul bolonez Luca Paccioli, planșele tratatului « Divina proporzione » redactat la Milano în 1500 și tipărit la Veneția în 1509.

În domeniul arhitecturii, cu ajutorul desenului Leonardo a efectuat adevărate experimente teoretice, creînd variante de forme îndrăznețe, pe baza considerațiilor geometrice și matematice, fără intenția realizării « practice ».

Una din preocupările sale, comună cu a marilor arhitecți ai Renașterii, a fost problema cupolei, desenînd între altele planurile adaptării unei cupole la arhitectura gotică a domului din Milano.

Ca arhitect militar s-a preocupat de modernizarea pe baze științifice, a formelor tradiționale de fortificații, desenînd numeroase proiecte în care se urmărește rotunjirea unghiurilor arhitecturii în scopul anulării efectului tirului bombardierelor inamice.

Îndrăzneala și originalitatea au făcut aceste planuri nerealizabile în timpul său, ca și planurile din domeniul arhitecturii civile și religioase, unde nu se cunoaște nici o construcție legată de numele său.

Extraordinara ușurință a exprimării prin desen i-a permis să varieze experiențele arhitectonice și să verifice matematic adevărul, sau să corecteze erorile.

Desenul care ține la Leonardo loc de realizare practică îl arată ca pe un adevărat creator practic, deosebit de teoreticienii sau de metodologii puri de tipul lui Francisc Bacon.

Manuscrisele lui Leonardo reprezintă un învățămînt în care expunerea are forma unui soliloc și pe alocuri a unei conversații cu o persoană imaginară, martoră a experienței sale. În afară de unele notații personale cu caracter intim (scrisori, note de cheltuieli, rețete, aforisme, legende), observațiile și reflexiunile lui Leonardo sînt concepute pentru a fi transmise. Suita sistematică a dialogurilor și descoperirilor lui trebuia să alcătuiască « tratate », adică un mod de expunere tehnică și detaliată pînă la epuizarea tuturor cunoștințelor într-un domeniu, expunere care a căpătat un caracter științific în Renaștere și un caracter modern și actual în opera lui Leonardo da Vinci.

Scopul suprem al acestei opere era creșterea înțelepciunii și puterii umane. « O Leonardo, perchè tanto pente? Prima morte che stanchezza. Non mi sazio di servire. Non mi stanco nel giovare ». (O, Leonardo de ce te trudești atît? Prima moarte este oboseala. Nu mă satur de a servi. Nu obosesc de a ajuta.).

LEONARDO DA VINCI: Morfologia exterioară a gâtului și umărului, plan lateral. Foile A., Biblioteca Windsor. Morfologia exterioară înfățișată regional și explicată anatomic capătă un caracter științific în desenele lui Leonardo. Reprezentarea formelor în mișcare inaugurează metoda demonstrației corpului viu în studiul anatomiei și morfologiei exterioare.

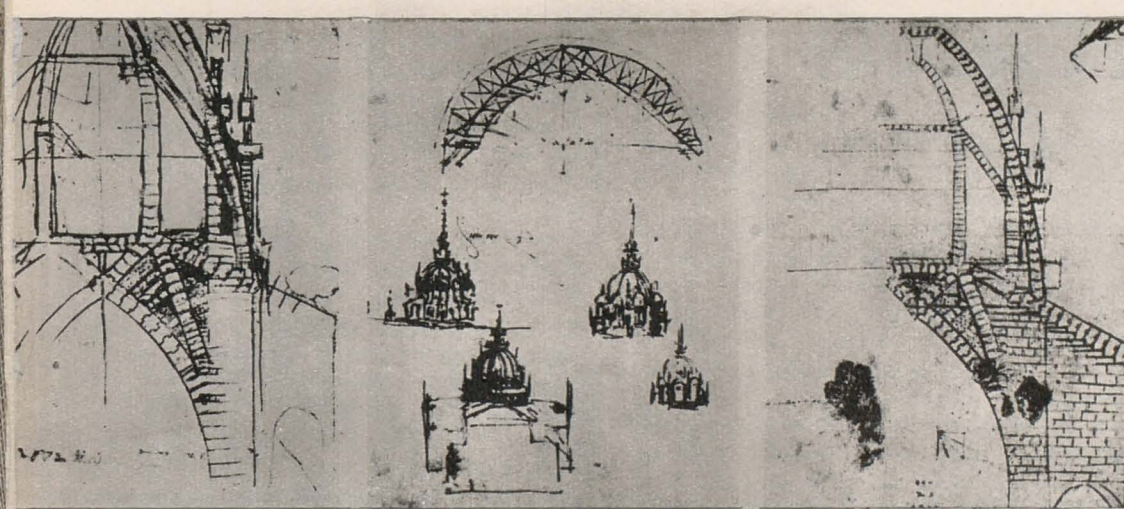
Vizionar pentru epoca sa, ale cărei posibilități teoretice și îndeosebi tehnice le depășea, Leonardo apare din perspectiva actuală, un luptător neobosit împotriva ignoranței și obscurității, pentru eliberarea omului și pentru stăpînirea naturii prin creșterea capacității sale tehnice. Leonardo nu a fost o apariție izolată în timp. El nu contrazice procesul istoric de formare colectivă al gîndirii umane. El se încadrează în spiritul științific și inovator al Renașterii. Căutînd prietenia oamenilor celor mai avansați ai timpului (Bramante, Paccioli, Cardano), pe care îi depășea prin adîncimea gîndirii și vastitatea preocupărilor și îndeosebi prin originalitatea expresiei bazată pe geniala ușurință de a concepe și a se exprima prin desen.

Inventator al desenului tehnic, el a putut să conceapă mașini care, în domeniul manufacturii, urmăreau mecanizarea muncii și creșterea productivității, cum sînt: mașina de țesut, cu ajutorul căreia un lucrător putea țese mecanic mai multe stofe simultan, redescoperită în secolul al XVII-lea, mașina de fabricat ace care trebuia să economisească importante sume anuale, sau mașina de tors automată care a însemnat o adevărată revoluție în industrie după 250 de ani.

Numeroase desene arată că una din preocupările sale constante a fost perfecționarea sistemelor de angrenaje, care în forma primitivă din vremea sa reprezentau o mare pierdere de energie. Desenul care la Leonardo a ținut loc de creație concretă i-a permis realizarea tuturor ideilor izvorîte din principiul său moral fundamental: dorința de a servi. Cu ajutorul desenului a proiectat opere de interes și folosință generală, lucrări de canalizări, de asanări de bălți, proiecte urbanistice și lucrări cartografice.

Desenul era la Leonardo, expresia unui stil de gîndire în imagini concrete, care necesită continua căutare a evidenței conceptuale și plastice. El numește poezia — creatoare de iluzii (bugiarda), muzica — sărmană (sventurata), sculptura — foarte mecanică (mesticissima), în timp ce pictura, care consideră toate calitățile formelor, suprafețelor și locurilor este o subtilă speculație filozofică (« una filosofica e sottile speculatione »). Forma de gîndire





1. LEONARDO DA VINCI: Proiecte pentru turnul central al Domului din Milano. Codice Atlantico, Milano, Biblioteca Ambroziană. Proiectul înfățișează soluții pentru descărcarea greutății turnului pe pereții laterali ai construcției.

2. LEONARDO DA VINCI: Tipuri diverse de angrenaje. Codice Atlantico (f. 372 R.C.). Preocuparea pentru perfecționarea angrenajelor urmărea diminuarea pierderii de energie în funcționarea mecanismelor mașinilor proiectate.

a lui Leonardo, este, cu ajutorul desenului, creație neîncetată, fie că este vorba de schița unei compoziții, fie că este vorba de invenția unei mașini. Creația este numită de Leonardo virtute, în sensul tehnic și moral, virtutea tehnică artistică nefiind posibilă fără practica virtuții morale.

Cunoașterea științifică, creația artistică și practica morală se contopesc în personalitatea umană, considerată de Leonardo ca imagine a frumuseții și perfecțiunii universului.

NOTĂ ASUPRA MANUSCRISERELOR LUI LEONARDO DA VINCI

Opera științifică a lui Leonardo este alcătuită din aproximativ 6000 foi de manuscris, cuprinzând desene și text. Textul este scris în dialectul popular toscan, cu terminologie adeseori imprecisă, cu prescurtări și cu multe părți obscure. Scrisul este condus de la dreapta la stânga, cu literele întoarse (scris numit specular, care se citește în oglindă). Textul este scris cu mîna stîngă, ca și execuția desenelor, ale căror hașuri au direcția obișnuită de la stînga la dreapta, naturală mîinii stîngi.

Manuscrisele au fost lăsate de Leonardo prin testament elevului său iubit Francisco Melzi, care le-a luat cu sine din Franța ducîndu-le la Milano. În 1570 Francisco Melzi le lasă moștenire lui Orazio Melzi. După acesta, care pare a nu fi cunoscut valoarea lor neprețuită, manuscrisele se răspîndesc, iar unele se pierd definitiv.

În 1598, sculptorul Pompeo Leoni, care deținea o mare parte din manuscrise, le leagă, în două volume, care ajung, după multe peregrinări, unul în patrimoniul bibliotecii caste-

lului Windsor, celălalt, împreună cu alte manuscrise din posesia lui Pompeo Leoni, în biblioteca Ambroziană din Milano, unde se mai găseau încă douăsprezece volume. (Cel mai mare dintre ele a fost numit, prin aluzia mitologică la gigantul Atlas, Codex atlanticus).

Cele treisprezece volume au fost luate în 1796 de către Napoleon și duse în Franța. După căderea lui Napoleon, Codex atlanticus a fost înapoiat bibliotecii din Milano, iar celelalte douăsprezece volume au rămas în posesia Bibliotecii Institutului Franței.

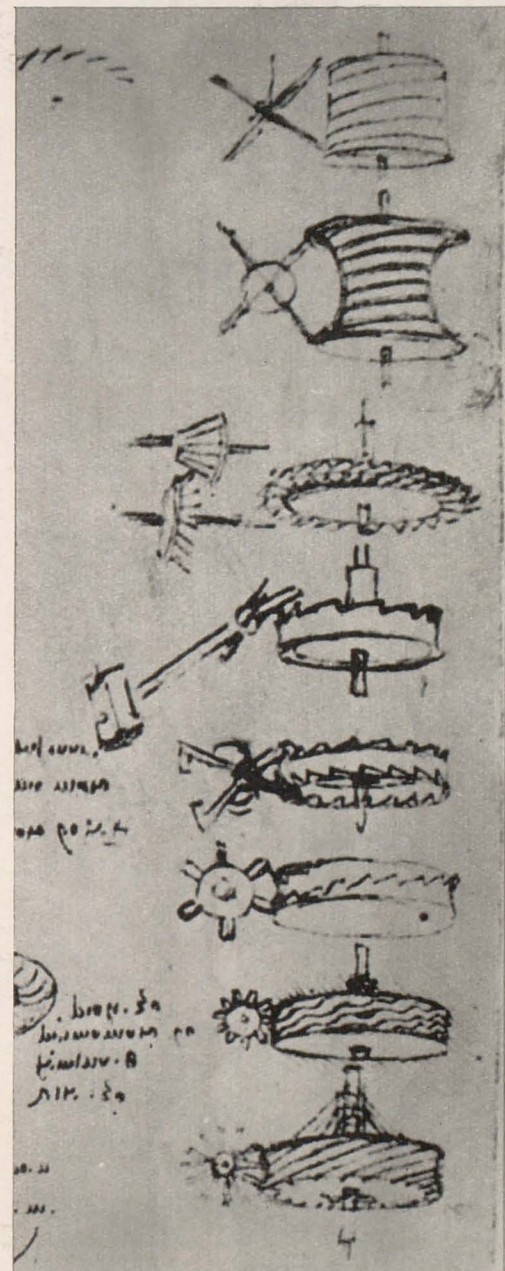
În secolul al XVI-lea, o parte din manuscrisele italiene cunoscute sub numele de Codex Urbinas, au fost pregătite pentru tipărirea Tratatului de pictură, care a apărut în Franța, mult mai tîrziu.

Manuscrisele din biblioteca Institutului Franței alcătuiesc o serie de caiete notate cu literele A—K. Ele tratează cele mai diverse materii: mecanică, geometrie, acustică, optică, hidrolică, zborul păsărilor, echilibrul corpului uman, locomoția umană și animală, botanică și unele probleme de anatomie.

Cele mai multe manuscrise de anatomie se găsesc în Anglia, unele în Londra la British Museum (notate Br.M.) și altele în Windsor, în biblioteca regală. (Quaderni d'anatomia și caietele notate W. și W.An I—IV—Windsor anatomy). Foile de manuscris au hirtie rugoasă de culoare albastru-verzuie, sau gălbuie, ilustrațiile sînt desenate în creion de argint, în cretă neagră sau roșie (sanguină) și cu pana. Unele din desenele în cretă sînt întărite cu pana.

Dintre manuscrisele anatomice, cel mai vechi este datat 1489, iar cel mai recent 1519.

Desenele anatomice sînt de o valoare excepțională, documentară și artistică. Textul lor are însă o terminologie neprecisă. Spre deosebire de Leonardo, Vesalius, om de cultură latină — « trilinguis homo » — a acordat o importanță deosebită textului, nomenclaturii și terminologiei anatomice. Vasari atribuie lui Leonardo intenția publicării manuscriselor de anatomie, către anii 1510—1513. Manuscrisele anatomice, ca și celelalte, au fost văzute de foarte puține persoane în timpul vieții lui Leonardo și necunoscute vreme îndelungată după



GIACOMO MANZÙ

JULES PERAHIM



Așa cum francezii beau vin la masă, așa cum nemții le plac marșurile, așa cum englezilor le place pictiseala, italienii fac artă. Caracteristic Italiei este că arta se împrăștie sub formele cele mai diverse în cetate, ca lumina sub pașii trecătorului: pe pereții caselor, printre prăvălii, debite de tutun, semne de circulație, întâlnești fără prea mare mirare lucrările lui Donatello sau Luca de la Robia. La Veneția, copiii se joacă împrejurul statuii lui Coleone, cu bile de sticlă colorată făcută la Murano, La Roma, dactilografa trece în drumul ei spre birou peste pavimentul din mozaic de marmură al fostei piețe de zarzavat a Romei antice și urcă scara spre autobuz pe lângă Columna lui Traian. Când serile sînt prea călduroase oamenii se odihnesc pe soclurile statuiilor, pe balustrada logiei din piața De la Senioria la Florența sau ascultă valsuri vechi în piața San Marco din Veneția.

De la arta etruscă, sau poate chiar cu mult mai înainte, în această țară arta a fost în continuă mișcare, atingînd în decursul istoriei culmi de glorie care au împrăștiat strălucirea ei asupra întregii umanități.

Cunoașterea unei lucrări de artă se face prin contact direct, înțelegerea fenomenului se face însă cunoscînd istoria, studiind elementele cari au determinat-o. De aceea, de multe ori cunoașterii noastre scăpîndu-i date importante ale fenomenelor determinante, aprecierile pot fi subiective, pripite, lipsite de fundamentare și chiar eronate.

Întîlnirea cu o pictură abstractă sau o sculptură făcută din sudarea unor bucăți de metal și a unor

Cine s-ar lăsa ispitit de grația îndrăzneată și de spontaneitatea neobișnuită a multora din lucrările lui Giacomo Manzù, precum și de abilitatea sa tehnică, pentru a-l considera un sculptor elegant și amabil, ar comite o gravă eroare.

GABRIELE MUCCHI

piese mecanice, pe care le vezi pentru prima oară la Roma de pildă, pe Via Margutta, te obligă la o atitudine critică fermă, pentru care cunoaștere esenței sociale, ideologice a fenomenului, a sumedeniei de date, întîmplări, sau chiar aventuri — care au dus la transformarea artei de la Giotto la Vedova — este riguros necesară.

În arta contemporană italiană și mai precis în arta secolului XX, orizontul de inspirație, zona de influență s-a lărgit. Dacă pînă la 1900 lecția Renașterii era considerată unică, după 1900 cîmpul experiențelor a devenit mult mai larg. A intrat în atenția artei italiene pictura prerafaelită, quattrocentistii, arta bizantină, frescele din Pompei, investigațiile în trecutul din ce în ce mai îndepărtat au lărgit modalitățile exprimărilor în artă, făcîndu-și loc preluarea artei etrusce și a artei primitive. Unii au împrumutat din îndelungata succesiune a expresiilor artei doar forma lor exterioară, ciudățenia, gustul pentru anacronism, alții au înțeles sensurile profunde, marea varietate, infnitele posibilități de a exprima viața, realitatea. Modigliani, Campigli, Chirico, Giacomo, Cara, Sironi, Marino Marini sau Manzù, personalități artistice distincte, cu toate că inovatori ai exprimării artei, preocupați de a reda spiritul contemporan, utilizează lecția trecutului în moduri și chipuri diferite. De aceea, apar încă la începutul secolului contradicții atît de flagrante, tendințe atît de opuse. În arta italiană dintre cele două războaie își găsesc expresia nenumărate forme ale artei: futurismul, dadaismul, simbolismul, neoclasicismul, arta metafizică, constructivismul. Confuziile ideologice inerente dominației fascismului au împiedicat nașterea unor curente

organizate, purtătoare ale unor poziții programatice estetice. În această perioadă, fenomenul izolării artistului în propriul său univers, lipsa de contact, de discuție au făcut să dispară aproape circulația unor idei clare cu privire la estetică, la rolul artei în societate, la funcția ei activă. În această perioadă nu există în Italia un curent sau mai multe. Există doar personalități care se hrănesc din formațiile estetice ale fostelor curente cu caracter avangardist, cum sînt Sironi, Campigli, Guidi, De Pisis, Chirico, Cara, Severini, Balla și alții.

Totuși mișcarea antifascistă a izbutit să grupeze un număr important de oameni de cultură și de artă, care s-au manifestat împotriva artei oficiale prin moduri diverse, dînd naștere unei mișcări cunoscută mai tîrziu sub denumirea de neorealism. Grupul celor «șase» din Torino, grupul «Corente» la Milano, «Fronte» la Veneția sau acela cunoscut sub numele de «Școala din Roma» au fost în domeniul culturii centre de activitate antifascistă. În timpul dezastrului economico-social la care a împins fascismul Italia, un număr din ce în ce mai mare de oameni de cultură se grupează împrejurul ideii de a arăta pe calea literaturii, cinematografului, picturii sau sculpturii, condițiile dramatice în care trăiește poporul. Dacă am aminti numai pe Pratolini și Quasimodo, Rosellini, De Sica, De Santis, Guttuso, Levi, Mazacurati, Trecanni, Mafai sau Manzù — ar fi suficient pentru a înțelege cîte valori de talent, de inteligență și de originalitate au stat la baza nașterii curentului neorealist, în condiții istorice atît de dificile.

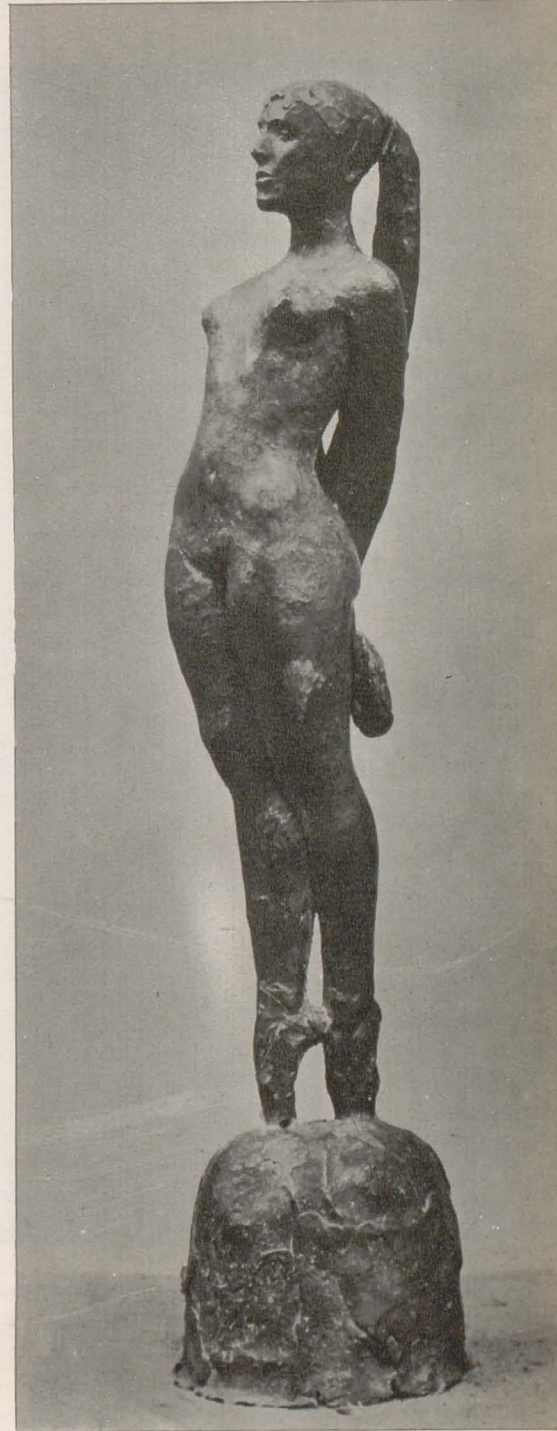
Atunci cînd artistul, în afară de opera lui, de experiențele lui de laborator, își iubește strada și orașul, cîmpurile și lumina soarelui, cînd nu vrea ca oamenii să umble în zdrențe, cînd nu vrea ca în lume să domnească arbitrarul, abuzul de putere, ci vrea ca oamenii să trăiască demni și liberi, copiii să mănînce în fiecare zi și să meargă la școală, atunci artistul este patriot și această trăsătură a universului său spiritual se amestecă odată cu culorile pe paletă, — atunci arta lui este realistă.

O caracteristică esențială a artei realiste este trăsătura ei patriotică, cunoașterea profundă și pasionată a vieții sub multiplele ei aspecte. O asemenea artă caracterizează opera strălucitului artist Giacomo Manzù. Sculpturile lui sînt puțin cunoscute în țara noastră. Cîteva au fost expuse în prima expoziție de artă italiană contemporană alcătuită de Renatta Usiglio și Mario Penelope în 1958. Privind

lucrările lui Giacomo Manzù, în expoziții colective, impresia pe care o lasă este fără îndoială a unei personalități distincte. Pentru a înțelege trăsăturile profunde ale acestui artist deosebit, pentru a-i cunoaște opera în desfășurarea ei multiplă, variată și încărcată de sensuri majore, se impune un contact mai îndelung cu sculptura lui, care nu se dezvăluie dintru început în toată complexitatea ei. Astfel, la primul contact lucrările lui Manzù îți apar ca o preocupare pentru redarea eleganței, supleței, echilibrului. Și, desigur prima impresie este profund eronată. Sculptura lui Manzù, plăcută, gingașă, simplă și ușoară la prima vedere, conține o încărcătură de sensuri și sentimente ale unui militant al umanismului contemporan. Descoperim cu mai multă ușurință aceste trăsături profunde, cunoscînd evoluția creației lui Manzù, conținutul operei lui.

Între anii 1933—1939 arta lui Manzù are un pronunțat caracter protestatar. El face parte, la Milano, din acea grupare de artiști care se opun manifestărilor și aventurilor ce au dus arta italiană de la futurism la arta metafizică a lui Cara și Chirico, de la academism la arta oficială a fascismului. Protestul manifest ia forma unei exprimări clare, directe, realiste. De multe ori, arta acestui curent protestatar se îmbracă în parabolă, utilizează metafora poetică sau recurge la simbol, pentru a-și putea face drum peste cenzură la înțelegerea poporului însetat de adevăr, dornic de dreptate.

Manzù realizează în această perioadă o sculptură de mare răsunset, intitulată «David». Este clar că ideea acestei lucrări — întruchipată simbolic de micul băiețel din popor, slăbuț, nehrănit, dar cu privirea ageră și inteligentă, care stă gata să pună mîna pe piatră — se referă la inevitabila poziție a poporului oprimat care va ridica piatra împotriva opresorului fascist. Mai tîrziu, în timpul războiului, Manzù face o seamă de basoreliefuli în care sensurile, cu toată parabola lor, se precizează ca poziție. Unul din ele făcînd parte din ciclul «Variații asupra unei teme» se cheamă «Răstignire cu general»: lîngă scena clasică a răstignirii lui Crist, se află îndurerăți, un bărbat și o femeie, scena amintind frescele lui Masaccio; în dreapta este așezat un general cu un coif și o lance. Un alt basorelief arată un Crist crucificat numai de un braț, cu celălalt căzut; lîngă cruce stă un general, purtînd pe cap, de data aceasta, o cască germană. Amîndoi generalii din cele două





1. GIACOMO MANZÙ: Crucificat cu general — bronz
2. GIACOMO MANZÙ: General — cărbune, tuș roșu, peniță
3. GIACOMO MANZÙ: Mare cardinal așezat — bronz

2



3



lucrări au o respingătoare vulgaritate a corpului, a atitudinii; fețele lor sînt goale, lipsite de expresie. Rapelul direct la războiul lui Hitler este evident, clar și violent. 17 ani mai tîrziu, Manzù continuă marea lui ciclu început în timpul războiului, cu aceeași vigoare și violență. « Răstignirea cu general » preia temele unor poeme ale lui Salvatore Quasimodo împotriva tragediilor războiului, împotriva uciderii criminale a patrioților, împotriva rușinii lagărelor de concentrare. De data aceasta, locul lui Crist crucificat îl ia un partizan spînzurat. Este desigur prea puțin să limităm opera lui Manzù la aceste aspecte. Portretele — figurile de fete, dansatoarele, adolescente așezate pe scaune, celebrii lui cardinali — dovedesc sensul elevat al realismului sculpturilor lui, marea lui umanism, încrederea și dragostea fără limită pentru natură, oameni, optimism și viitor.

Una din temele preferate ale lui Manzù este figura de dansatoare. Alta tot atît de mult repetată este aceea a cardinalilor. Mulți critici ai sculptorului au încercat să explice figurile cardinalilor ca o preocupare pur plastică de a reda monumentalitatea într-o formă înscrisă geometric în spațiu și în care mitra și pelerina slujeau artistul în redarea acestei piramide umane. Este însă clar că artistul, departe de a se opri la plasticitatea exterioară a figurilor lui, diferențiază și adîncește sensurile adînci ale personajelor. Nu este nici o îndoială că figurile de un static spectacular ale episcopilor lui Manzù ne vorbesc despre obscuritatea, lipsa de sentimente, dogmatismul canonic. Aceste figuri atît de contemporane în viața italiană au o similitudine mult mai mare cu înfricoșătoarele personaje ale inchiziției, amintesc prea bine de teroarea și blînda cruzime a bisericii evului mediu, pentru ca ele să rămînă doar un pretext pentru o soluție pur plastică. Contrastul profund de ordin uman și psihologic între figura de cardinal și cea de dansatoare este și mai clar și ne dezvăluie cu pregnanță valoarea realistă a acestui sculptor atît de original. Pline de o palpitanț viață interioară, de puritate, candoare și tinerețe, dansatoarele lui Manzù constituie un contrast puternic cu staticul obscur și inuman al clericilor. Preocuparea de înscrisiere în spațiu este aproape aceeași: și la cardinali și la dansatoare se regăsește aceeași construcție conică, aceeași elegantă verticalitate sau aceeași ușoară aplecare a personajelor așezate; și, totuși, cîtă deosebire în ceea ce forma degaje ca sentiment, ca evocare, cîtă deosebire de atmosferă, în ce lume

GIACOMO MANZÙ: Coborîrea de pe cruce și cardinal — bronz



GIACOMO MANZÙ: Fată pe scaun ▶

GIACOMO MANZÙ: David — bronz ▼



plină de idei te transpune fiecare figură. La Manzu diversitatea nu este a conturului formei exterioare și nici a detaliilor distribuite cu o rară selecție, aproape ca la statuile etrusce sau la siluetele lui Masaccio sau la portretele lui Modigliani; diversitatea operei sale pornește dintr-o deosebită dragoste lăuntrică, dintr-o rară inteligență plastică. Manzu este un artist al epocii noastre, un creator a cărui prezentă este profund ancorată în actualitate. Opera lui nu este o transcriere imediată a realității înconjurătoare, ci este produsul unei gândiri contemporane, chiar atunci când în opera lui se recunosc reminiscențe sau influențe ale artei trecutului.

Gabriele Mucchi, într-o prezentare făcută pentru una din expozițiile lui Manzu, spunea într-un chip semnificativ:

« Cum ar putea o operă de artă care nu este legată în modul cel mai adânc de epoca sa să depășească timpul? » ■

— Date biografice —

- 1908. La 22 decembrie s-a născut Giacomo Manzu, al șaptelea copil al unui cizmar din Bergamo.
- 1919. Începe să lucreze la un cioplitor în lemn pentru a contribui la întreținerea familiei.
- 1921. Începe ucenicia la un stucator și auritor. În timpul liber, modelează, desenează și pictează.
- 1928. Renunță la meserie și lucrează ca artist de sine stătător.
- 1930. Se mută la Milano. Prima expoziție a lucrărilor proprii, la contact cu arta etruscă, egipteană și minoică.
- 1933. Se întoarce pentru un timp la Bergamo; începe să ilustreze cărți.
- 1934. Crează primele capete de femei.
- 1936. Călătorește la Paris. Cunoaște arta lui Rodin.
- 1938. Expune cu succes la Bienală.
- 1941. Devine profesor la Academia de Arte Plastice Brera, din Milano.
- 1942. Se retrage pînă la sfîrșitul războiului la Clusone, lângă Bergamo. Sub impresia războiului iau naștere reliefurile cu crucificările.
- 1948. I se acordă Premiul cel mare pentru plastică (sculptură) italiană la Bienală.
- 1953. Expune la Hanover Gallery, Londra.
- 1954. Demisionează de la catedra din Milano. Este chemat de Friedrich Welz la Academia Internațională de vară din Salzburg.
- 1956. Se ocupă pentru prima oară de tema « Mama cu copilul ».
- 1959. Expoziții de amploare la München și Frankfurt/Main.

Datele au fost luate, printre altele, din volumul: *Giacomo Manzu, sculptor*, de Carlo L. Ragghianti, Ed. 2-a Milano 1957.

SENSUL VERIDICITĂȚII OPEREI DE ARTĂ

AMELIA PAVEL

O operă de artă realistă trebuie să fie neapărat veridică: nu numai să reflecte adevărul vieții, dar să-l și exprime în esența lui cea mai profundă și mai autentică. Deci să-l proiecteze în vastul univers al posibilului, irizat de toate luminile care i-ar multiplica și îmbogăți imaginea. Dacă n-o face, opera se înscrie de la sine în categoria realismului ratat, marginalizat. Aici se înscriu acele opere cărora ne place să le spunem naturaliste; care seamănă aidoma cu realitatea și totuși nu sînt ea, nu-i ating substanța. Sînt fotografice și seamănă cu modelul lor; dar nu sînt veridice. Imaginea cuprinsă în ele este un instantaneu; nu are trecut, nici viitor, nu poate « crește » în conștiința privitorului. Ce înseamnă atunci — pentru artistul plastic — legătura cu realul și ce limite are acest real? Ce rămîne la dimensiunile omului, « real »? Se știe că cei mai înverșunați abstracționiști își susțin sinceritatea legăturii cu viața. Nici unul nu « inventă ». Pornirea se face de pe o platformă a naturii, care însă rămîne pe undeva, cu totul în urmă, ca o vagă aluzie doar. Am încerca — pentru a stabili limitele — să spunem că, pentru artist, « real », la dimensiunile omului, înseamnă tot ce este sau devine substanță umană rațională, în coordonatele sociale și în natură. N-ar intra prin urmare în categoria realului, apt de a fi tradus în artă, aspectele « informe », încă neajunse la o structură, fie că sînt ale materiei, fie că aparțin lumii sufletești. Magma, de orice fel. Înfățișările viscerele și stările prea confuze, incerte, eliminare. Tot ceea ce stînjenește expresia artistică armonioasă, organizată; constituirea mesajului spiritual și posibilitatea de a-l generaliza. De a ajunge adică la stadiul veridicității, — al conformității cu adevărul.

Sigur că în arta plastică, din pricina naturii statice a imaginii, această desfășurare a « posibilului » este mult mai greu de obținut și prezintă mai multe riscuri decît în dramaturgie sau literatură. Cîtă pătrundere psihologică și cunoaștere autentică a vieții sînt necesare pentru a da unui portret de pildă, limbajul biografiei lui viitoare! Dar aici stă una din cele mai nobile sarcini ale pictorului sau sculptorului

realist: aceea de a transfera pe un plan mai vast uman trăsăturile chipului concret la care alegerea de o clipă l-a oprit. Un portret ca cel al lui Sadoveanu de Baba, un peisaj de iarnă al lui Ciucurencu, o natură moartă de H. Catargi, o scenă ca « Crivița 1933 » de Ștefan Szönyi, « Sudorul » lui Ion Irimescu vorbesc mult mai multe decît despre ceea ce este strict cuprins în imaginea respectivă. Rezonanța lor este vibrantă și se amplifică: sînt opere veridice pentru că includ adevăruri general valabile și care se pot alcătui ca un sistem de norme de viață și gândire. Emoția stîrnită de asemenea opere se răsfrîcă în întreaga noastră ființă: devine cugetare, dar și cenestezie și, la un loc, împlinire armonioasă a personalității. Rămîne astfel învins și depășit haosul interior generator de obsesii și anxietăți, cel pe care arta non-figurativă se străduiește a-l descoperi ca esență veritabilă a realității. O operă merită deci să poarte atributul veridicității dacă atinge acel nivel de profunzime la care echilibrul limbajului, forța și claritatea lui, corespund intensității sentimentelor și complexității ideilor, și sînt expresia unor experiențe de viață autentică. Jocul mimat « de-a profunzimea », de atîtea ori repetat de reprezentanții abstracționismului în cele mai diverse forme ale lui, face aproape cu neputință să deosebești dacă și cît contact cu realitatea a mai păstrat vreuna din acele lucrări, să măsoari deci gradul de veridicitate și, de fapt, de seriozitate. O condiție a veridicității este însă autenticitatea experienței și intensitatea ei — am spune — chiar caracterul ei pasional. În orice alte condiții, reflectarea realității rămîne pe drum, indicînd numai superficial jumătăți de adevăruri. Este cazul atîtor lucrări ale unor artiști talentați care contează pe strălucirea talentului fără a se preocupa îndeajuns de « acoperirea » trăirii umane care numai ea garantează această strălucire.

Constantin Piliuță de pildă: din naturile moarte și din portretele sale se desprinde o mare forță de atracție plastică, fiindcă sînt izvorite din experiența vieții. Dar compozițiile, chiar și cele care pot fi socotite printre cele mai reușite, ca « scena de

muncă în fabrică », prezentată la Expoziția tineretului, deși studiate pe serioase baze documentare și realizate cu mijloace plastice vii și îndrăznețe, dau impresia de lucru « făcut », lipsit de adîncime.

Desigur, din lipsa unei pătîmase experiențe a realului care ar înlesni transformarea unui moment, a unui motiv plastic, a unui pretext chiar, în adevăr plastic, cu multiple înțelesuri. Exemplul lui Piliuță nu este însă singurul; și alte lucrări ale unor tineri și din cele cu subiecte aparent mai puțin pretențioase — naturi moarte și peisaje — se opresc la o fază senzorială: plăcute și armonioase bucurii de vacanță. Un lirism elegant, de bun gust, optimist, străbate aceste opere; dar veridicul este exigent și vrea mai mult. Viața e și luptă, și dramă, și conflict; nu totul poate fi spus, fie și cu expresii limpezi și grațioase, la nivelul agreabil sau al ideilor ușoare, fără un răsunset mai turburător.

Deci veridicitatea este în orice caz un rezultat al experienței autentice. Dar problema se mărginește oare numai la conținutul operei? La gradul și natura realului reflectat? Efortul oamenilor de a se apropia de adevărul obiectiv s-a îndreptat divers după locul și timpul în care s-a produs și nu în toate etapele pe care le-a înglobat evoluția realismului, veridicitatea și-a îndreptat reflectoarele către aceeași destinație. Dar efortul și curiozitatea au trebuit să fie traduse într-un limbaj care se străduia și el, prin achiziții succesive, să facă cît mai larg accesibilă destinația conținutului. Deci a doua condiție a veridicității este limbajul adecvat transmiterii, comunicării adevărului. Conținutul și limbajul, în crescendo istoric continuu, păstrează însă pentru artist veșnic la zi problema racordării artistice a celor două creșteri. Există momente ale istoriei în care istoria artelor cunoaște în decursul dezvoltării ei, vizibile și chiar violente inovații de limbaj: artiștii autentici au știut întotdeauna în asemenea momente să fie vigilenți la procesul de racordare și armonizare dintre materie și spirit, supunînd materialul încă rigid și nepracticat, normelor veridicității,

(urmare în pag. 655)

ITINERAR PRIN EXPOZIȚII

N. ARGINTESCU-AMZA

Expozițiile colective din ultimii ani au vădit îndeajuns eforturile artiștilor plastici, atât a celor tineri, cât și a celor mai vîrstnici, de a-și înnoi viziunea și maniera. Îndeobște, încercările acestea sînt interesante și adesea meritorii. Ele arată în chip netăgăduit năzuința de a se ajunge la un tot mai înalt nivel artistic, corespunzător creșterii exigențelor publicului nostru în lupta pentru calitate.

Construirea socialismului impune făuritorilor de frumos cea mai intensă, dar și cea mai intimă participare la pulsațiile noii vieți, împletirea vibrației estetice cu cel mai plinar simț al responsabilității civice în domeniul creației. De aceea, căutările înnoitoare nu mai capătă vechiul aspect de « criză » în psihologia creației, ca în trecut, și chiar în cazurile cînd înfrigurarea de a descifra valențele de înnoire autentice devine dramatică, acest dramatism este stenic, fecund și uneori ascunde chiar un eroism de prețioasă substanță omenească.

Există însă și cazuri în care, în diverse grade, nevoile de înnoire, — chiar dacă nu vădesc o frivola subordonare la imperative exterioare, chiar dacă nu implică elemente de manifestă superficialitate, — nu au caracterul de elaborare organică. Această lipsă duce la o anumită sărăcire a conținutului omenesc, chiar dacă intențiile rămîn lăudabile.

Unii artiști, fără corespunzătoarea elaborare organică, ne oferă tocmai realizări de manieră și viziune « libere », care pot place prin « dezinvoltura » lor, care pot fi agreabile prin ingenioase simplificări de rezolvare plastică, dar care rămîn insuficient convingătoare ca accent omenesc, și nu întotdeauna satisfăcătoare prin autenticitatea conținutului.

EUGEN CRĂCIUN

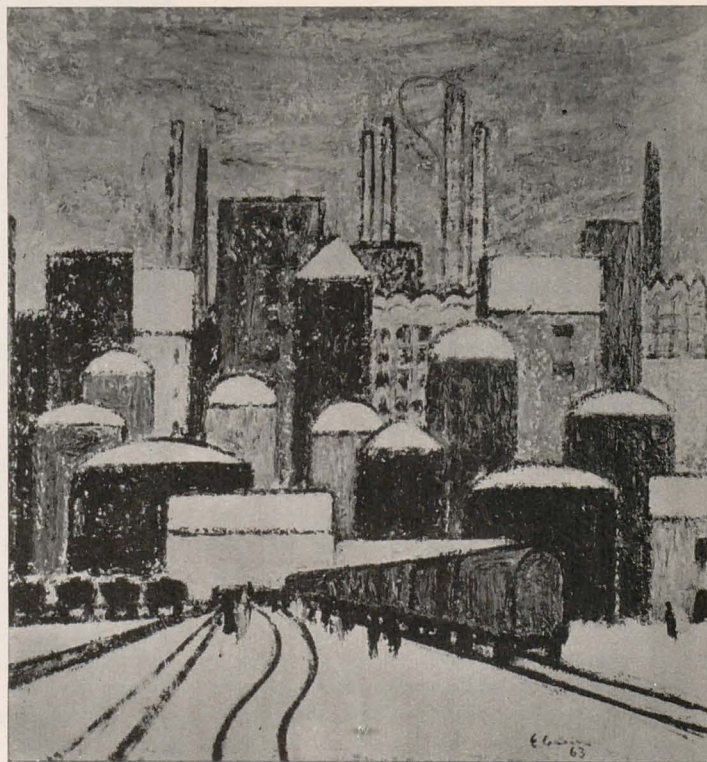
Față de prima sa expoziție personală din 1958, lucrările prezentate în expoziția recentă a lui Eugen Crăciun vădesc o surprinzătoare înnoire de viziune în care « modernitatea » ajunge la libertăți de sinteză

plastică care, sub o aparentă « eleganță » de stilizare, sînt în realitate adesea *sumare*, și în care ingeniozitatea soluțiilor plastice rămîne uneori neconvingătoare.

În « Noile blocuri », dacă acordurile de culoare au un anumit ritm interior iar planurile tind către o transpunere oarecum decorativă, insuficiența studiului obiectiv rămîne manifestă.

În peisaje, — în care pictorul Eugen Crăciun aducea în trecut, dacă nu o excepțională profunzime, armonii agreabile, — găsim acum « stilizări » excesive, în care nici accentul liric de confesie intimă, nici echilibrul compozițional, nu justifică veleitățile de șarjă « modernistă » a imaginii.

« Rafinăria » și « Construcții industriale la Roznov » par ceva mai studiate, așa că putem nădăjdui că un mai prelungit studiu obiectiv al « motivului » (cum spunea Cézanne), și o mai mare exigență față de sine însuși vor îngădui pictorului Eugen Crăciun adîncirea necesară.



EUGEN CRĂCIUN: Construcții industriale la Roznov — ulei

Nevoia acestei evoluții este și mai manifestă în desene, unde cursivitatea simplificată a liniei (vezi « Autoportret ») este certă; chiar aceasta însă necesită respectiva « acoperire » metalică a emisiei, fără de care cea mai frumoasă bancnotă rămîne nevalabilă.

TRAIAN BRĂDEAN

Expoziția lui Traian Brădean, cea dintîi expoziție de pictură — pentru că în cea personală din 1957 nu a prezentat decît desene și acuarele — demonstrează talent și certă seriozitate.

Desigur, bogatul ansamblu de ilustrații de carte, desene — unele ușor acuareluate — pot părea de o mai mare forță expresivă. Prin acestea Traian Brădean dovedește fără efort că este un înzestrat desena-tor. Cele cîteva portrete și peisajele prezentate.

acum, vădesc o participare intimă, la mesajul uman al privilegiștilor țării noastre și confirmă înzestrarea picturală a autorului lor.

Dacă în desene, excesiva virtuozitate poate uneori neliniști, deoarece interpretarea realului este depășită de siguranța de sine stătătoare a liniei, astfel că atmosfera, poezia sau sugestia psihologică pot merge uneori dincolo de tema obiectivă propriu-zisă, — în pictură evoluția artistului ridică alt gen de probleme. În «Schița de compoziție — la recoltarea sfeclei», mișcarea personajelor din primul și al doilea plan arată în ce măsură pictorul ar putea mai stăruitor și mai amplu beneficia de calitățile desenatorului. Tonurile calde, de o surdă catifelare de pastel (pictorul obișnuiește să stingă excesiva strălucire a uleiului), certifică interesul nostru pentru viitoare compoziții mai ample. Compoziția «1907»,

în care predominant un albastru gri dramatic, fără urmă retorică, reprezintă execuția sătenilor din 1907. Aici anumite influențe sînt poate încă prea directe pe linie formală, compozițional și ritmic (în felul cum este realizat contrastul dintre grupul soldaților executanți și grupul celor ce vor cădea sub gloanțele ucigașe). La o examinare mai atentă insuficiența studiului obiectiv devine vădită. Vibrarea sentimentului nu mai poate acoperi satisfăcător insuficiența studiului. Oricît de «liberă» ar fi o transpunere artistică în plastică, — și mai ales în pictură — insuficiența studiului obiectiv nu poate fi niciodată total compensată.

În «Peisaj cu figuri», cele două țărănci cărînd gălețile pline — din centrul tabloului — sînt sugestiv văzute, cu o subtilă monumentalizare a efortului de muncă, dar mișcarea personajelor este realizată șovăitor și păstrează un ușor element de poză.

Portretele de copii și «Copilul cu mărul» nu beneficiază nici ele din plin de darurile desenatorului, iar mîna care ține mărul este fals realizată pe de-a întregul.

În «Peisaj cu cal» apare clar subordonarea excesivă la viziunea picturală pe linia Ciucurencu. Aici se vede mai bine că această subordonare excesivă de viziune a discipolului poate deveni epigonism nerodnic. În alte peisaje însă putem surprinde totuși, de pe acum, elementele drumului propriu. De pildă în peisajul «Sălcii», soluția compozițională, organizată frontal, îmbracă emoția artistului într-o anumită muzicalitate cromatică sobră, tot în tonurile surde, pastelate, de verde și cenușiu luminos, în care aproape orice urmă de influență directă a dispărut. Lirismul secret al viziunii are accente de adîncire personală, viața intimă a copacilor sub cerul subtil integrat în ansamblul peisajului devine autentică poezie picturală. Este adevărat că viziunea ar avea nevoie și de mai mult studiu, mai ales în primul plan.

Peisajul din Onești beneficiază tocmai de acest studiu prelungit, cîștigînd astfel și unitate de compoziție, susținută chiar în primul plan.

În «Combinatul chimic de la Onești», în acorduri de albastru și gri pastelate, fără nici o prezență omenească, găsim în prim plan dreapta suprafață rotundă a unui fund de cazan, foarte frumos nuanțată — dar atenția pictorului nu se mai distribuie suficient pentru a integra organic acest element în ansamblu, care rămîne oarecum sumar, tratat în ritmuri monotone și în care accentul este pus pe



TRAIAN BRĂDEAN: Copil — desen

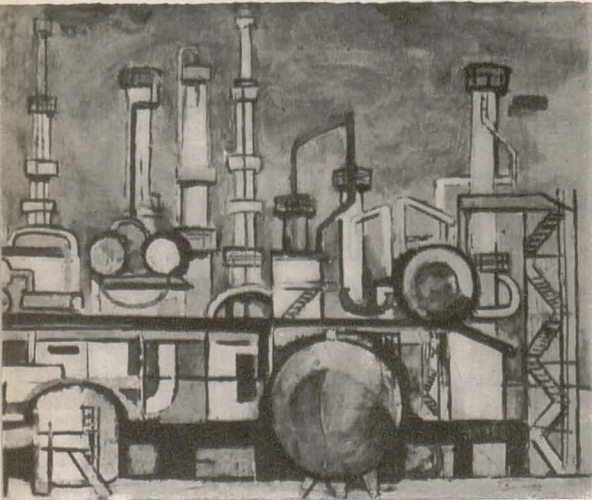
un fel de stilizare decorativă, nici aceasta suficient susținută.

Compoziția «În grădină», păstrînd acele acorduri calde în stinse tonuri de pastel, indică poate drumul cel mai promițător — deși discret, fără modernisme ostentative — pentru viitor. Aici grupul celor două țărănci, mai ales cea din stînga, care se apleacă asupra straturilor sădite, este armonios și convingător integrat în ansamblul pictural, iar acordurile cromatice amintesc de unele căutări ale lui Tonitza (puțin cunoscute încă). Studiul clăii cu fîn din centru mi se pare excelent, și realitatea adevărată se împacă foarte bine cu transpunerea picturală subtilă, poetică, fără să idilizeze.

Însă elementul poetic al picturii sale nu îi dă dreptul să coloreze în «Primăvara» apa pîrului din primul plan în roz, de la un capăt la altul al tabloului, fără nici un fel de justificare obiectivă.

EUGEN CRĂCIUN: Peisaj industrial — ulei





TRAIAN BRĂDEAN: Peisaj industrial

Cele trei sculpturi expuse, în piatră, marmură și piatră de râu ne îngăduie să descoperim aceleași calități, intenția de stilizare apărând însă prea vădit. Emoția omenească reală, impresionantă chiar, nu se îmbină suficient de convingător cu maniera stilizării plastice.

Fără îndoială însă că seriozitatea acestui talent îi va îngădui să dea în sculptură, dar mai ales în pictură, remarcabile realizări, la nivelul celor pe care le putem admira, uneori fără rezervă, în desenele și ilustrațiile sale de cărți.

FLORICA IOAN

În lupta pentru depășirea figurativului direct, în vederea sublinierii valențelor de sugestie, lucrările expuse de sculptorița Florica Ioan se caracterizează prin stilizare, — uneori poate discutabilă. Dar transpunerea de viziune plastică izbutește adesea să monumentalizeze desenul și ansamblul statuar, pe linia esențialului și a sugestiei sintetice.

În aproape toate lucrările, — portrete în marmură cioplită, lucrări în ghips, lemn sau aramă bătută, sau cele turnate în bronz, — leit-motivul, împletit adesea cu semnificațiile conținutului, este consti-

tuit de refuzul artistei de a păstra amănuntul nesemnificativ.

În actuala fază de evoluție a Floricăi Ioan, însă, dacă vibrația sensibilității artistice poate fi descoperită în aproape toate lucrările, la diverse grade, în schimb diversitatea manierei de transpunere nu ni se pare capabilă să asigure o suficientă coerență. Artista va trebui să opteze pentru o mai mare unitate de viziune și manieră, fără să-i fie teamă de o sărăcire în procesul de creație. Pentru aceasta însă, refuzul amănuntului nesemnificativ trebuiește din plin compensat de studiul realității obiective, de aprofundarea datelor concrete impuse de « model ».

Această compensație o găsim în portretul lui Enescu, care, îmbogățit de viziunile altor portrete făcute marelui muzician în trecut, arată destul de clar ce cuprinde pozitiv sau încă discutabil, faza actuală a evoluției sculptoriței Florica Ioan. Emoționanta poezie din zîmbetul atît de profund, de vibrant și interiorizat al lui Enescu este prinsă în chip remarcabil, — și eleganța nuanțelor și jocurilor de lumină ale figurii este sugestiv subliniată. Însă, raportul dintre capul suspendat, — oarecum în aer, — și soclul ce vrea să sugereze vioara, nu sînt departe de o anumită ingeniozitate manieristă.

În masivul cap al lui Ion Creangă, stilizarea în planuri tăiate rigid, brutal, nu ajunge la o reală monumentalizare, ci la o stranie arhaizare, putînd sugera chiar elemente de sfinx egiptean (vezi partea de sus a figurii, peste care buclele sînt geometrificate, fără justificare valabilă). Tendința de stilizare a împins artista, conștient sau nu, către o hieratizare care, probabil, echivalează în intenția de pornire, cu o cristalizare a dialogului cu nemurirea. Intenția, interesantă, scade însă vibrația vieții, și în loc să ajungă la o înnobilitate efectivă, ajunge la impas. Mai ales că subliniază contradicția dintre căldura privirii, umanitatea expresiei gurii și rigiditatea geometrizată a masei statuare.

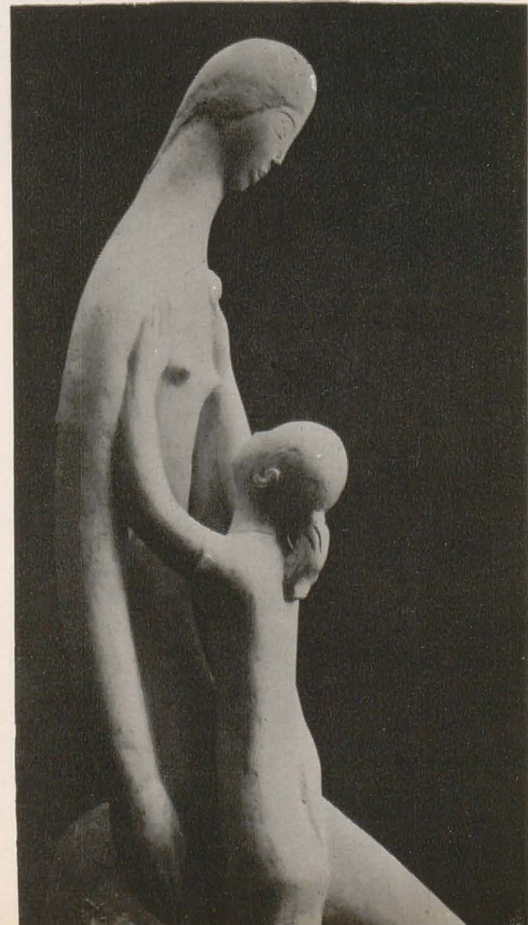
În basorelieful « Brigada de tineret », chiar dacă unele figuri de tineri muncitori rămîn prea sumar schițate, diversitatea de fizionomie nefiind îndestulătoare, poate, — găsim însă ritm, și convingătoare emoție umană, și prin aceasta, lucrarea capătă tocmai acea înnobilitate interioară către care tinde artista. Și aci, însă, ritmul din primul plan al celor două mîini stîngi, rigid întinse în jos, nu este suficient studiat.

În basorelieful în lemn intitulat « Floarea soarelui », ritmurile sînt mai vii, deși nu toate soluțiile plastice, mai ales în partea de jos, sînt fericit găsite.

« Textilista », (ghips), agreabil modelată, dar într-o poză decorativ-dansantă, bronzul « Tînăra mamă », excesiv arhaizat și cu unele elemente manieriste, « Vara », — piatră artificială — sau ghipsul intitulat « De ziua mamei », și « Primăvara » (ghips) sînt poate lucrările cele mai discutabile din expoziție. Deși este prima expoziție personală, daruri certe există în toate lucrările expuse, chiar în cele menționate mai sus. De aceea este necesar să întîrim asupra premiselor drumului viitor.

Sub nevoia de transpunere stilizată, uneori excesiv, descoperim adesea o exagerată subliniere a valențelor decorative. În « Colectivista » (ghips), al cărei braț este rezemat în chip ingenios de un stîlp de pridvor, lucrat în genul creștăturilor în lemn,

FLORICA IOAN: De ziua mamei





FLORICA IOAN: Cap de fată

și de pasionată curiozitate față de cele mai variate aspecte ale vieții, pe care le manifestă artista.

Cele 10 desene, de o expresivă simplificare, sînt poate prea voit, desene « de sculptor ». Dar cele colorate, precum « Muncitorul cu toporul », « Păstorul cu oaia » sau chiar micul desen al văcarului ni se par sugestive și ingenioase. În acestea, sublinierea elementului decorativ păstrează o anumită plasticitate valabilă. Valorificarea plastică a pitorescului poate realiza astfel în chip ingenios acea originalitate intimă ce trebuiește cîștigată în toate viitoarele lucrări ale talentatei artiste.

AUREL NEDEL

Ansamblul expus de pictorul Aurel Nedel, hărăzit să-i contureze destul de clar personalitatea creatoare, închipuie prima sa expoziție personală.

Cele cîteva rînduri prin care maestrul său, Alexandru Ciucurencu, dă un fel de gir de semnificativă greutate expoziției — în respectivul program cu lista de lucrări, — vorbesc de la început de « serioasele căutări » ale pictorului, ducînd « la rezultate ce depășesc nivelul obișnuit ».

Într-adevăr, ansamblul expoziției afirmă calitățile tînărului artist, vădînd totuși o participare relativă la tematica majoră.

Trebuie subliniată însă din capul locului nevoia de a urmări atent în anii ce vin evoluția pictorului, deoarece excesul de sensibilitate cromatică — adică felul în care pictorul transpune realitatea, prin acorduri de culoare de o ascuțită vibrație, adesea temerară, — este maximal.

Astfel, « Portretul oțelarului Ionescu Emilian » (nr. 2) este « ținut » în gamă de roșuri, ceea ce vrea să sugereze pulsația și incandescența flăcărilor specifice ambianței sale de lucru. Sinceritatea accentului uman și adîncimea înțelegerii psihologice, fără urmă de idilizare sau de emfază retorică, face din acest portret o certă reușită. Sîntem însă la un punct limitat al procesului.

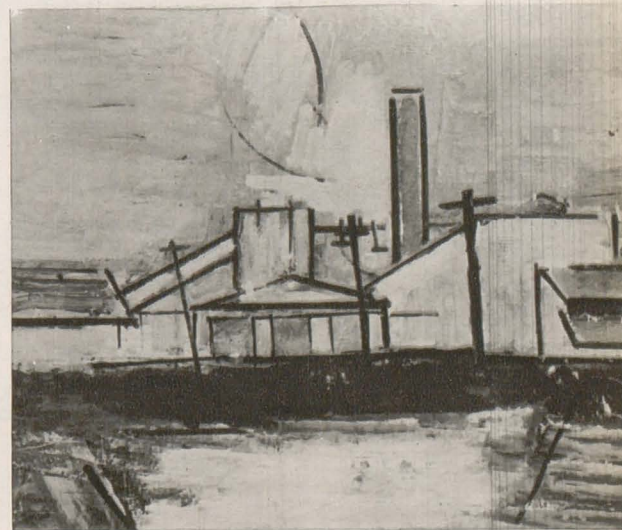
Această limită încă acceptabilă este depășită totuși în « Portretul oțelarului Filip Ion » (nr. 22). Trebuie

spus că, în genere, portretele sale, oricît de tipizate ar fi pe linia esențialului, dau impresia că sînt adevărate portrete, fără exagerată « abstractizare ». Lucru care nu se poate spune despre autoportretele sale; « Autoportretul » (nr. 29) rămîne mai mult punct de plecare, dacă nu chiar « pretext » pictural pentru expresivitate și cromatică. « Autoportretul » (nr. 10) își îngăduie să nu mai « semene » deloc.

Revenind la portretul oțelarului Filip Ion, echilibrat și viu, cu o figură expresivă și caracteristică, ne putem întreba de ce mîinile sale, ambele în prim plan (pe genunchi), sînt « stilizate » precum mîinile unui robot, transpuse mecanic, în cadrele unei ingeniozități de stilizare — « modernistă » — nejustificată? Arpegiile de atelier, ca atare, cum am spus-o de atîtea ori, nu sînt recomandabile în portretistica omului nou. Dealtfel, acest « portret-poză » de muncitor (așezat nu se știe pe ce: scaunul de acasă, sau într-o pauză de lucru?) este tratat coloristic în cealaltă extremă a cromaticii: numai tonuri reci de gri-albastru, în care vibrația galbenului chiar rămîne aproape lividă — deși și aici există simpatie umană, transpunere picturală esențială, — dar « libertatea » de

(urmare în pag. 656)

AUREL NEDEL: Peisaj — ulei



există tocmai un anumit echilibru între stilizarea arhaizantă și noblețea festivă a pozei (ceea ce justifică și sublinierea elementului static). Figura însă rămîne prea de păpușe, cu grațioase fixități visător hieratice.

În nudul « Floare », marmură, muzical, armonios modelată, și mai ales în « Nud » — tot din marmură — găsim, încă, ceva din echilibrul viziunii maestrului Medrea.

În « Cap de fetiță » (bronz argintat), descoperim preocupări de viziune barocă — în stilizare și material — pline de interes. De o reală expresivitate sînt și cele 3 lucrări în aramă bătută « Crescătoarele de păsări », « Textilistele », și mai ales « Înotătorii », în care stilizarea se apropie ușor de o viziune extrem-orientală de un real rafinement. Aceasta subliniază fericit darurile de observație ascuțită



KOVÁCS ZOLTÁN, LA 50 DE ANI

ION FRUNZETTI

Cînd i-am văzut întîia oară lucrările, în expozițiile anuale de stat sau la regionalele clujene, Kovács Zoltán mi s-a părut contradictoriu. Era în realismul său aspru ceva neîmpăcat cu sine, o formă de protest împotriva limitărilor la care-l obligă pe artist propria sa structură, un tip de aspirație romantică spre împlinire, spre «complet» și «absolut realizat» estetic. În pictura lui Kovács, metaforele expresive au folosit întotdeauna, în trecut, negrul masiv și, nu negrul ca ton acromatic, neutru, care să pună

în valoare celelalte culori, ci negrul-culoare, negrul valoare-cromatică, negrul-notă-majoră în gama culorilor. Simbolic, acest negru a început să-și reducă importanța pe măsură ce ochii artistului s-au deschis, cu o atenție sporită, spre noile realități ale vieții sociale din țara noastră. Astăzi, el este aproape eliminat, sau în orice caz redus în tablouri la sectoare minime, ca o pată de culoare tare. Rostul lui devine ornamental. De altfel, progresele expresivității în opera pictorului marchează în anii din urmă o trecere

de la stenografierea temperamental-romantică a scrierii picturale, la o grafie mult mai organizată, mai cerebrală, mai clasică (în sensul echilibrării), deși mult mai modernă, în fond, decît îndrăznelile (doar de tușă) din trecut. Kovács Zoltán, preocupat să redea în tablourile sale de pînă acum 4—5 ani, tumultul unor sentimente, vitale, e drept, dar puțin cam zgomotoase, cam nemuzical exprimate și cam gimnastic transcrise (prin gesturi dirijorale, largi, spectaculoase!), accede astăzi la muzica discretă a ritmurilor, gîndite și răs-gîndite, în care calculul său de cunoscător al legilor și putințelor limbajului pe care-l mînuiește, vine să sporească forța de transmitere a emoției. Temele sale sînt variate. Peisagist, valoarea umană și socială a peisajului îl captivează; adeseori în peisaje, cîntecul sonor și pur al culorilor sale plene aduce, din împrejurimile Clujului natal, tocmai tonul specific epocii noastre, și asta fără ostentație, fără efort. Direct, sincer, convingător, el nu-și pictează «constatățile», ci «participările» la realită-

țile alese drept subiect de artă. Ca autor de naturi moarte, Kovács Zoltán se demonstrează poet al unei lumi intime, ce dă vieții cotidiene nu doar un decor exterior, ci o atmosferă afectivă reală. Ca portretist, pictorul e un romancier, nu un documentarist. El dezvăluie pe pînă un destin de om. În compoziție, acest artist, care e și un desenator interesant, și un puternic colorist, cu îndrăzneli și originalități vrednice de a fi odată discutate și puse în evidență, (cu argumente pro și contra, evident!), pare făcut pentru a realiza acea formă de artă care e specifică epocii noastre socialiste: muralul.

Întrevedeam talentele lui de componist încă din tablourile de șevalet. Pe panoul de la o anuală de stat, lingă un peisaj ca «Dealul Cetățuia» sau o natură moartă cu bibelou chinez, atît de stringent compuse (ca să întrebuițăm termenul de «compoziție» în sensul de calitate implicită oricărui tablou, conveniență și ordonare a elementelor de limbaj plastic pe suprafața lui), stătea și o adevărată «compozi-

ție» (în sensul de «pictură compozițională» cu figuri puse în relație reciprocă adică, în cadrul unei scene, istorice ori «de gen»), intitulată, pare-mi-se, «Așa a fost pe atunci (1945)!». Lucrarea «ținea», în sensul pe care argoul școlarilor îl dă azi vocabulei. Dar abia la Combinatul «Carbochim» din Cluj, văzînd pictura murală în tempera, realizată «al secco» de Kovács Zoltán, singur, timp de aproape un an și jumătate cît a lucrat la 4 panouri, am realizat pe deplin calitățile sale de monumentalist. De altfel, atunci l-am și cunoscut. Îl vedeam întîia oară acum un an și jumătate, prin noiembrie 1962, pe acest om înalt, voinic, sanguin, cu mustăți roșii și chelie prematură, cu ochi de o mare și adîncă expresivitate, verzi mi se pare, sau albaștri, deschiși în orice caz și privind deschis. Kovács Zoltán este întreg în opera căreia i se dăruiește. Unul din lucrurile cele mai pasionat duse la capăt, în domeniul picturii murale din ultimele decenii, este panoul «Eliberării» de la Clubul Combinatului Carbochim, ce face pandant panoului «Muncă, sport, cultură astăzi», în același foaier de sală de spectacol muncitorească. N-am să vorbesc aici analitic despre calitățile lui. O fac într-un studiu despre pictura murală nouă la noi, publicat într-o altă revistă de specialitate. Trebuie totuși să menționez că invenția, execuția și viziunea fac aici corp comun. «Confecția» este exclusă. La fel, «prefabricatele», în tiparul personajelor sau în atitudinile și relațiile lor. După o jumătate de veac de viață închinată frumosului, conferirea titlului de «Maestru emerit al artei», îl găsește pe Kovács Zoltán în plină activitate creatoare în slujba artei noastre.



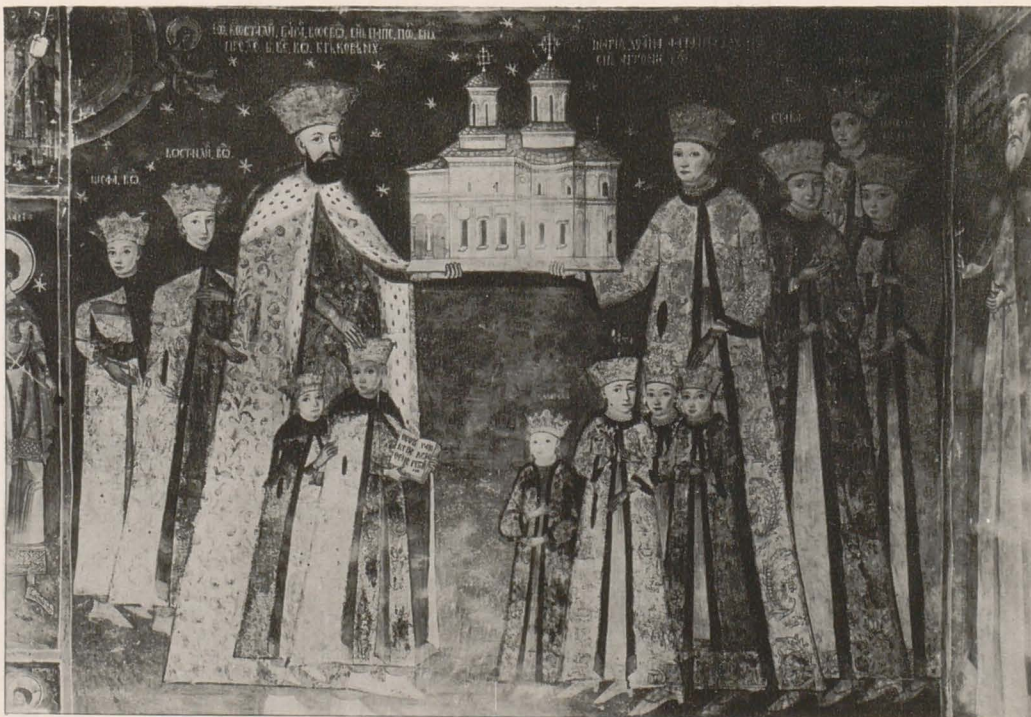
PROBLEME ALE PORTRETULUI ÎN ARTA MEDIEVALĂ ROMÎNEASCĂ

MARIA ANA MUSICESCU

Problema portretului medieval, a evoluției, semnificației și esteticii sale este una din cele mai complexe și totodată mai puțin cercetate din arta veche românească. Judecat după criteriile de valoare ale gustului contemporan, educat în perspectiva antropocentrică a Renașterii și aproape fixat într-o viziune asupra reprezentării pe cât de directă pe atât de multiplu și de subtil nuanțată, nu este de mirare că schematicul, liniarul portret medieval — mărginit la indicarea trăsăturilor esențiale ale figurii — poate să apară omului modern, sărac, inexpressiv și steril ca formulare artistică. Semnificația complexă a unui portret medieval nu poate fi surprinsă dacă privitorul se situează numai pe poziția criticului de artă. Totdeauna cu valoare de document istoric, reprezentativ în aceeași măsură ca operă de artă și pentru cultura materială, mentalitatea și gustul unei epoci, portretul ctitoricesc, cel de donator sau cel funerar rămîne expresiv, chiar puțin reușit ca valoare plastică. Un asemenea portret își atinge scopul numai atunci cînd puterea de sugerare a meșterului reușește să îmbine tradiție, simbol și expresie într-o reflectare fidelă a contemporaneității. Totdeauna, în cadrul unei formule de reprezentare medievală, pentru ca sugerarea simbolului să fie cât mai evidentă, portretele au fost figurate în cadrul unor elemente de protocol, în lumina unei « etichete » care le definește locul, calitatea, într-o ambianță socială dată, pe care la rîndu-i portretul însuși trebuie să o sugereze.



◀ Bolnița Coziei: Portretul ispravnicului Stroe (frescă)
sec. XVI
Minăstirea Hurez: Constantin Brâncoveanu și familia (frescă)
sec. XVII





Minăstirea Sucevița: Ieremia
Movilă (broderie) sec. XVII



Muzelul Trei-ierarhi: Ion, fiul lui
Vasile Lupu (broderie) sec. XVII



Minăstirea Sucevița: Simion
Movilă (broderie) sec. XVII

Din punctul de vedere al privitorului de astăzi s-ar putea spune că în arta portretului medieval avem de-a face și cu probleme de regie care joacă, în toată arta veche, un rol de primă importanță. În această lumină și sub acest aspect trebuie apreciată măiestria artistului din epoca feudală, reușita creației sale portretistice nefiind exclusiv în funcție de estetic, de valoarea plastică și cromatică, nici chiar de puterea de comunicativitate. Profilați pe același fond uniform — albastru sau de aur — care sugera, în pictura religioasă, veșnicia cerută de simbol, ctitorii medievali: voievozii, mari dregători, înalți prelați, boieri, negustori, meseriași sau țărani, în picioare, ori, mai rar, îngenunchiați, singuri sau alături de familiile lor, își oferă dania cu același gest neschimbat de-a lungul veacurilor. Așezați într-un cadru solemn, egali în calitatea lor de ctitori sau de donatori, ei sînt totuși diferențiați în ierar-

hia socială impusă de structura specifică lumii feudale.

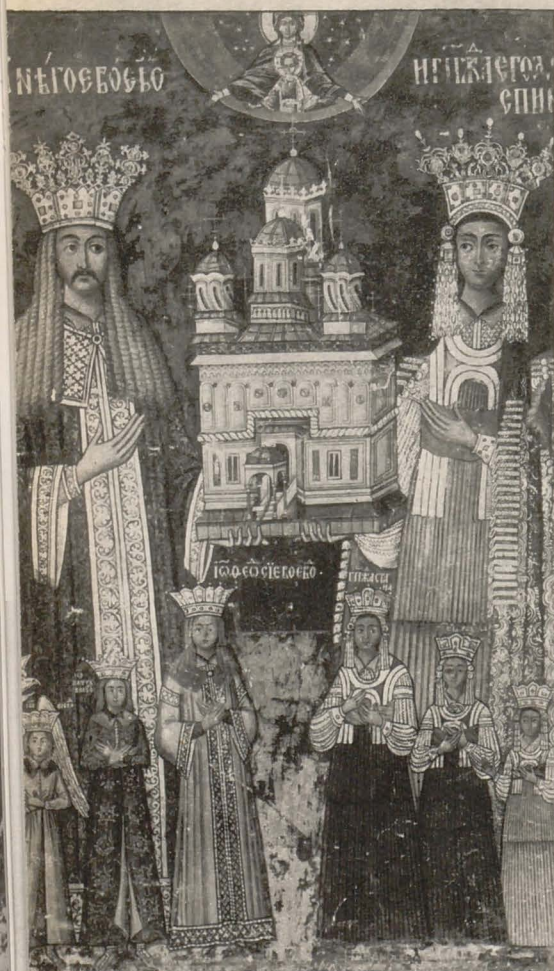
Totdeauna cu valoare de document istoric și foarte adesea operă de artă, portretul medieval românesc ni s-a păstrat în numeroase exemplare — atât în pictura murală cît și în miniaturi, broderii și argintărie — capabile să convingă pe oamenii zilelor noastre că meșterii secolelor XIV—XVIII nu erau nici numai ucenici respectuoși care mențineau o tradiție moștenită formal, nici numai meseriași abili care executau conștiincios o comandă, ci erau adesea creatori, capabili să folosească la maximum mijloacele tehnice ce le stăteau la îndemînă și să reușească cu măiestrie o expresivă sinteză între canon, tradiție, simbol și contemporaneitate.

★

De origine bizantină și preluînd o formulă general răspîndită în Balcani, portretul medieval românesc,

urmărit în evoluția lui, vedește, pe de o parte, transformările societății și chiar cele interesînd cultura materială, pe de alta, modificarea treptată a tradiției prin permanenta ei împletire cu realitatea din care meșterul își lua modelele și, înșfîrșit prin formarea treptată a unei viziuni autohtone asupra portretului. Sub această din urmă formă portretul ctitoricesc va dăinui și dincolo de epoca feudală, căpătînd, la începutul secolului al XIX-lea caractere net folclorice.

Încă de la constituirea statului feudal centralizat, voievozii țărilor romînești sînt apărătorii creștinătății, apărare care constituie o permanență în programul lor politic. Ctitori, ei vor fi reprezentați pe zidurile edificiilor construite sau înzestrate de ei într-o viziune specifică artei bizantine și bizantinslavă. Frumosul portret al ctitorului bisericii domnești din Curtea de Argeș (deasupra ușii de intrare



Minăstirea Biserica Episcopală Curtea de Argeș: Neagoe Basarab, Despina Milița și copiii (frescă) — (Muzeul de artă al R.P.R.) sec. XVI

în naos) — cel mai vechi portret laic cunoscut din arta Țării Românești — este aproape o replică a portretului reprezentînd, la biserica Kahrié-Djami din Constantinopol, pe ctitorul ei, Teodor Metohites. Dacă Mircea cel Bătrîn la Cozia este reprezentat în costum apusean de «cavaler», portretul lui Neagoe Basarab la Curtea de Argeș menține toată somptuozitatea hieratică a Bizanțului și a Serbiei medievale dinaintea stăpînirii turcești. Ambele portrete, ca și atîtea altele, preluînd formal o tradiție străină — cu caracter imperial-aulic — care va dăinui, pentru portretele voevodale, în Țara Romînească pînă după vremea lui Brâncoveanu, sînt o creație a artiștilor romîni încă puțin diferențiată de cea a țărilor sud-slave. Simbolul rămîne precumpănitor, chipurile sînt vii, dar în general asemănătoare între ele, costumul însă, acela de mare aparat al curții, în acord cu solemnitatea atitudinii, definește pe voevodul muntean de la epocă la epocă. Aceeași mentalitate domină atît în portretele brodate cît și în cele gravate pe piesele de argintarie.

În Moldova, mai complex, mai de sine stătător, tabloul ctitoricesc este construit într-o compoziție armonioasă, în care accentul cade în aceeași măsură pe ctitor, pe intercesor și pe cel cărui i se oferă ctitoria. În secolele XV—XVI, acele ale marii creații moldovenești, portretul ctitorului și al familiei sale este totdeauna integrat unui grup. Printre portretele voevodale cele mai reușite se pot cita cele ale lui Ștefan cel Mare din Tetraevanghelul de la Humor și cel zugrăvit în naosul Voroneșului și portretul lui Petru Rareș de la Moldovița. Lipsite de hieratismul aulic, caracteristic pentru portretele voevodale din Țara Romînească, expresivitatea și individualizarea este mai evidentă în portretele moldovenești. Acest fapt este valabil și pentru broderia moldovenească.

Atît în Muntenia cît și în Moldova portretele de înalți demnitari însă, mai puțin supuse stricteții etichetei tradiționale, capătă o mai mare valoare plastică și expresivă. Portrete ca acele ale lui Ioan Tăutu de la Bălinești, ale lui Luca Arbure de la Arbura, ale lui Barbu Craiovescu de la Bolnița Bistriței oltenice sau ale spătarului Stroe de la Bolnița Coziei sînt, printre exemplarele de portrete pictate, remarcabile reușite.

Deosebirea dintre protocolarul portret voevodal pictat din Țara Romînească și cel al înalților demnitari apare încă accentuată la portretul brodat. În contextul unor piese de uz liturgic, în care personajele sfinte

păstrează schema stereotipă a tradiției bizantine și balcanice, portretele donatorilor se singularizează, detașîndu-se din ambianta religioasă cu toată vigoarea lor net realistă. Marele Ban Barbu Craiovescu, călugărul Pahomie, în rasa-i întunecată, și soția sa Negoslava, în portu-i popular (epitrahilul din 1521 de la Bistrița olteană, azi în Muzeul de artă din București) portrete aproape primitive ca reușită artistică, sînt totuși impresionante prin contemporaneitatea, prin observarea realității pe care o comunică cu putere. Ei ar putea figura, cu aceeași pregnantă simplitate, cu același pitoresc concis, printre ctitorii țărani zugrăviți cu două veacuri mai tîrziu, pe pereții micilor biserici de zid sau de lemn din Oltenia. Mai expresive încă, datorită reușitei portretistice, chipul marelui Ban Preda Buzescu, atît de viguros și de personal, și cel al soției sale Cătălina (dvera de la Stănești, azi în Muzeul de artă din București) cu ochi lungi, codași, cu figura luminată de un surîs abia schițat, par — dacă facem abstracție de smerenia cu totul formală a atitudinii lor — complet ieșiți din ambianta medievală. Reușitele cele mai reprezentative ale portretului pictat din Țara Romînească a secolului al XVI-lea rămîn chipul, pe cît de viguros expresiv, pe atît de spontan și de precis conturat, al spătarului Stroe de la Bolnița Coziei și acela al bătrînului cu privirea atît de cercetător directă a lui Barbu Craiovescu de la Bolnița Bistriței. În general, față de pitorescul portretelor brodate, cele zugrăvite, tot atît de concise și de comunicative și datorită dimensiunilor lor, anunță prin grafismul și duritatea conturilor stilul portretelor de meșteri de la finele veacului al XVII-lea.

Opere monumentale ale portretisticii moldovenești — în afară de cîteva figuri remarcabile de sfinți cu un caracter net și subtil laic și de portretele atît de fin nuanțate cu tot realismul lor direct, al lui Ion Tăutu, Luca Arbure, Elena soția lui Petru Rareș (la Humor, cel mai frumos portret feminin din pictura veche romînească) — sînt marile dvere funere brodate. Acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop, a doua soție a lui Ștefan cel Mare (piesă azi în păstrarea Muzeului Minăstirii Putna) rămîne o piesă unică prin echilibrul monumental, prin caligrafia sensibilă a liniei, prin subtila nuanțare cromatică. Cu ochii închiși, cu mîinile pe piept, solemnă și liniștită, figura Mariei de Mangop păstrează, în toată stilizarea ei care amintește orientul, o încîntătoare feminitate. În Muzeul Minăstirii Sucevița se

(urmare în pag. 657)

REFLECTAREA FENOMENULUI PLASTIC ÎN PRESĂ

Dimineața citesc ziarele. Deseori, cu acest prilej, mă gândesc cu simpatie la inventatorul scrisului și descoperitorul tiparului și încerc un simțămînt de recunoștință față de ziariști, de reporteri și redactori, fotografi și tipografi, pentru miracolul pe care îl săvîrșesc de treisuteșaizecicinci de ori pe an, dăruindu-mi puterea de a trăi mai din plin viața țării, de a fi în același timp în tot locul.

Deoarece fac parte din acea imensă categorie de oameni, interesați de tot ceea ce are legătură cu activitatea de creație, mă privește în modul cel mai direct tot ceea ce se întîmplă în cel mai îndepărtat colț al țării sau în cel mai îndepărtat punct al globului. Mă preocupă foarte mult stadiul lucrărilor agricole, avantajele folosirii în construcția de locuințe a cofrajelor glisante, situația populației de culoare în Republica sud-africană, produse noi fabricate de industria noastră chimică, desbaterile de la O.N.U. Urmăresc, de asemenea, cu regularitate rubricile « Poșta săptămîinii », « Sport » și altele.

Prin intermediul presei mă găsesc în permanență în centrul efervescentei vieți culturale din țara noastră. Sînt astfel la curent cu toate evenimentele de pe frontul dramaturgiei, cinematografeii, literaturii, poeziei, într-un cuvînt al artei. Publicațiile noastre de literatură și artă îmi fac cunoștință cu producția încă în curs de elaborare a unor scriitori pe care lubindu-i și prețuindu-i îi urmăresc cu consecvență.

Încerc și surpriza descoperirilor, așa cum s-a întîmplat mai deunăzi cînd într-un colț al unei file din « Contemporanul » am găsit o poezie minunată, de trei strofe, intitulată mi se pare « Trei frați ». Multe zile am purtat-o cu mine.

Mulțumită revistelor de literatură și artă aflu ce filme se pregătesc să apară pe ecranele lumii; ce filme romînești sînt în producție, ce piese noi se repetă, despre ultimele premiere teatrale; aflu lucruri cu totul noi fie despre cibernetică și creația intelectuală, despre scriitori și literatura cinematografică, fie despre probleme de conținut ale textelor de muzică ușoară, despre realitate și legendă în poezie, despre mișcarea de amatori etc., etc...

Și caut, de asemenea, să aflu cîte ceva și despre arta plastică. Despre mișcarea plastică. Despre fenomenul plastic care înseamnă: pictură, grafică și forme industriale, arta monumentală și imprimeuri, ilustrație de carte și decor de film, ceramică și desen animat, afiș comercial și mobilier, covoare și sticlărie, gravură, sculptură, scenografie, tapiserii; fenomen plastic care înseamnă de asemenea organizare de muzee, critică plastică, învățămînt artistic; despre această imensă împletire de genuri și activități artistice, despre acest amalgam creator din care se desprind neîncetat manifestări și personalități revelatoare în sensul înfloririi și avîntului pe care le trăiește cultura într-un stat socialist.

De aceea, am urmărit cu deosebit interes materialele apărute în presă în preajma Conferinței pe țară a U.A.P., articole sau interviuri luate unor creatori de prestigiu, în care se ridicau probleme importante pentru dezvoltarea artelor plastice; tot așa, interesantul schimb de opinii din paginile ziarului « Știința », al unor cunoscuți pictori, sculptori, arhitecți, critici, ca Mac Constantinescu, Duiliu Marcu, Jules Perahim, Gh. Labin, Boris Caragea, Vida Geza, Mircea Popescu, în legătură cu sarcinile artei monumentale — decorative și cu problemele marii sinteze, precum și articole ca cel al lui Dan Grigorescu — « Omul în pictura noastră contemporană », cel al lui Mircea Deac — « Compoziția în pictură », publicate în « Contemporanul », « Calitatea producției poligrafice », sau « Viață, documentare, creație » de Eugen Popa.

Urmăresc de asemenea cu deosebită atenție preocuparea tot mai consecventă pe care o demonstrează redacțiile presei cotidiene în privința educației estetice, cronicile despre expozițiile colective și personale, prezentările unor muzee și colecții de artă.

Totuși, în timp ce apariția fiecărei opere literare, fiecare premieră teatrală sau cinematografică, apariția unei noi opere muzicale, sînt consemnate cu promptitudine, ca adevărate evenimente artistice, creindu-se în jurul lor acel curent de opinii atît de necesar, atît de vital pentru dezvoltarea artei în general, consemnarea fenomenului plastic s-a transformat, atunci cînd apare, într-un fel de ritual parcă obligatoriu, îndeplinit fără entuziasm și interes.

Răsfoind cu atenție paginile publicațiilor amintite se creează impresia că majoritatea articolelor axate pe probleme de artă plastică se găsesc acolo cu totul întîmplător, și că lipsește o planificare a materialelor publicate și o tematică a problemelor principale.

Uniunea artiștilor plastici din R.P.R. își desfășoară activitatea în 16 filiale și cenacle. Aceasta înseamnă tot atîtea centre în plină dezvoltare, 16 centre artistice cu colective de artiști pictori, sculptori, graficieni, artiști decoratori, cu expoziții interregionale, personale sau retrospective, muncă de documentare în uzini și fabrici, pe șantiere, în gospodării colective. În timp de unsprezece luni, respectiv pînă la sfîrșitul lunii noiembrie, « Contemporanul » a publicat 4 articole despre viața plastică din regiuni; « Gazeta Literară » niciunul, « Luceafărul » la fel, iar « Tribuna » — care apare în Cluj — centru cu o activitate artistică deosebit de bogată și multilaterală — a publicat un articol despre Expoziția interregională — lași, un articol despre Expoziția de artă decorativă a artiștilor clujeni și o cronică a expoziției colective a artiștilor clujeni deschisă în Capitală. Și atît. Restul în majoritatea lor, au fost cronicile unor expoziții personale aparținînd unor artiști bucureșteni: expoziția Zoe Băicoianu și Dan Parocescu, expoziția Gina Hagiu și Eugen Popa, expoziția de grafică a lui Val Munteanu, și cea a lui Gheorghe Zidaru.

Evident, este pozitiv faptul că « Tribuna » sau alte reviste ce apar în regiuni își informează cititorii despre manifestările de artă plastică din Capitală. Dar, în cazul acesta de unde aș putea afla ce pregătesc, de exemplu, în atelierelor lor grupul de tineri artiști din Cenaclul Constanța? Sau, cum a fost creată fresca de la « Carbochim » despre care am auzit, nereușind pînă acum să văd nici o fotografie? Oare n-ași putea fi informat de activitatea acelui Cenaclu de la Pietroșeni, care promitea la un moment dat să devină un foarte interesant centru de gravură? Și, oare, pentru ce nu se scrie nimic despre viața plastică din Baia Mare, oraș cu o veche și cunoscută tradiție artistică?

Cu mîndrie și o undă de uimire, cineva îmi povestea că în țara noastră există 40 de muzee, colecții și secții de artă plastică, 40 de muzee la Constanța și Tg. Mureș, la Caracal și Ploiești, la Cluj și Galați, la Limanu și Piatra Neamț, la Sibiu și Topalu, Cîmpina, Cițcău, etc. etc. 40 de muzee adăpostind neasemuite comori de artă, cu 40 de colective muncind cu entuziasm, făcînd schimb de colecții, organizînd expoziții, conferințe, discuții, vizite colective.

Mi se pare totuși că nu se face încă o popularizare suficientă a acestora, deoarece în toată această perioadă au fost publicate doar cîteva materiale de prezentare a muzeelor de artă plastică.

Păstrînd acest ritm înseamnă că vor trece cîțiva ani și cititorul va reuși să afle despre toate muzeele de artă plastică existente, doar în cazul că numărul muzeelor, caselor memoriale, colecțiilor și secțiilor de artă plastică va rămîne același, ceea ce în condițiile actuale este greu de presupus.

Inutil să adaug că m-ar interesa deasemenea să știu cîte ceva și despre operele de artă pe care le cuprind măcar cîteva dintre marile muzee de artă plastică de peste hotare.

Biblioteca mea s-a îmbogățit în acest an cu peste 20 de volume de artă apărute la noi în țară. Am reușit aceasta în pofida tăcerii profunde cu care este înconjurată apariția cărții de artă, în ciuda lipsei oricărei acțiuni de popularizare a cărții de artă în paginile ziarelor și revistelor. Deși este îndobște cunoscut rolul pe care îl are cartea de artă în popularizarea creației plastice, în extinderea cunoașterii artistice în cele mai largi mase, deși există un deplin acord asupra faptului că fără o lectură ajutoare, fără cărți de inițiere sistematică nu se pot obține rezultate depline în înțelegerea mai în profunzime a operei de artă, a specificului acesteia, a originalității limbajului artistic, totuși apariția noilor titluri ce se editează în diferite colecții (« Maeștrii artei romînești », « Maeștrii artei contemporane », monografii) a fost consemnată în presă, după cum se va vedea, cu totul sporadic.

Au fost publicate în total patru recenzii: prima despre volumul intitulat « Arhitectura Renașterii în Transilvania », apoi despre « Îndreptarul artistic al monumentelor din Nordul Moldovei », despre « Monografia Petrașcu », și în sfîrșit despre « Istoria artei feudale în țările romîne ». De asemenea într-un număr din « Informația » a apărut și un interviu cu autorul volumului « Istoria Artelor Plastice ».

Mai departe, judecînd după unicul material apărut în acest timp (despre pictorul Ștefan Dimitrescu, din Gazeta Literară, 13.VI.1963), s-ar putea crede că marile figuri de artiști, creatori ai istoriei artei plastice romînești au fost cu totul lăstate uitării. Iar despre artiștii plastici contemporani de certă valoare, cunoscuți, stimați, iubiți pentru neobosita lor activitate creatoare, se publică din cînd în cînd vreun medalion și acela cu prilejul unei aniversări oarecare.

Nu reușesc să aflui din presă nimic despre marile personalități artistice din arta plastică mondială. Despre fenomenul plastic de peste hotare. Despre grafica mexicană, de exemplu. Despre pictura neo-

realistă, de exemplu. Despre tendințele actuale ale picturii abstracte, de exemplu.

Nici vizitele în țara noastră a unor artiști plastici de peste hotare nu prilejuiesc apariția unor reproduceri după lucrările respectivilor creatori, însoțite de scurte note.

În complexul problemelor în legătură cu educația estetică a maselor frumosul cotidian este unul dintre momentele chele. În ofensiva pentru frumos — și termenul de ofensivă trebuie receptat în sensul de luptă activă — sînt angajați un număr foarte mare de creatori în toate ramurile, creatori de mobilă, textiliști, modelieri, ceramiști, sticlari, etc., etc. Întreaga lor activitate are un singur țel: acela de a-l înconjura pe om cu obiecte frumoase. Ar fi fals să ne imaginăm că bunul gust natural al omului este suficient pentru a înfrînge și a face să dispară rămășițele unei educații antiestetice de decenii făcută de burghezie. Am convingerea fermă că numai o propagandă largă, activă, consecvent susținută în paginile presei poate constitui într-adevăr un mijloc eficace de ajutor în acțiunea de educație estetică a maselor. Sînt extrem de prețioase inițiativele unor redacții cum ar fi cea a « Științei Tineretului » de a organiza în paginile sale desbatere pe marginea problemelor de educație estetică a tineretului. Dar, n-ar fi poate tocmai lipsit de sens ca ziare de mare circulație cum sînt « Steagul Roșu », sau « Informația Bucureștilui » sau « Știința Tineretului » să inaugureze în paginile lor o rubrică permanentă, ilustrată, destinată acestui scop.

În presă au fost publicate în această perioadă cîteva articole deosebit de interesante, dezbătînd unele dintre cele mai importante probleme în legătură cu dezvoltarea unor genuri artistice. Îmi amintesc de exemplu despre « Afișul de spectacol », « Ilustrația de carte », « Calitatea producției poligrafice », « Grafica în manualele școlare », « Funcția contemporană a scenografiei ».

Cu toate acestea se naște o întrebare firească: de ce oare trebuie să treacă luni de zile pentru a se aborda « masiv » asemenea subiecte? Autorul nu va izbuti niciodată în spațiul ce i se acordă să cuprindă multitudinea de aspecte și probleme noi pe care le aduce, de exemplu, creația în grafica de carte, sau scenografia.

Au fost puse în scenă în teatrele noastre piese de teatru a căror rezolvare scenografică ar fi meritat articole special scrise, așa cum se obișnuiește să se scrie despre munca regizorului sau creația actorilor.

Apar zilnic noi și noi titluri de cărți. Am căutat cu înfrigurare dar fără rezultat să găsesc măcar într-una din reprezentările sau recenziile publicate pe marginea cărților apărute cîteva rînduri măcar despre ilustrație. Și trebuie subliniat că au apărut în acest an destule cărți a căror rezolvare grafică ar fi necesitat nu numai o simplă consemnare, ci o analiză amplă, profundă.

Rămîn în afara cercului de preocupări ale ziarelor și revistelor multe alte probleme privind dezvoltarea fenomenului de artă plastică. Nu s-a scris pînă acum nici un articol despre decorul de film; despre rezolvarea plasticii desenului animat; filmul de artă a fost consemnat numai prin două articole, unul în « Contemporanul », celălalt în « Știința Tineretului ». Se scrie mult prea puțin sau mai bine zis nu se scrie nimic despre prezențele artei noastre plastice peste hotare.

Voi continua, în anul care vine, să citesc presa cu aceeași regularitate. Și sînt convins că în acest an nu voi mai fi știrbit în drepturile mele de cititor care vrea neapărat să fie informat în toate domeniile. Chiar și în problemele artei plastice.

VIRGIL BUCUR

DESPRE EDUCAȚIA ESTETICĂ

OCTAVIAN BARBOSA

Ca modalități specifice ale limbajului artistic, diferitele forme de manifestare ale artelor plastice, pictura, sculptura și grafica, presupun la rîndul lor, ca orice fapt de limbaj, existența a doi termeni corelativi: creația și receptarea. După cum limbajul nu se poate constitui în afara unei relații între un subiect care emite anumite semnale și între un subiect capabil să le recepteze și să le înțeleagă, tot așa, creația și receptarea operei de artă există și se definește prin raportare reciprocă. Calitatea și amploarea vieții artistice a societății depinde în mare măsură de calitatea și intensitatea relației lor.

Din acest punct de vedere, în măsura în care viața socială este imposibilă acolo unde cele două elemente bipolare ale limbajului nu pot intra în contact, în aceeași măsură viața artistică a societății este cu neputință atunci cînd opera de artă nu ajunge la

destinație, adică atunci cînd între creator (emițătorul) și public (receptorul) se cascadează o prăpastie. Indiferent în care din cei doi termeni se află pricina acestei incomunicabilități, fie că ea rezidă într-o incapacitate artistică sau într-o orientare greșită a artistului, fie că se datorează unei insuficiențe pregătiri estetice a celui căruia i se adresează opera de artă, rezultatele practice imediate sînt aceleași. Neînțeles este pictorul formalist a cărui dezordine cromatică face impresia unei criptografii plastice oricărui om de gust, dar, din păcate tot neînțelese pot rămîne semnificația și elemente prețioase de expresie ale unei opere realiste, atunci cînd privitorul nu a deprins încă specificul limbajului plastic. De aceea, procesul de educație estetică, pentru a fi, în adevăr eficient, trebuie să cuprindă în raza sa de acțiune deopotrivă pe creatorul cît și pe consumatorul de artă. Neglijarea oricărui din cei doi termeni ai relației nu este lipsită de consecințe negative asupra celui alt și implicit asupra dezvoltării artei în general. Realismul socialist nefiind numai o teorie și o metodă de creație, ci și o metodă de receptare creatoare a artelor, contribuie în mod specific și eficient la educația estetică generală în statul socialist.

Integrată în ansamblul procesului de formare a idealului estetic socialist și de dezvoltare a gustului artistic, educația estetică, în cadrul artelor plastice, se realizează concomitent pe mai multe planuri, reprezentînd, fiecare în parte, diferitele modalități specifice ale artei în general. Aici, mai mult decît în oricare alt domeniu, desăvîrșirea procesului este determinată de conlucrarea efectivă a părților, neglijarea uneia din ele afectînd simțitor armonia întregului. Dezvoltarea gustului artistic presupune, așa dar, ca o condiție *sine qua non*, contribuția, mai mult sau mai puțin simultană, a tuturor artelor.

Avînd un caracter sintetic-universal, care vizează dezvoltarea personalității umane în general, sub toate aspectele sale, educația estetică nu îngăduie o specializare unilaterală a gustului, chiar și în cazul unei practici profesionale exclusive.

Rolul culturii artistice este covîrșitor în dezvoltarea armonioasă a personalității individului. Oamenii care în comunism, fără să fie neapărat pictori « se vor ocupa între altele cu pictura » (Marx) o vor face tocmai sub imperiul acestor necesități. Operînd în adîncime, spre miezul lucrurilor și al fenomenelor, știința face posibilă extensiunea nemărginită a orizontului artistic.

Afirmînd caracterul multilateral și simultan al procesului de educație estetică, nu înseamnă deloc că aceasta ar avea un caracter eclectic, în ansamblul căruia numai cu greu am putea distinge contribuția specifică a fiecărei arte. Dimpotrivă, faptul subliniază mai apăsător complexitatea unui proces care are în vedere personalitatea umană în întregul său. Astfel, încît, educația estetică nu se va realiza niciodată numai cu mijloacele teatrului sau ale muzicii, oricît de perfecte ar fi ele, luate în individualitatea lor, pentru că înțelegerea particulară a fiecăruia este înlesnită — și nu numai înlesnită — de cunoașterea celorlalte. Corespondența artelor pe plan estetic general se reflectă pe planul special al educației. De aceea, un mare scriitor contemporan (Hemingway) a putut să spună, fără să facă o simplă și strălucitoare figură de stil, că a învățat să scrie de la Bach și Beethoven, de la Rubens și Rembrandt, nu numai de la Balzac și Tolstoi sau Shakespeare. Cu atît mai mult, receptivitatea estetică a fiecărui consumator de artă va spori pentru muzică prin exersarea gustului în domeniul artelor plastice sau literare. Iată de ce, atunci cînd vorbim de educația estetică în cadrul artelor plastice, nu pierdem niciodată din vedere că faptul nu este decît o distincție teoretică și practică, metodologic necesară, care nu anulează relațiile și sprijinul reciproc al diferitelor arte.

Fiind « forma cea mai populară a simțului estetic » (Marx), simțul culorilor nu ridică, din această cauză, mai puține probleme din punctul de vedere al educării lui. Dimpotrivă, aceasta înseamnă că aria de răspîndire a educației estetice în acest domeniu trebuie să fie cît mai extinsă și cît mai timpurie, atît la nivelul social cît și la individual. Aceasta cu atît mai mult cu cît, pe planul psihologiei individuale, simțul culorilor este de asemenea forma cea mai precoce de manifestare a atitudinii estetice în fața realității. Faptul se explică prin aceea că perceperea senzorială a lumii anticîncează și stă la baza înțelegerii ei raționale, astfel încît generalizarea abstract-conceptuală urmează întotdeauna unei individualizări plastic-vizuale prealabile. De aceea, înainte de a descoperi forma și sensul cuvintelor, copilul descoperă și « apreciază » frumusețea culorilor, a liniilor și a figurilor. Cu ajutorul lor, inteligența sa stabilește primele puncte de reper « estetice » în realitatea înconjurătoare. Atracția deosebită ce o exercită asupra atenției sale diferitele obiecte colorate, cît și arabescurile picturale care însoțesc caligrafia stîngace a celor dintîi litere, nu pot fi considerate,

cu toate acestea, în primul rînd, semnele certe ale unei înzestrări artistice propriu-zise, ci mai ales elementele plastice primordiale, constitutive, ale reflectării în general și ale conștiinței estetice în special. « Omul e artist din fire », spunea Gorki, referindu-se la minunata lui capacitate de a recepta și elabora frumosul. Veleitățile artistice infantile, manifestate în predilecția pentru culoare a copiilor, vin parcă în întîmpinarea gîndului gorkian și prefigurează, dacă nu fizionomia creatorului de mai tîrziu, pe aceea a consumatorului de artă, în orice caz. Faptul este revelator și merită să fie subliniat întrucît atrage atenția asupra precocității simțului culorilor și pune problema educației estetice încă din prima copilărie. De ambianța estetică pe care vom ști să o creăm micului om, depinde în bună măsură formarea ochiului său estetic, și, în linii mari, a idealului și gustului său artistic. A spune că premisele unei educații estetice temeinice se pun acum, nu constituie o exagerare de pedagogie artistică. De aceea, trebuie privite cu toată seriozitatea elementele esențiale care alcătuiesc « universul » plastic al copilului, de la uneltele sale de muncă, jucăriile, pînă la decorarea încăperilor în care își desfășoară activitatea. Palatul Pionierilor constituie, din acest punct de vedere, un strălucit exemplu de ceea ce înseamnă grija pentru educația estetică a copiilor în statul socialist.

Dacă în privința copiilor, lucrurile sînt clare, de la început fiind vorba pur și simplu de educație estetică, în cazul adulților procesul se diversifică datorită diferențelor de nivel, devenind necesară, pentru o anumită categorie socială, *reeducarea* gustului. Pentru că lipsa de gust nu este sinonimă cu lipsa de cultură — deși este întreținută de ea — ci în primul rînd este rezultatul contactului cu impostura culturală, educația estetică trebuie să prevină, din capul locului, un asemenea contact sau să înceapă prin a-i șterge urmele.

După cum știm cu toții, esențial în formarea idealului și gustului estetic este contactul nemijlocit cu opera de artă. În afara acestui contact arta nu-și poate îndeplini menirea. Muzee, expoziții permanente sau ocazionale, decorarea localurilor publice sau a locuințelor cu opere de valoare, sculptura spațiilor verzi, sînt tot atîtea părți prin care arta ajunge la public, îl educă și-l formează din punct de vedere estetic.

În domeniul care ne interesează problema contactului *nemijlocit* este deosebit de complicată și ridică

dificultăți aproape insurmontabile. Dacă în arta cuvîntului, multiplicarea tipografică a manuscrisului original nu prejudiciază cu nimic receptării artistice, în artele plastice, datorită specificului lor, multiplicarea nu este posibilă, iar din această cauză *circulația* estetică a operelor respective este, *ab initio*, limitată, și impune anumite condiții. În timp ce ediția princeps sau bibliofilă constituie numai arareori o necesitate, fiind de obicei un lux documentar dacă nu pur și simplu o manie, *unicitatea* operelor plastice, este o cerință absolută a receptării artistice ideale. Din păcate, reproducerea artistică nu poate fi considerată niciodată echivalentul plastic al tabloului. De aceea, în procesul de educație estetică, în domeniul artelor plastice, acordînd atenția cuvenită reproducerilor artistice, și în general tuturor mijloacelor tehnice de popularizare, trebuie evitat pericolul ca acestea să se substituie operelor de artă respective. Muzeul imaginar are menirea de a fi numai un substitut provizoriu dar necesar și în același timp un memento al muzeului real. Muzeul imaginar, ca atare nu este numai o treaptă primară a educației estetice, ci, mai ales, un instrument de lucru permanent și la îndemînă. Considerate la justa lor valoare, albumele cu reproduceri de artă sînt unul din mijloacele secundare, cu o rază de acțiune nelimitată, ale educației estetice.

Dacă în cazul teatrului și mai ales al cinematografului, problema receptării artistice nu întîmpină mari dificultăți, datorită caracterului simultan al conlucrării artelor, receptarea creatoare a artelor plastice presupune îndeplinirea unor condiții teoretice și estetice preliminare. În timp ce un repertoriu teatral sau cinematografic, just orientat din punct de vedere ideologic și artistic, datorită accesibilității limbajului ar părea, poate, în genere suficient, într-o mai mică sau mai mare măsură, un *repertoriu* muzeografic, de asemenea bine orientat, nu-și îndeplinește menirea decît în cazul vizitatorului avizat. Problema se pune cu deosebire în socialism, unde atitudinea consumatorului de artă nu este indiferentă.

Dificultatea receptării sau percepției creatoare a artelor rezidă în specificul prin excelență concret senzorial al imaginii artistice. Deși, la o examinare superficială, s-ar părea că operează pe treapta senzorială a cunoașterii și, în consecință, accesibilitatea lor n-ar trebui să constituie o problemă, *înțelegerea* artelor plastice și declanșarea emoției artistice este determinată de cunoașterea limbajului plastic. Pentru aceasta nu este suficient contactul direct cu operele

respective. Fără o pregătire teoretică și istorică premergătoare, acest contact poate avea, în unele cazuri, rezultate negative sau cel puțin îndoielnice. Neprevenit, gustul noului vizitator de muzeu ar putea să treacă nepăsător pe lângă marile valori ale plasticii universale, preferînd unele realizări discutabile.

În procesul de *învățare* a limbajului plastic, contactul direct este fără îndoială o condiție primordială. Cunoașterea lui cere însă unele cunoștințe tehnice minime și relevarea contextului social, istoric și artistic pe care pictura sau sculptura îl implică. Desigur, pînzele lui Octav Băncilă sau Corneliu Baba, consacrate răscoalelor țărănești din 1907, vorbesc ele însele și emoționează pe contemplator. Dar înțelegerea profunzimii lor afective și ideologice este potențată la maximum prin cunoașterea istorică a fenomenului reprezentat.

În această ordine de idei trebuie subliniat rolul deosebit al artei realist-socialiste în procesul de receptare a operelor aparținînd plasticii universale, clasice sau contemporane. Izvorite dintr-un context social-istoric imediat, familiar, operele artei realist-socialiste constituie cea mai bună școală de percepere creatoare a artei, de educație estetică în domeniul artelor plastice a oamenilor muncii.

Desigur că gustul artistic se formează de-a lungul unui proces de educație, întemeiat din punct de vedere științific. Dar cînd vrem să deprindem ochiul unui țaran colectivist cu primele elemente ale limbajului plastic, avem mai mulți sorți de izbîndă dacă vom începe prin a-i arăta unul din *carele cu boi* grigoriensci sau *țărani* lui Corneliu Baba decît dacă-l vom pune de la început în fața unor tablouri impresioniste de pildă. Mai întîi că lucrul acesta va fi foarte greu de realizat, apoi, chiar dacă ar fi posibil, am avea foarte multe dificultăți, rezultate din faptul că realitatea reflectată îi este cu totul necunoscută. Cu cît vom fi mai aproape de mediul și de preocupările sale, va înțelege cu mai multă ușurință specificul limbajului plastic, învățînd să distingă între reproducerea fotografică și reflectarea artistică. Ca urmare, mesajul ideologico-emoțional al tabloului îi va fi de asemenea mai accesibil.

Iată de ce partidul și guvernul au creat premisele materiale și spirituale nu numai pentru cunoașterea tezaurului artistic al omenirii, ci, mai ales, au asigurat bazele unei dezvoltări impetuoase a artei plastice realist-socialiste, căreia i-au conferit un rol primordial în procesul de educație estetică a maselor populare.

De aceea, operele plastice realist-socialiste trebuie să devină elementele estetice ale ambianței noastre cotidiene, nu numai muzeografice.

Dacă față de elucbrațiile abstracționismului, bunul gust popular manifestă din capul locului, anumite rezerve, acest curent fiind mai mult un viciu al « rafinamentului » decadent, naturalismul, datorită accesibilității sale înșelătoare, poate ademeni mai ușor pe făgașele unor cărări împotmolite. De aceea, în locul unei educații estetice ample, dar totuși superficiale, făcute cu ajutorul fotografiilor, este preferabil, poate, să lărgim în gradul cel mai înalt contactul direct cu operele originale ale artei plastice, pe care vasta rețea de muzee și expoziții ni le pune generos la îndemînă. Capodoperele nu se află în toate muzeele, este adevărat, dar opere valoroase se pot găsi pretutindeni, numai să știi să le vezi. « Nasc și în Moldova oameni » — a exclamat cîndva cronicarul. Geniul și talentul nu sînt apanajul exclusiv al trecutului, ca să le căutăm numai în istoria artelor. Conștiința estetică a vremii noastre este rezultatul unei îndelungi elaborări istorice, dar ea se desăvîrșește abia în perspectiva înfăptuirilor artistice socialiste. Contemplînd fotografiile unor picturi celebre, ochiul nostru estetic va ști de bună seamă, să o aleagă pe cea mai frumoasă dintre ele, dar nu va fi niciodată în stare să descopere într-o expoziție, izbînzile plastice ale acesteia. Mai mult. Pe nesimțite, omul s-ar putea obișnui cu gîndul că receptarea reproducerii nu se deosebește în principiu de receptarea originalului, ceea ce duce, în mod inevitabil, la perversitatea iremediabilă a gustului. Adică, tocmai, la ceea ce educația estetică trebuie, în orice caz, să prevină. În acest sens, pe drept cuvînt unii esteticieni condamnă cu tărie reproducerea « spînzurată pe perete » ca un tablou. Dar numai în acest sens, căci altfel, așa cum am arătat, nimeni nu contestă valoarea lor documentară și educativă.

Cultura artistică, formată exclusiv cu ajutorul fotografiilor și al reproducerilor, fără principii estetice diriguitoare, poate dezvolta înclinația spre naturalism. Numai contemplarea directă a originalelor aduce deprinderea de a distinge între copierea fotografică a realității obiective și reflectarea ei artistică în imagini concret senzoriale, capabile să declanșeze emoție și meditație filozofică. « Cine nu iubește pe maeștri, nu poate admira natura » — șpunea Luchian. Interpretînd realitatea umană înconjurătoare, opera de artă atrage atenția asupra unor aspecte esențiale care scapă altfel observației curente.

Exersat la muzeu și în expoziții, ochiul estetic se întoarce cu mai multă competență artistică asupra frumosului natural. Peisajele lui Grigorescu sau Andreescu sînt o școală artistică superioară în vederea valorificării estetice a priveliștilor autohtone, după cum dramatismul luminos și eroic al plasticii realist-socialiste contemporane, constituie mijlocul cel mai înalt de însușire estetică a realității socialiste. « Epoca noastră ne oferă poate trăirea cea mai intensă pe care a cunoscut-o vreodată omenirea. Intensitatea dramatismului și a entuziasmului e poate mai mare ca oricînd. Pentru a traduce în artă aceste două aspecte intense, variate și permanente ale trăirii omenești, este nevoie de mijloace corespunzătoare. « Nu orice vocabular, orice paletă poate traduce aceste culmi ale vieții » — mărturisește artistul poporului Corneliu Baba.

Acest vocabular plastic este astăzi, datorită spiritului creator al metodei de creație a realismului socialist, care îi stă la bază, în necontenită dezvoltare. Prin cunoașterea și învățarea lui, idealul estetic socialist se conturează cu și mai multă claritate în conștiințe, atât la nivelul creației artistice cît și la nivelul receptării. În același timp, gustul devine, nu numai capabil să aprecieze cum se cuvine marile valori ale plasticii universale dar și să descopere și să promoveze în ambianța estetică imediată, reușitele autentice, înlăturînd, pe temeiul unei sigure judecăți, pseudovalorile.

NOTĂ ASUPRA MANUSCRISERILOR LUI LEONARDO DA VINCI (urmare din pag. 632)

moartea sa. Nu s-a putut stabili dacă Vesalius le-a cunoscut, iar influența lui Leonardo asupra dezvoltării anatomiei este greu de precizat. În orice caz, adevărata valoare a manuscriselor de anatomie a fost recunoscută foarte tîrziu, astfel încît aprecierea opereii sale anatomice este stabilită retrospectiv.

Publicațiile cele mai importante ale manuscriselor lui Leonardo au început la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În 1883 au apărut două volume îngrijite de Jean Paul Richter (The Literary Work of Leonardo), cu textul original transcris, însoțit de traducerea engleză. Această publicație nu are reproduceri fotografice.

Între anii 1881—1890 Ravaisson Molien publică 6 volume (Les manuscrits de Leonardo da Vinci) cu 2178 facsimile după manuscrisele bibliotecii Institutului Francez.

Theodor Sabatchnicoff și Giovanni Piumati publică în 1891. Codex Trivulzianus din Milano, apoi în 1893, micul Codex asupra zborului păsărilor din biblioteca din Torino.

Între anii 1894—1904 apare importanta publicație a colecției Codex atlanticus, cu 1311 pagini de text și 1384 reproduceri facsimile.

Sub îngrijirea comisiei de studii « Reale comisioane vinciene » înființată în 1905 de savanții mai multor țări, au fost publicate între anii 1928—1941 șase volume (mape) cu 300 planșe reproducînd în condiții tehnice perfectionate, desenele lui Leonardo într-o ordine cronologică.

O parte din manuscrisele bibliotecii Windsor, cuprinzînd în special pagini ale unei anatomii artistice (feuille A.) au fost publicate în 1858 de către Theodor Sabatchnicoff și Giovanni Piumati, cu reproducerea fotografică a foilor, traducerea în limba franceză a textului italian și un comentariu introductiv al anatomistului Mathias Duval.

CEL DE-AL II-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL AL ARHITECȚILOR ȘI TEHNICIENILOR DE MONUMENTE ISTORICE

Pentru a înlesni posibilitatea unui schimb de vederi și informații între arhitecții și tehnicienii care se ocupă de restaurarea monumentelor istorice, Direcția Generală a Antichității și Artelor Frumoase din Ministerul Instrucțiunii Publice din Italia a luat inițiativa organizării celui de-al II-lea Congres Internațional al Restaurării care va avea loc la Veneția, între 25 și 31 mai 1964. Acest Congres va examina problemele restaurării și utilizării (conservării active) monumentelor în orașul modern.

El continuă preocupările primului Congres care a avut loc la Paris în 1957; se vor lua în discuție metodele și procedeele practice destinate să asigure conservarea patrimoniului monumental, ca și depistarea celor mai apte metode de pregătire a unui personal științific specializat; se va face un schimb de experiență și în domeniul legislativ cu privire la modalitățile de protecție și conservare a operelor de artă, a centrelor istorice și a peisajului.

Cu prilejul Congresului va fi organizată și o expoziție a Restaurării.

NOTE

La Ravensbrück, unul din numeroasele locuri cărora ororile săvîrșite de fasciști le-au asigurat o sinistră celebritate, Uniunea artiștilor plastici din Germania a organizat, în clădirea Monumentului național închinat memoriei victimelor nazismului, o expoziție pe tema: « Lupta antifascistă în grafică ».

Profesorul Gukovski, cunoscut istoric de artă sovietic, a descoperit în Biblioteca Muzeului Ermitaj 3 albume conținînd 2000 de desene, pînă acum necunoscute, ale lui Fra Giocondo, umanist italian, arhitect din timpul Renașterii. Aceste desene reprezintă schițe după construcții antice din Roma și împrejurimi, poduri de piatră și edificii grandioase, ca acelea la a căror proiectare lucrau cu atîta pasiune și maril săi contemporani: Leonardo, Michelangelo, Rafael.

Hanoi — Peste 60 de artiste plastice vietnameze a u organizat o expoziție de afișe și de caricaturi care înfîiează practicile inumane ale imperialismului american și ale autorităților diemiste. Ele au protestat prin lucrările lor împotriva folosirii criminale a armelor chimice.

Paris — Folosind motto-ul « Sculptura și umanismul » un număr de sculptori și cunoscuți critici de artă francezi, membri ai Comitetului « Salon de la jeune sculpture » intenționează să organizeze o mare biennială internațională, a cărei primă expoziție urmează să se deschidă în 1964, în grădina Muzeului Rodin din Paris. Scopul acestei acțiuni este de a încuraja pe tinerii sculptori « să-și pună creația în slujba omului, singurul judecător, model și maestru al artei ».

Accra — La Koforidua, capitala provinciei ghaneeze de est, a avut loc o expoziție de desene și sculptură mică din Republica Democrată Germană. Cele 52 de lucrări originale de Walter Arnold, Horst Bartsch, Alfred Beier-Red, Rudolf Bergander, Fritz Cremer, Werner Petrisch și Walter Womacka înfățișează lupta popoarelor pentru pace și libertate.

Leningrad — Două desene în peniță din Muzeul Ermitaj și din Galeria de Artă din Moscova au fost identificate ca aparținînd lui Rembrandt. Achiziționat în 1769 ca lucrare a unui anonim, primul desen reprezintă un tînar cu cască, iar al doilea, atribuit pînă acum unui elev al lui Rembrandt, este portretul unui tînar cu turban.

EXPOZIȚIA UNUI GRUP DE GRAFICIENI JAPONEZI LA SOFIA

Cele 51 de gravuri care au putut fi vizionate în cadrul expoziției de la Sofia, a unui grup de graficieni japonezi, reprezintă o parte din creația unor artiști progresiști, cu o conștiință socială avansată, militând pentru o artă umanistă.

Gravurile lui Kendji Suzuki din ciclul « Lupta împotriva bazelor americane », se remarcă prin conținutul lor profund uman, exprimat într-o formă artistică simplă, impunându-se ca niște opere viguroase. Lucrările intitulate « Înapoiăți-mi viața copilului meu ! », « Mama și copilul », « Pentru o frumoasă Japonie pașnică », « Zi liniștită », « Ostrovul », « Niidjima » etc., se înscriu printre cele mai expresive, în acest sens.

Gravurile sale de proporții mai mici, ca « Mica adunare », « Mama și copilul », « Munca de noapte », inspirate din viața socială, au aceeași valoare artistică.

Trebuesc amintite de asemenea, gravurile lui Jiro Takidaira care se folosește de tehnica petelor de alb și negru fără a sublinia într-un mod prea accentuat conturul, respectiv: « Țărancă », « Nufărul », « Pescărița » și « Combina ».

Litografiile lui Kakeno Skinkai « Să distrugem bombele atomice și bombele cu hidrogen », « Ploaia morții » și « Pacea este în pericol » reflectă o atmosferă sumbră, întunecată.

Dintre gravurile în lemn ale lui Makoto Ueno, se remarcă « Militaristul », « În adâncuri », « Cu toții sînt atenți la ședință », cu un pronunțat caracter social, în timp ce Iairo Oguci reușește să redea mișcarea maselor într-o interesantă gravură în lemn, intitulată « Se apropie ca valurile ».

Gravurile « Păsările » și « Hiroșima » ale lui Tadeșige Opo sînt interesante ca tematică și formă de realizare artistică.

Genjiro Mita a expus gravuri și ilustrații grafice. Dintre gravuri menționăm « Zăpada », iar « Mine de cărbuni », « Miting de protest la asasinarea lui



Asunuma » (secretar general al partidului socialist japonez), « Demonstrația cu torțe », « Voci cîntînd » sînt lucrări de dimensiuni mai mici, însă reușite ca ilustrații grafice.

Caricaturistul Mori Miașita, în ciclul « Invitații lumii » a expus gravuri interesante, cu un caracter simbolic, însă nu suficient de clare.

Artiștii graficieni japonezi susamintiți demonstrează prin lucrările expuse că ei tind în creația lor de a se debarasa de influențele străine, militînd pentru o artă viguroasă, realistă, inspirată din viața poporului.

◀ SUZUKI KENDJI: Pentru o frumoasă Japonie pașnică

ÎNSEMNĂRI DESPRE « TINERIMEA ARTISTICĂ »

(urmare din pag. 617)

codrul, adesea gâlbejit de toamnă și cu frunzele căzînd ca niște confetti; țărani în sanie pe o zăpadă care nu avea sclipirile cu care ne deprinseseră Andreescu și Luchian; scene de muncă la țară, tratate palid, ilustrativist, în care spațiul nu avea uluitoarea mișcare grigoresciană, iar oamenii nu căpătau nici o expresie semnificativă. Un idilism patriarhal falsifică imaginea țăranului muncitor care la Verona, spre deosebire de Grigorescu, Luchian, Băncilă, Ressu, apare șters, inexpressiv. Aruncînd astfel un vâl de idilizare asupra vieții de la țară — Verona, ca și Strâmbu, Grant, Neyles, L. Basarab, Bulgăraș, Gore Mircescu și alții reprezintă în pictură curentul semănătorist, care a însemnat o diversivune față de cumplitele realități din viața țăranimii muncitoare. Acest țăranism de paradă, dezvoltat în deceniul în care au izbucnit războaiele țăărănești, urmate de sălbatecele represiiuni, era firește încurajat de clasele dominante, care aveau tot interesul să se falsifice adevărul asupra vieții de la țară. Tot în anii premergători primului război mondial, s-a creat și acel « stil Brumărescu » (mobile, tăvi, rame de tablouri etc., pirogravate și colorate, chipurile, în stilul artei populare și care au năpădit interioarele micii burghezii, așa cum tablourile lui Verona,

casele medicilor, avocaților, negustorilor mai prosperi).

Semănătorismul acesta, mai bine zis țăranism de paradă, coexistă la «Tinerimea artistică» și la Saloanele oficiale, unde acum expuneau și mulți dintre corifeii asociației, cu opera viguroasă a lui Luchian care dezvăluia, prin «Împărțitul porumbului» și alte compoziții sau portrete, drama mizeriei și revoltei de la țară.

În alte compoziții, și mai ales în portrete, aici cu personaje de la oraș, Verona, Kimon Loghi, Strâmbu și ceilalți sau Artachino și uneori Vermont (care după tematica realistă de la început, cu teme din viața muncitorilor și a micii burghezii năpăstuite trece și el la pitorescul celorlalți) aduc un psihologism de suprafață, adesea estetizant în sensul academismului münchenez sau parizian. Nu lipsesc nici scenele frivole din interioare și dulcегării de «gen». În peisajele lui Aricescu, Grant, Artachino, banalitatea și convenționalismul alternau cu un ieftin pitoresc romantizat. Aproape nimic din frumusețea și caracterul peisajului nostru.

În sculptură, D. Mirea reprezenta semănătorismul, iar Spaethe cea expresivitate mărunță, superficială, de-un sentimentalism facil, caracteristică școlii predominante la München. (Spiritul innoitor al München-ului apărea totuși în operele trimise de Lăscăr Vorel).

Repetându-se cu o asemenea tematică, facil pictată sau sculptată, ei au reușit să placă unui număr mai mare de cumpărători din rîndurile protipendadei și ale micii burghezii înstărite. Numărul tablourilor pictate de Verona, Loghi, Strâmbu era imens, pe cînd temele tratate de ei, mai ales de ultimii doi, uluitoare de puține. Kimon Loghi, considerat de unii poetul basmelor naționale, relua viziunile și reveriile lui Fr. von Stuck și ale altora, făcînd zeci de compoziții cu femei-zine pe margini de lac. Pictate dulceag, în culori sărace și cu armonii convenționale, aceste compoziții de-un estetism desuet nu aveau nimic din caracterul naturii și al tipurilor de la noi, deși pictorul își intitula uneori eroinele drept Ileana Cosînzeana sau pur și simplu țăranici. Cît despre Ipolit Strâmbu, cariera acestuia s-a mărginit aproape numai la trei teme: figuri și chipuri de țăranici și țărani modelate cu o simplistă alternare a luminii și umbrei, în fond lipsite de expresivitate; colțuri de grădini orășăneste, unde femei din mica burghezie își îndeplineau îndeletnicirile casnice, cușînd sau pregătînd dulceață, sub ușoarele reflexe ale soarelui și, în fine, nesfîrșita serie de capete de femei, pe care se reflecta

lumina roșiatică ori verzuie a lămpii cu abajur. Peisajele sale dobrogene erau la fel de uscate și inerte ca și acelea ale lui Artachino.

Cu asemenea sărăcie de idei și observație banală a vieții, și cu firave procedee de impresionism „via München“ sau academism parizian și-au servit pe admiratorii lor stîlpii «Tinerimii artistice» foarte productivi cantitativ (în 1914, Verona a expus aproape 100 de pînze mari la «Tinerimea» și tot acolo, în 1915, Strâmbu a expus 57 de tablouri) și foarte abili în plasarea producției lor. Dacă ei și-au avut susținătorii lor în presa burgheză și în cercurile influente (cronica ziarului «Înainte» scria, prin 1912, că s-a vorbit îndeajuns de Luchian și elogia stăruitor pe Verona, Artachino etc.), artiștii și criticii conștienți au dat nu o dată alarma împotriva artei învechite și închistate, răspîndită de corifeii, care au raliat pe ceilalți sub ipocrita lozincă «buni artiști, buni camarazi». Printre cei care au combătut închistarea într-o formulă, repetată la nesfîrșit, a lui Verona, Loghi, Aricescu, Strâmbu a fost și N. D. Cocea («Facla», nr. 6/1916).

Totuși, nu trebuie să credem că, făcînd asemenea concesii claselor dominante și practicînd o artă diversionistă și mai mult sau mai puțin facilă, corifeii «Tinerimii artistice» au ajuns la mari averi și s-au bucurat măcar de protecția nelimitată a «patronajului». Puțini dintre ei, sacrificîndu-și independența spirituală și înșelîndu-se pe ei înșiși, au obținut o relativă independență materială, adică au fost la adăpost de nevoile, lipsurile și greutățile, de care s-au izbit ceilalți. În acest sens, pline de învățăminte sînt mărturisirile pe care le face tot G. Murnu în prefața catalogului din 1926, cînd «Tinerimea artistică» împlinea 25 de ani de la înființarea ei: «De un spațiu mai încăpător și mai potrivit... (Tinerimea artistică) a dispus numai prin anii 1910 — 1916 cînd, amenajînd localul fostei Panorame Grivița... local dărîmat după război, a putut expune pe pînă la 450 lucrări... Astăzi e redusă tot la vechea sală «Exarcu» din Palatul Ateneului, unde și-au inaugurat activitatea acum 25 de ani... Nici statul, nici generozitatea particularilor n-au venit să asigure un adăpost... Membrii «Tinerimii» au făcut tot ce le-au stat în putință, au stăruit continuu pe lîngă cei în drept ca să le acorde măcar un teren în centrul capitalei, dar răspunsul a fost totdeauna negativ».

Încă o dată, experiența «Tinerimii artistice» a dovedit vîtrega atitudine a statului burghez față de cultură și caracterul meschin, capricios, umilitor al

«ajutorului» pe care clasele dominante îl acordau cînd și cînd artiștilor, ce le slujeau interesele. Să ne mai mire situația artiștilor progresiști, care au slujit interesele poporului și nu ale claselor împilatoare?

Sporirea contradicțiilor și partea finală a luptei dată între cele două tendințe de la «Tinerimea artistică» le vom cerceta într-un articol viitor, consacrat noii asociații «Arta romîină», creată în 1918 tocmai ca o reacție împotriva spiritului învechit și concesiv al stîlpilor rapid îmbătrînitei «Tinerimi».

SENSUL VERIDICITĂȚII OPEREI DE ARTĂ

(urmare din pag. 639)

dîndu-i suplețe la flacăra experienței omenești. În alte momente — revoluționare — dominantă a fost a îmbogățitorilor de conținut. A fost iarăși rolul artiștilor veritabili să supravegheze mersul creșterii și să-l sprijine cu un limbaj potrivit — nou — dar nu neapărat nou «în exclusivitate».

Veridicitatea are, e clar, o viață istorică. Acumularea de adevăruri este sensibilă pentru artist ca și pentru omul de știință. Noul în artă trebuie să se nască firesc din adevărurile descoperite, altfel nu e «nou», e păcăleală. Există însă o certitudine absolută că, în artă, descoperînd realul, putem «inventa» întotdeauna forme corespunzătoare? Nu este recomandabil să examinăm cu atenție elementele de regăsire, de recunoaștere, pe care orice descoperire le implică? Cercetările cele mai recente din domeniul psihologiei, al teoriei informației, al ciberneticii, au arătat rolul «schemelor mentale» în recepțarea adevărului din viață. Pe drumul către veridicitate, jaloane ferme ale experienței individuale și ale tradiției, — experiența socială, — îndrumă inovațiile, determinîndu-le conținutul și orientarea. Nu este de pildă deloc indiferent faptul că Vida Geza a cunoscut o experiență caracteristică de luptător, atunci cînd vrem să înțelegem în profunzime tipul de veridicitate pe care-l scoate la iveală în opera lui. El sculptează în lemn ceea ce vede și simte, dar vede și simte și ceea ce în trecut a văzut și a simțit. În același mediu natural și social, deci în fața aceleiași realități obiective, doi desenatori ca Paul Erdős și Kazar dezvoltă un limbaj artistic adînc diferit ca tonalitate afectivă.

Diferența să fie doar a temperamentului artistic? Nu și a unui accent — de un fel sau altul — pe care l-a căpătat în experiența fiecăruia realul și care i-a structurat un anume tip de atenție și receptivitate?

Veridicul nu e prin urmare o «prescripție», ci o situație concretă pe care o sesizează artistul dotat cu imaginație, spirit de observație și un bogat fond apercceptiv. Numai acesta va face posibilă comunicarea dintre artist și publicul său, pentru că el constituie fondul comun de experiență a datelor epocii. «Sudorul» lui Ion Irimescu sau «Visuri împlinite» de Brăduț Covaliu vor fi înțelese în sensul lor autentic numai dacă limbajul folosit respectă ca limită a noutății lui punctul de recunoaștere și întâlnire cu experiența, cu trăirea socială comună artistului ca și publicului pe care acesta îl reprezintă. Artistul realist socialist, ca orice artist autentic, nu poate descoperi adevăruri în soliloc. În acest sens, existența unei anume scheme mentale, consolidată de legătura cu tradițiile social-culturale și de deprinderile vieții în contextul acestor tradiții, este un fenomen pozitiv. Pe baza lui se stabilește și se pornește dialogul dintre operă și privitor.

Pe fundalul ireductibil și mereu verosimil al eternului omenesc, veridicitatea se dezvoltă ca un răspuns la întrebările mereu altele, după locul și timpul în care se află cei în căutarea ei. Deosebirile de specific național au aici un rol de prim ordin. Porțiunile de adevăr pe care este proiectată lumina corespund celor mai adânci exigențe de ordin sufletesc. De aceea, nu pot fi veridice, chiar avînd serioase calități plastice și respectînd accesibilitatea limbajului, opere care mimează o tradiție străină. A picta realist în

genul egiptean, sau al neorealismului italian, devine astfel un non-sens, fiindcă nu poți reflecta realul în mod veridic prin experiența altcuiva, iar un stil este un cumul de experiențe specifice.

Realul este și gîndire, nu numai faptă concretă și obiect concret. Adevărul unui chip omenesc, al unui colț de natură, al unor armonii de forme și culori, al unei construcții realizată de mîna omului, redate în imagini plastice, se constituie nu numai din fidelitatea observației ci în egală măsură din înțelegerea ideii, a sentimentului care stau la baza motivului plastic. Dar aici nu sînt două momente diferite, de fapt este o singură cuprindere și artistul care înțelege just observă și exact. Așa se explică de ce o pictură fără multe amănunte, dar însuflețită de pasiunea și înțelegere adîncă a motivului plastic, redă întodeauna mai veridic viața decît o operă din care nu lipsește nici un amănunt, dar lipsește esențialul — ideea, sentimentul, viața. Și tot așa se explică rolul expresiei simbolice sau alegorice în opera de artă plastică. Ce este veridic în simbol, care adeseori pare a trăi din convenții? Porumbelul păcii în gravura Getei Brătescu, schița biografiilor-rezumat care întovărășesc scenele înfățișate de Kazar, gestul subliniat simbolic din «1 Mai» de Petre Balogh sau din recentul «Oțelar» de Ioana Kassargian, sînt opere veridice pentru că simbolurile folosite de ei sînt crescute într-o experiență concretă la care s-a adăugat o gîndire în perspectivă, proiectarea concretului în idee. A concentra adevărul vieții într-un simbol, nu e o operație ușoară, dar e un mijloc de a dovedi cît mai sînt de numeroase și uneori de neașteptate căile verosimilului.

chiar accentuată, se acordă cu masele de culoare larg dispuse, și investigația psihologică este pusă în serviciul sublinierii accentului uman profund. Ceea ce nu am putea spune de alt «portret de față» (nr. 12) unde stilizarea decorativă rămîne arbitrară, iar acordurile de culoare — ocuri cu violeturi spălăcite — destul de nefericite. Avem aici un exemplu edificator, în care talentul nu izbuște să depășească elementul arbitrar al viziunii, deși lucrarea rămîne interesantă.

O anumită dezinvoltură găsim și în peisaje, nu totdeauna suficient adîncite. În «Peisaj pe Siret» (nr. 2—27), organizarea, echilibrul compozițional și seriozitatea studiului sînt vădite (în afară de masa de alb din prim plan care nu mi se pare suficient de organic integrată în ansamblul viziunii). Dar în celălalt «Peisaj pe Siret» (privește de toamnă) libertatea de interpretare crește prea mult și imaginea cu toată căldura și ritmul interesant rămîne sumară și oarecum monocordă.

În peisajele industriale, caligrafismul, oricît de liber și oricît de sugestiv, nu justifică lipsa de adîncire. De exemplu elementul arbitrar de viziune improvizată, în «Fabrica de ciment» (nr. 6) conferă masei de galben din primul plan un caracter total nedeterminat obiectiv.

Naturile statice cu fructe și flori vădesc însă remarcabila capacitate de studiu și adîncire. Mai vădesc însă și anumite influențări de viziune, de stilizare, încă neîndeajuns de contopite unitar.

Peisajele (nr. 5 și 18) și mai cu seamă «Stejarii» (nr. 13) — izbutind să monumentalizeze în chip personal viziunea — beneficiază de acea caldă vibrație lirică de care vorbeam mai înainte, care poate rodi tot mai bogat în interpretarea omului și a naturii, dacă pictorul nu se va lăsa prins de propria sa «dezinvoltură», în cadrele unui talent ce nu poate fi contestat.

Cele două «mozaicuri» sînt remarcabile prin grație, noblețe decorativă și ingenioasă «simplitate». Și este necesar să subliniem din nou că tocmai acest talent «obligă» pe artist să-și învingă anumite «contradiții» de viziune, depășind căutările de astăzi. Altfel, tocmai aceste căutări pot menține un anumit ecran de cromatică — este adevărat interesantă — interpus între realitatea actuală și artist. Dar acest ecran poate împiedica adîncirea realității, care singură poate fecunda plenar un autentic talent, conducîndu-l către creația majoră, către care are chemarea și datoria să se îndrepte Aurel Nedel.

S I M E Z E

AUREL NEDEL

(urmare din pag. 643)

interpretare își îngăduie, precum spuneam, stilizarea mecanică a miinilor și un exces de acorduri cromatice reci, insuficient justificate *organic*. Astfel, substratul obiectiv, conținutul de realitate umană a portretului, suferă.

Am stăruit asupra acestor lucrări tocmai pentru că Aurel Nedel, prin cele opt portrete expuse, dovedește că ar putea «crește» ca portretist, tocmai prin certa căldură umană a portretelor sale, prin

siguranța desenului (dacă nu va cădea mai mult în mreaja tentației de șarjă), prin justetea punerii în pagină, și chiar printr-o anumită vervă de linie și culoare. De această vervă n-are ce să se teamă, dacă prin studii și adîncirea scopului artistic, va ști să evite facilitatea.

«Portretul de față» (nr. 8) dovedește o maturizare a interpretării, în care transpunerea «liberă» beneficiază de echilibru compozițional, unde linia,

PROBLEME ALE PORTRETULUI ÎN ARTA MEDIEVALĂ ROMÎNEASCĂ

(urmăre din pag. 648)

păstrează monumentalele portrete ale celor doi mai importanți ctitori ai mînăstirii: Ieremia și Simion Movilă. Somptuoasa dveră reprezentînd, cu toate atributele sale voevodale pe Ieremia Movilă, brodată cu aur pe fondul de mătase roșie, îmbină simbolismul încă medieval al cadrului, cu realismul puternic al unui portret extrem de sugestiv. Viziunea directă în care este executată figura voevodului indică o cu totul altă concepție decît aceea, aproape feerică n stilizarea ei, a portretului Mariei de Mangop. Așa cum este figurat pe broderie, portretul lui Ieremia Movilă, cu atitudinea marțială, cu chipul și gestul autoritar, amintește de semnificația pe care Donatello a dat-o reprezentării lui Gattamelta. Se poate spune, fără a exagera, că pe această dveră este reprezentat primul portret psihologic din arta romînească. La mijlocul veacului al XVII-lea portretele brodate ale Tudoscăi, soția lui Vasile Lupu, și al fiului lor Ion (astăzi în păstrarea muzeului bisericii Trei Ierarhi din Iași), reprezintă, o dată mai mult, o nouă concepție în arta portretului. Personajele, a căror individualizare s-a accentuat pînă la marcarea amănuntului anecdotic, par eroii unui roman povestind viața contemporană. Aceste atît de profane « tablouri brodate », cum le numește mai tîrziu Anatole Demitov, reflectă toată moda eclectică pătrunsă în arta moldovenească din Levant, din Rusia și din Apus și care capătă autoritate la Curtea somptuosului Vasile Lupu.

Dacă în Moldova, după aceste două portrete, rupte cu totul de ambianța medievală și prevestind stilul portretelor de la începutul secolului XIX, nu se mai creează opere remarcabile, în Țara Romînească portretul laic capătă, în pictură, dacă nu o

reușită artistică excepțională, în orice caz o semnificație socială și culturală deosebit de expresivă. Portretul voevodal, închis într-o formulă de protocol devenită sterilă rămîne—după frumosul portret, aproape modern nuanțat, al lui Matei Basarab de la Arnota—inexpresiv și neconvîngător. În schimb, se extinde o concepție nouă, inițiată mai de mult și cu interesante implicații cultural-istorice, dar desăvîrșită și încetățenită în Țara Romînească de zugravul Cantacuzinilor, binecunoscutul Pîrvu Mutul: aceea a vastului portret de familie. Pe zidurile pronaosului bisericilor din Filipeștii de Tîrg și din Măgureni ne întîmpină frize de personaje (între 40 și 60)—bărbați, femei, tineri, copii—intrîntreg neam al Cantacuzinilor, reprezentați în costumul de epocă, hieratici fără ostentație, cu chipuri diferite care păstrează totuși aerul familiei. Cîte o figură feminină de o grație încîntătoare (niciodată în trecut atît de total eliberată de orice protocol), de o frumusețe aproape țărănească, este reprezentată alături de soțul ei în al cărui chip se păstrează doar o vagă amintire a solemnității ctitorilor de odinioară. În aceste monumente ca și în altele pe care le-a zugrăvit, Pîrvu Mutul și-a reprezentat autoportretul, cu penelul în mînă, și chiar pe acela al ucenicului său. Dubla inovație—tabloul ctitoricesc în friză și reprezentarea meșterilor—se va generaliza în secolul al XVIII-lea în Țara Romînească. De la marea ctitorie a lui Constantin Brîncoveanu—Mînăstirea Hurezu—unde, pe zidul exterior al pridvorului (fațada nord-vest) s-au zugrăvit portretele lui Vucașin pietrarului, lui Istratie lemnarului, lui Manea zidarului, pînă la mulțimea de mici biserițele de țară, meșterii vor zugrăvi, mai neîndemînatec sau mai expresiv, mai construit sau mai elementar, pe lîngă chipurile ctitorilor, și portretele lor proprii.

Același spirit de afirmare a unei colectivități de ctitori—de astădată nu numai familiară, ci adesea sătească—se vedește în a doua jumătate a secolului XVIII în amplele, luminoase și atît de pitoreștile portrete de țărani care, cu puteri unite, își ridică edificiile lor de cult. Cu excepția gestului tradițional de ofrandă, care-și păstrează simbolismul, dar nu și solemnitatea, viziunea în care au fost executate aceste portrete este cu totul nouă, cu totul populară, asemănătoare în tendința de stilizare cu cea din ornamentica țărănească. Această nouă categorie de portrete constituie una dintre cele mai expresive, mai naționale și mai originale creații ale întregii arte vechi romînești și este normal ca ea să apară tocmai în momentul în care destrămarea feudalismului îngăduie spargerea definitivă a canoanelor și ogîndirea exactă (în ciuda stilizării) a noilor realități sociale în formație.

În portul popular, purtat cu o mîndrie și o demnitate tot atît de conștient autoritară ca aceea a boierilor din epoca feudală, portretele țărănilor de la Schela Horezul, de la Bălțișoara sau Cîmpofeni, și altele, vii, luminoase, directe, reflectă nu numai conștiința de clasă, ci aceea de apartenență la un popor cu o lungă și neînteruptă tradiție de cultură.

Această sumară prezentare a citorva dintre problemele pe care le pune portretul medieval romînesc nu are și nu poate avea rolul de a face cunoscute toate valorile reale pe care acest gen de artă le cunoaște în cele cinci veacuri de evoluție a lui. Ceea ce am încercat este să sugerăm cîțiva dintre factorii de care privitytorul din zilele noastre, luînd cunoștință de nenumăratele portrete risipite pe întregul cuprins al țării, trebuie să țină seamă pentru înțelegerea și justa apreciere a valorii lor istorice, culturale și artistice.

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

Стр.		Стр.
П. БАЛОГ. Строители	602	Л. ван БЕЙРДЕН (Нидерланды). Мнимый больной
П. ВРЕЙГЕЛЬ. Падение Икара (1958)	605	Мольера — декорации
ЛУИ ДЕ НЭН. Крестьянская семья	605	626
А. ДЕЙНИКА. На защиту Петрограда (1928)	606	ЭЙНО АХОНЕН (Финляндия). Городской квар-
ФЕРНАНД ЛЕЖЕ. Строители	606	тал — аквафорте
ШТЕФАН СЕНИ. Мы не забудем (1962)	607	626
АНДРЕ ФУЖЕРОН. «Судьи»	608	АРНЕ ВИНЖЕ ГУННЕРУД (Норвегия). Рыба —
ВИРДЖИЛ АЛМАШАНУ. Последствия восстания		скульптура по дереву
1907 года	609	627
ДУАНЬЕ РУССО. Война	609	ПИТЕР БЛЕЙК (Англия). Автопортрет — масло ..
ШТЕФАН ЛУКИАН. Дележ кукурузы — масло ..	611	627
КАМИЛ РЕССУ. Портрет художника Шт. Лу-		КВЙСТУТ БЕРЕНИСКИЙ (Польша). В ателье с
киана — масло	612	детьми — масло
Г. ПЕТРАШКУ. Натюрморт — масло	613	627
К. БРЫНКУШ. Голова ребенка — тоированный		ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Прялка и челнок. Рисунок
гипс	615	из Codice Atlantico, Милан, Амброзиевская
Д. ПАЧУРЯ. Портрет актера Иона Брезяну —		библиотека
бронза	616	629
Г. ПЕТРАШКУ. На пляже — масло	617	ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Первые три шейных позво-
САБИН ПОПП. Семья (триптих) — масло, 1927 ..	618	нонка Листы А. Виндзорская библиотека
САБИН ПОПП. Проект глы композиции	619	629
САБИН ПОПП. Котроченский пейзаж — масло, 1926		ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Подключичная верха —
619		шейные мускулы (боковая сторона) верхний
САБИН ПОПП. Автопортрет — масло, 1923	620	планбоковой стороны шеи и плечей. Листы
САБИН ПОПП. Зима в Бухаресте — масло, 1926		А. Виндзорская библиотека
621		630
ЛЮБЕН ДИМАНОВ (Болгария). Пропольщана —		ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Механизм сгибания и
гравюра	622	разгибания пальцев и блокава функция
ИОН ГЕОРГИУ. Крестьянка — масло	623	сесамоидных костей. Листы А. Виндзор-
ГАЛИН МАЛАКЧИЕВ (Болгария). Совершенство		ская библио тека
летие — бронза	624	630
АНДРЕ ТУТУНОВ (СССР). В рыбацком городе —		ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Макет мускулатуры ниж-
масло	625	ней конечности. Quaderni d'Anatomia Винд-
КЛОД ЛОСТ (Франция). Пеликан	626	зорская библиотека
		631
		ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Наружная морфология
		шеи и плеча, боковой план. Листы А. Винд-
		зорская библиотека
		632
		ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Проект башни Милан-
		ского собора Милан, Амброзиевская библи-
		отека
		633
		ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Различные типы сцеп-
		лений. Codice Atlantico (ф. 372. R.C)
		633

EXPLICATION DES IMAGES

Page		Page
PETRE BALOGH: Constructeurs	602	EINO AHONEN (Finlande): Quartier urbain — l'eau-fort
P. BRÜGEL: La chute d'Icare (1558)	605	626
LOUIS LE NAIN: Famille de paysans	605	ARNE VINJE GUNNERUD (Norvège): Poisson —
A. DEINEKA: Pour la défense de Péterograd (1928) ..	606	sculpture en bois
FERNAND LÉGER: Constructeurs	606	627
ȘTEFAN SZÖNYI: Nous n'oublierons pas ! (1962)	607	PETER BLAKE (Angleterre): Autoportrait — huile
ANDRÉ FOUGERON: Les juges	608	627
VIRGIL ALMÁȘANO: Les suites de la révolte de 1907 ..	609	KIEJSTUT BERENIZCKI (Pologne): Dans l'atelier avec
DOUANIER ROUSSEAU: La guerre	609	les enfants — huile
ȘTEFAN LUCHIAN: Au partage du mats — huile	611	627
CAMIL RESSU: Le portrait du peintre Șt. Luchian —		LEONARDO DA VINCI: Machine — fileuse et navette.
huile	612	Dessin du code Atlantico, Milan, Bibliothèque
GH. PETRAȘCO: Nature morte — huile sur fonte ..	613	Ambrosienne
C. BRÂNCUȘI: Tête d'enfant — plâtre avec patine ..	615	629
D. PACIUREA: Le portrait de l'acteur Ion Brezeano —		LEONARDO DA VINCI: Les premières trois vertè-
bronze	616	bres cervicales. Les files A. Bibliothèque
GH. PETRAȘCO: A la plage — huile	617	Windsor
SABIN POPP: Portrait de famille (triptyque) — huile		629
1927	618	LEONARDO DA VINCI: La veine sous-claviculaire.
SABIN POPP: Paysage de Cotroceni — huile — 1926 ..	619	Les muscles du cou (Région latérale) plan supé-
SABIN POPP: Esquisse de composition	619	rieur des régions latérales du cou et des épaules.
SABIN POPP: Autoportrait — huile — 1923	620	Les files A. Bibliothèque Windsor
SABIN POPP: Hiver à Bucarest — huile — 1926	621	630
LIUBEN DIMANOV (Bulgarie): Femmes qui bêchent —		LEONARDO DA VINCI: Le mécanisme de la flexion
gravure	622	et de l'extension des doigts et le rôle de poulie
ION GHIORGHIU: Paysanne — huile	623	des os sésamoïdes. Les files A. Bibliothèque
ГАЛИН МАЛАКЧИЕВ (Bulgarie): L'âge de la majorité		Windsor
— bronze	624	630
ANDRE TUTUNOV (L.U.R.S.S.): Dans la ville des pê-		LEONARDO DA VINCI: Maquette de la musculature
cheurs — huile	625	du membre inférieur. Quaderni d'Anatomia,
CLAUDE LHÔTE (France): Pélican	626	Bibliothèque Windsor
L. van BEURDEN (Pays-Bas): Le malade imaginaire de		631
Molière — décor	626	LEONARDO DA VINCI: La morphologie extérieure du
		cou et de l'épaule plan latéral. Les files A. Biblio-
		thèque Windsor
		632
		LEONARDO DA VINCI: Projets pour la tour du Dôme
		de Milan. Code Atlantico, Milan, Bibliothèque
		Ambrosienne
		633
		LEONARDO DA VINCI: Divers types d'engrenages.
		Code Atlantico, f. 372 R.C.
		633
		GIACOMO MANZÙ: Ballerine — bronze
		634
		GIACOMO MANZÙ: Des pas de danse — bronze
		635
		626
		GIACOMO MANZÙ: Le général — charbon, encre de
		Chine rouge-plume
		636
		GIACOMO MANZÙ: La Crucifixion et le général ..
		636
		GIACOMO MANZÙ: Le grand Cardinal assis — bronze
		636
		GIACOMO MANZÙ: La descente de la croix et le Car-
		dinal — bronze
		637
		GIACOMO MANZÙ: David — bronze
		638
		GIACOMO MANZÙ: Fille assise
		638
		EUGEN CRĂCIUN: Constructions à Roznov — huile ..
		640
		EUGEN CRĂCIUN: Paysage
		641
		TRAIAN BRĂDEAN: Enfant — dessin
		641
		TRAIAN BRĂDEAN: Paysage
		642
		FLORICA IOAN: Pour la Journée de la Mère
		642
		FLORICA IOAN: Tête de jeune fille
		643
		AUREL NEDEL: Paysage — huile
		643
		KOVACS ZOLTAN: Les Usines Carbochim — fresque ..
		644
		BOLNITA COZIEL: Le portrait de l'ispravnik (ancienne
		charge à la Cour du Prince) Stroe (fresque)
		XVII ^e siècle
		646
		LE MONASTÈRE HOUREZ: Constantin Brâncoveano
		avec la famille (fresque) XVII ^e siècle
		646
		LE MONASTÈRE SUCEVITZA: Irimia Movilă (broderie)
		XVIII ^e siècle
		647
		LE MUSÉE DES TROIS-IERARHI: Ion, fils de Vasile Lupu
		(broderie) XVII ^e siècle
		647
		LE MONASTÈRE SUCEVITZA: Simion Movilă (brode-
		rie) XVII ^e siècle
		647
		LE MONASTÈRE: Eglise Episcopale, Curtea de Arges,
		Neagoe Basarab, Despina Milizia avec les enfants
		(fresque) — (Musée d'Art de la R.P.R.) XVII ^e
		siècle
		648
		SUDZUKI KENDEN: Pour un beau Japon pacifique ..
		654

