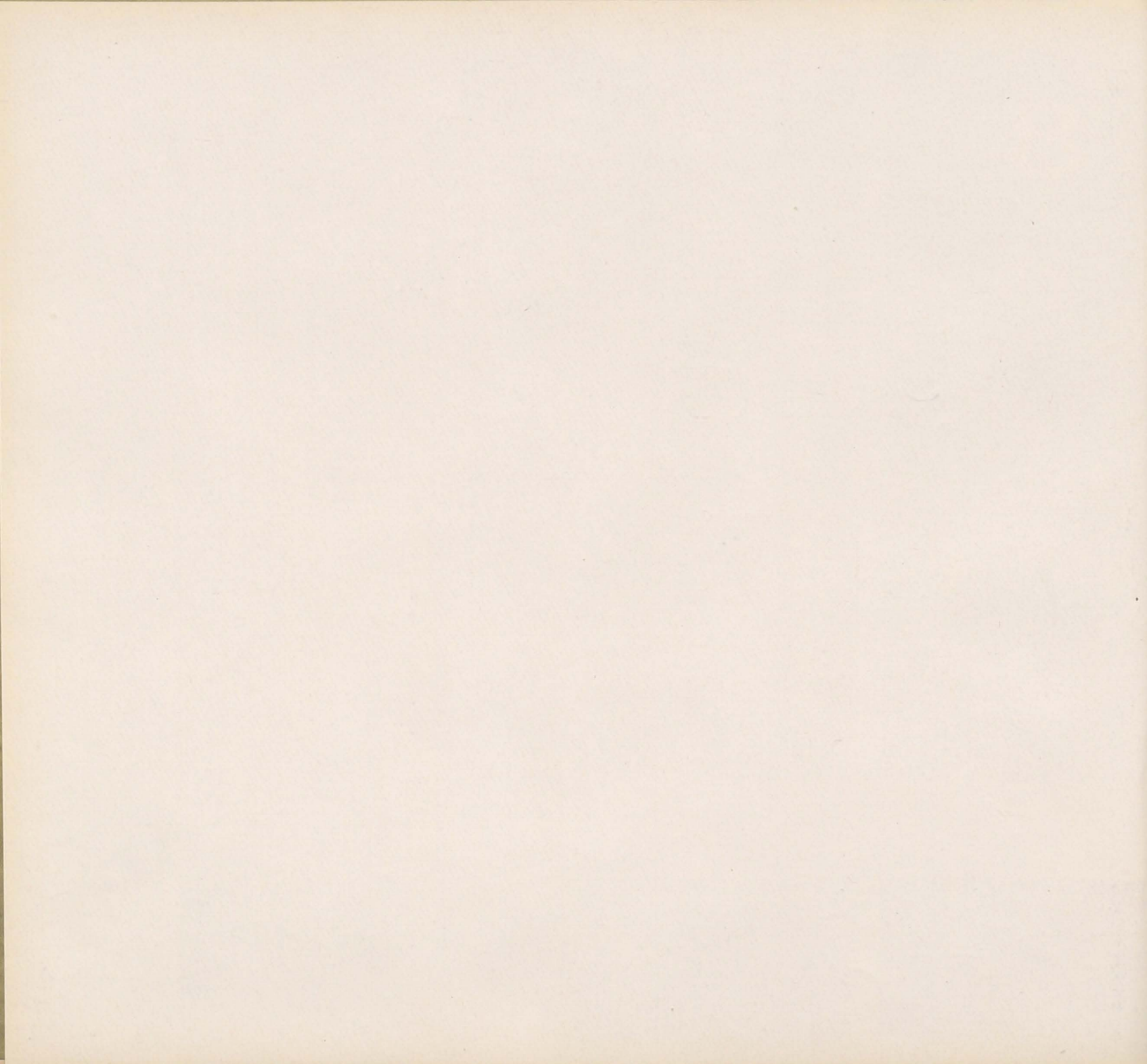


8

ANUL X 1963



ARTA
plastică



8

ANUL X. 1963

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

- MIRCEA DEAC: Compoziția — o cronică a erois-
mului contemporan 411
ARTA NOASTRĂ PESTE HOTARE ● ANASTASE
ANASTASIU: Expoziția românească de pictură și
sculptură de la Viena ● O manifestare elocventă
(interviu cu sculptorul C. Baraschi) ● Dr. CHRIS-
TIAN EMMRICH: Expoziția «Arta românească con-
temporană» de la Dresda 419-432
● Prof. Dr. GH. GHIȚESCU: Profesorul Camil
Ressu 433
ARTIȘTI DE PESTE HOTARE ● LUCIAN DRAGO-
MIRESCU: John Heartfield 440
SIMEZE ● YVONNE HASAN: Expoziția Galeriilor
de artă din Dresda ● ION FRUNZETTI: Cinci
artiști clujeni: Romulus Ladea, Lucia Piso, Liviu Flo-
rean, Ion Mitrea, Paul Sima ● EUGEN SCHILERU și
ERVIN DITROI: Imre Nagy 446-454
● CORINA NICOLESCU: Broderia românească în
arta epocii feudale 455
● AMELIA PAVEL: Concret și generalizare în arta
plastică 457

cuprinsul

8

Redacția revistei: București, Constantin Mille 5,7,9
telefon: 13.75.61

Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»
Calea Șerban Vodă 133-135 București

Abonamente: Lei 72 pe 6 luni
Lei 144 pe 12 luni

Coperta:
AUREL JIQUIDI:
Tărăncă—ulei





AL. CIUCURENCU: Ana Ipătescu (detaliu)
— ulei

COMPOZIȚIA — O CRONICĂ A EROISMULUI CONTEMPORAN

MIRCEA DEAC

În evoluția artei noastre plastice, perioada aceasta contemporană ne apare ca un moment esențial, cu trăsături definitorii. Astfel, majoritatea artiștilor năzuiesc să realizeze lucrări compoziționale vaste, închinată marilor evenimente istorice, politice și sociale. Multe dintre acestea vor fi prezentate în expoziția ce va avea loc în 1964, cu prilejul aniversării a 20 de ani de la Eliberare, altele vor orna instituțiile de cultură sau vor intra în muzee. Animați de sărbătorirea evenimentului Eliberării, artiștii vor ca operele lor să constituie adevărate pagini din cronica zilelor noastre, pentru generațiile viitoare. Un număr însemnat de artiști sînt preocupați să realizeze compoziții în care să exprime adevărul epocii noastre și să redea poezia, elanul, spiritul vîguros romantic al vieții poporului.

Sensul artei viitoare se conturează tot mai ferm în victoria artei realist-socialiste, în cadrul căreia genul compoziției are un rol primordial. Niciunde, mai bine ca într-o lucrare compozițională, nu se dezvăluie în tcută complexitatea, amploarea cuprinderii vieții, spiritul observației realiste, analiza de pe poziții partinice, fidelitatea față de adevăr, originalitatea formei. Zugrăvirea personalității omului, redarea pregnantă a eroului contemporan surprins în procesul vast al construcției socialiste și al perspectivei înfăptuirii comunismului, a constituit una

dintre temele fundamentale ale creației noastre plastice după 1944. Și în etapa actuală de dezvoltare a artei noastre, înfățișarea complexității eroului contemporan — figură reprezentativă a poporului muncitor — ale cărui posibilități de valorificare a aptitudinilor au devenit fără limite — continuă să se impună cu acuitate ca una dintre cele mai importante probleme ale creației.

Cunoașterea exactă, nuanțată, a eroului contemporan, a mobilurilor interioare care-i justifică faptele a devenit o chestiune esențială, o necesitate, pentru artistul plastic.

Filonul principal al eroismului din zilele noastre este cuprins în avîntul muncii colective; el străbate biografiile miilor de constructori ai vieții libere. Eroismul contemporan nu se manifestă în forme îngust individualiste, arbitrar, ivite exploziv, într-un moment oarecare, ci într-o dăruire pasionată, tenace, permanentă, pentru idealul construirii socialismului.

Găsirea celor mai expresive modalități de zugrăvire a acestui eroism se conturează de aceea ca deosebit de importantă. Fără să indicăm rețete, considerăm că formele cele mai adecvate sînt compoziția și portretul. Compoziția, în primul rînd, fie istorică, de gen, monumentală, are posibilități nelimitate în cuprinderea amploarei fenomenelor sociale. Am putea

spune că reparația și dezvoltarea puternică, în forme noi, a genului compoziției reprezintă expresia concretă a dragostei și interesului artiștilor pentru înfățișarea veridică a vieții poporului, a evenimentelor importante din istoria sa.

Compoziția tematică, oglindă a marilor evenimente ale trecutului sau a momentelor istorice contemporane, ca și dezvoltarea portretului realist sînt caracteristice perioadelor de mare avînt din dezvoltarea artei realiste. În arta noastră, figurile marilor personalități progresiste din istoria patriei sînt întruchipate în compozițiile sau portretele unor pictori cu Negulici, Rosenthal, Aman, Grigorescu, Lecca G. D. Mirea și ale altora. Cînd vorbim despre Tudor Vladimirescu, gîndurile, imaginația se îndreaptă spre compoziția lui Aman, după cum anul revoluționar 1848 ne readuce în minte compozițiile lui C.D. Rosenthal, iar Unirea Principatelor pînzele lui Aman, Grigorescu, Tattarescu și Lecca.

În arta realismului socialist, tradițiile realiste clasice ale compoziției își găsesc un nou teren de afirmare. Caracterul realist și militant al picturii romînești a căpătat, după 23 August 1944, semnificații noi; aceasta a dus, în mod firesc, la o revizuire a valorilor estetice, a importanței genurilor. Creatorii, înarmați cu o nouă concepție despre artă — *arta*, considerată ca formă a conștiinței sociale, mijloc





de cunoaștere și de transformare a societății — și-au îndreptat atenția spre cunoașterea aprofundată a lumii, spre realitatea în transformare revoluționară și, în primul rând, spre zugrăvirea eroilor construcției socialiste. Sub îndrumarea partidului, arta plastică, odată cu celelalte arte, a devenit un puternic mijloc de educare, un imbold puternic în construirea socialismului, eroii înfățișați în compoziții avînd menirea de a deveni ei înșiși pilde demne de urmat.

Veridicitatea și caracterul istoric concret al imaginii au apărut în compoziții într-un mod condensat, sintetizat. Prin veridicitate nu înțelegem o asemănare

pur exterioară, ci expresia înfățișării de către artist a caracterului și determinărilor istorice complexe ale eroului.

De felul cum sînt rezolvate problemele înțelegerii și reflectării veridice a noilor realități sociale, cum și aceea a găsirii unui limbaj adecvat, depinde făurirea unor compoziții cu o puternică încărcătură emoțională și ideologică, care să vorbească limpede privitorului.

Compoziția a fost cerută de însăși necesitatea reflectării multilaterale a vieții spirituale a omului contemporan, prin ea artistul izbutind să redea situații

cristalizate și să scoată în evidență tipuri proeminente. Alegerea eroilor și a temelor, selectarea detaliilor, solicitarea imaginii celei mai inteligibile, eliminarea a ceea ce este fără rezonanță, amplificarea a ceea ce este pregnant și esențial, au devenit proprii gândirii artistice a creatorilor care se preocupă de realizarea unor lucrări compoziționale reprezentative pentru epoca noastră.

Complexitatea vieții, imensa ei varietate ne dovedește că nu tot ce cade sub ochi exprimă esența, adevărul ei, și justifică oglindirea artistică. În viață sînt « fapte », « întâmplări », care, deși reale, pot fi totuși



superficiale ca semnificație, incidentale. Rolul compoziției este să discearnă din multitudinea faptelor, ceea ce este nou și exprimă profund realitatea.

În întruchipările cele mai izbutite ale talentului lor, artiștii redau atât sensul major al vieții, cât și propriile lor sentimente, realizând adesea un dialog activ cu privitorul. Artistul plastic, ca și poetul, are meritul de a îmbogăți, prin creațiile sale, emoțiile și cunoștințele noastre. Compozițiile pictorului Ciucurencu, fie istorice (« Ana Ipătescu », « 1907 », « Olga Bancic », « 1 Mai » etc.) fie de gen (« În cooperativă »), sînt de fapt confesiuni spirituale, mărturii ale unor profunde emoții artistice. Creația lui Corneliu Baba aparține mai mult epicului ; forța introspectivă, a caracterizării psihologice în opera sa tinde spre universalitate și grandoare. La Catargi ceea ce domină este în primul rînd armonia rațiunii ; la Brăduț Covaliu pasta frămîntată și intensă, sublinierile desenului, trădează tensiunea energiei interioare. Cei mai mulți artiști redau astfel în pînzele lor omul, sentimentele acestuia, dar și pe cele proprii lor. Aceasta explică deosebita semnificație și complexitate a compoziției tematice.

Dar totodată, important este și cum percepe artistul realitatea, de pe ce poziții face alegerea, sintetizarea celor văzute, în ce formă exprimă toate acestea în procesul creației.

Pictorul contemporan este un comentator plastic al vieții. Să ne gîndim la « Tipografia ilegală » de Ștefan Szönyi, la « Țăranii », din ciclul « 1907 », de Corneliu Baba, la « 1907 » de Al. Ciucurencu, la compozițiile dedicate insurecției armate, de Eugen Popa sau Spiru Chintilă, la compoziția « Grivița Roșie » de H. Catargi. Aceste lucrări constituie realizări valoroase prin caracterul lor realist dinamic, de o mare vigoare. Mulți dintre pictorii contemporani reușesc să exprime din ce în ce mai mult pregnanța, sensul de idei al bogăției de fapte ale vieții noastre. În această direcție stau măturie numeroasele compoziții semnate de Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Ștefan Szönyi, Eugen Popa, Miklossy, Brăduț Covaliu, Ion Bițan, M. Danu, Feier Petru și de mulți alții.

Artiștii noștri se bazează în procesul creării celor mai valoroase opere pe o profundă sesizare și redare a ceea ce este nou în realitate. Ei dau viață unor bogate emoții artistice — care traduc umanismul gândirii partinice.

Viziunea plastică a artistului realist contemporan apare ca rezultatul observației directe și al unei gândiri profunde, prin care se urmărește realizarea unei semnificații ideologice a compoziției, forța ei emoțională. La unii artiști această viziune se manifestă, printre altele, prin tendința către stilizare, diviziunea

tonurilor, printr-o claritate a gamei cromatice. La alții, desenul, care se rezumă adesea la contur, precizează cu energie și pregnanță doar unele detalii, pe cele importante, care direcționează, — am putea spune chiar ideologic, — compoziția. Pictura, variată ca stiluri, moduri de exprimare, respiră vitalitate, ca și eroii reprezentați. Artistul îi redă puternici, impresionanți, monumentali prin tensiunea interioară, capabili să devină exemple.

Arta realistă nu numai că nu exclude, dar subînțelege o atitudine profund personală a artistului față

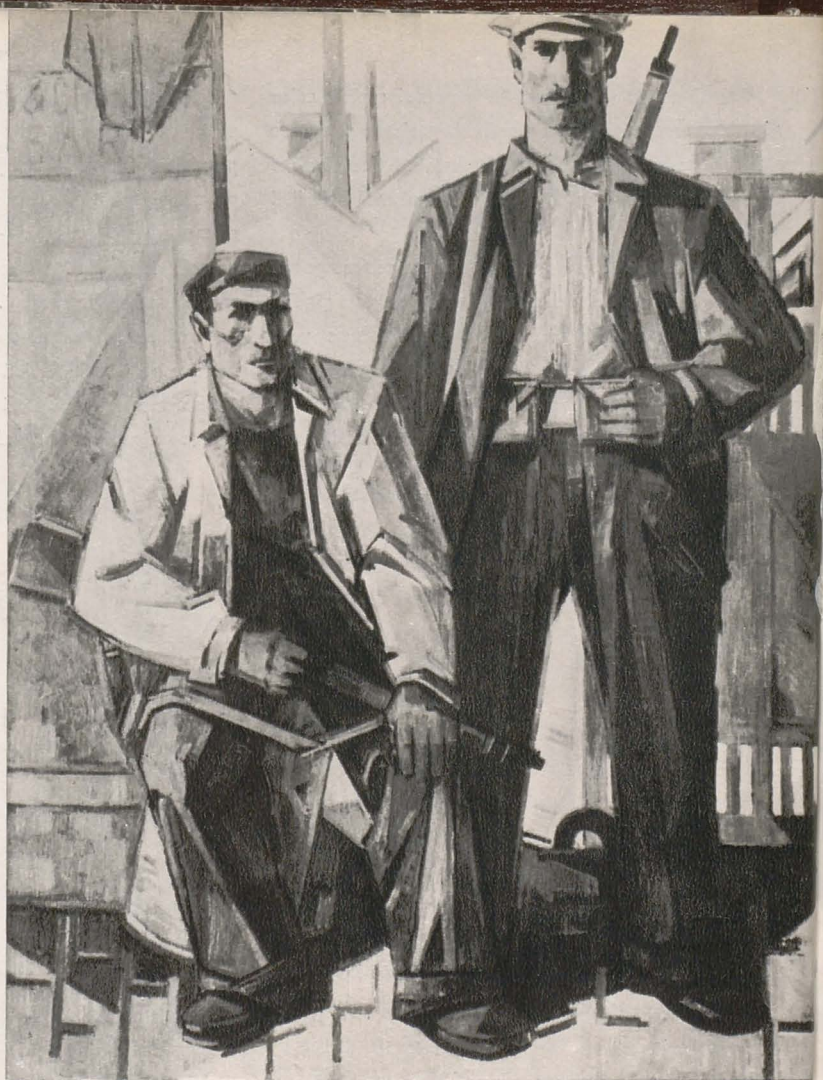
de tema aleasă și de problemele de creație. Cu cât artistul va ști să exprime mai complet, mai pătrunzător, și mai colorat propriul său fel de a percepe evenimentele înfățișate, cu atât mai originală, mai interesantă și mai semnificativă va fi opera sa, cu atât mai bogată însăși arta noastră în ansamblu.

Caracterul personal, originalitatea sînt calități comune celor mai multe dintre lucrările pictorilor noștri, dar nu în toate creațiile întîlnim o unitate între însemnătatea, caracterul actual, acuitatea temei și forța artistică și emotivă a compoziției. Nu este



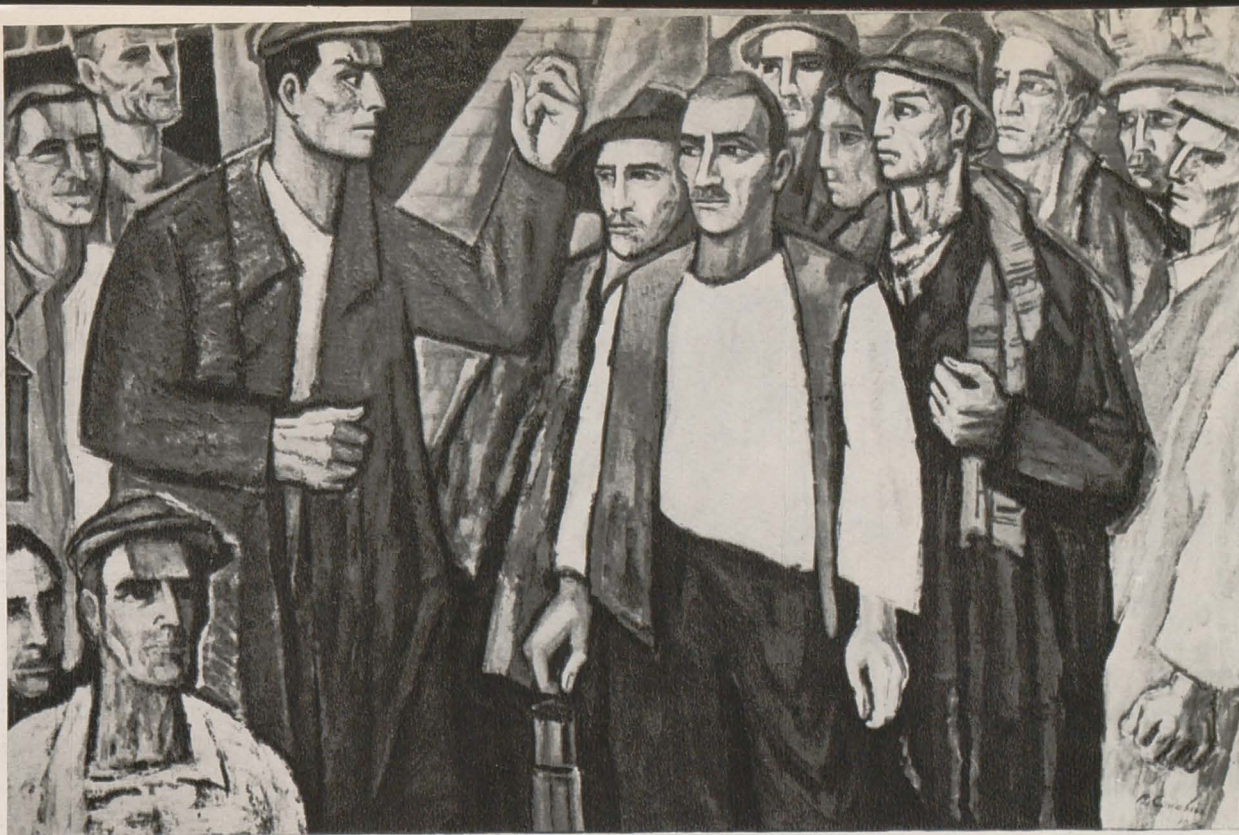
C. BABA: Țărani — ulei (Din ciclul „1907“)

E. POPA: 13 Decembrie — ulei



▲
SPIRU CHINTILĂ: Naționalizarea — ulei

▲
LIA SZASZ: În pauză — ulei



▲
BRĂDUȚ COVALIU : Din începuturile grevei de la Lupeni — ulei

◀
GHEORGHE ȘARU : Sudorițe — ulei

suficientă o măiestrită construire a tabloului, ci comunicarea prin intermediul ei a profundului mesaj al scenei redată.

Uneori, chiar și artiștii experimentați, creatori valoroși, vădesc neclaritate în ceea ce privește înțelegerea și sintetizarea artistică a diferitelor fenomene din viață.

Acest erou beneficiază azi de cuceririle științifice și tehnice, avînd posibilitatea și capacitatea de a înțelege sensul fenomenelor de viață în lumina gândirii marxist-leniniste, care-i înaripează cugețarea și-i deschide mereu noi orizonturi. Cu atît mai mult creațiile artiștilor noștri sînt chemate să exprime sentimentele profunde pentru omul contemporan, trăsăturile proprii acestuia, noblețea umanismului socialist, forța concepției noastre despre viață și artă.

Repertoriul tematic vast al vieții și istoriei poporului nostru i-a determinat pe artiști să treacă la o multilaterală documentare, la cunoașterea « pe viu » a transformărilor petrecute în conștiința oamenilor, pentru a înțelege esența fenomenelor noi. Ei sînt preocupați de găsirea căilor concrete pentru realizarea unor compoziții de valoare, a unor imagini artistice emoționante, maturizate, care să se întipărească în minte și să redea cu profunzime și măiestrie ideea logică a temei propuse.

Cît de precis și de viu trebuie să simtă și să înțeleagă omul de artă tot ceea ce se petrece în jurul său ! Artiștii plastici, pasionați cronicari ai faptelor omului contemporan, au înalta chemare de a reda cu avînt, prin compoziții emoționante, complexitatea noilor relații sociale, bogata viață sufletească a eroului socialist. Este ceea ce ne cere însăși viața, epoca noastră, poporul nostru.

Șantierul creației devine tot mai vast. O mulțime de teme, subiecte, nenumărați eroi, așteaptă cronicarii care vor consemna în operele lor frumusețea zilelor noastre.



C, BRÂNCUȘI: Cumințenia pomîntului— piatră



EXPOZIȚIA ROMÎNEASCĂ DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ DE LA VIENA

ANASTASE ANASTASIU

Cînd am ajuns la Viena, la 22 mai, «săptămînile festive ale Vienei» începuseră de cîteva zile. Pentru vienezi primăvara este primăvară cu adevărat, numai în cadrul acestor săptămîni tradiționale care încep în a doua jumătate a lunii mai și se termină în jumătatea a doua a lunii iunie. În aceste zile, atît localnicii cît și turiștii, veniți în mare număr, sînt preocupați să nu piardă nici una din manifestările culturale programate și, mai ales, nici unul din concertele sau spectacolele muzicale.

Cu multe luni în urmă, organizatorii se străduiesc să asigure pentru acești melomani pasionați participarea unor ansambluri muzicale, dirijori și soliști renumiți în lumea întregă. Sălile de concert și teatrele nu reușesc să acopere cererile amatorilor de muzică bună. Am fost martor la strălucitul succes repurtat de orchestra filarmonică «G. Enescu» și de violonistul Ion Voicu în cadrul concertului condus de G. Georgescu în marea sală de la Konzerthaus.

Într-un asemenea cadru a avut loc, de data aceasta, expoziția de pictură și sculptură romînească la Viena, cea de-a treia expoziție de artă plastică organizată la Viena, după 23 August 1944.

Aveam la dispoziție un spațiu larg, bine luminat, distribuit în cele șapte săli de la etajul I, ale unuia dintre cele mai bune așezăminte pentru asemenea manifestări — Wiener Künstlerhaus (Casa artiștilor vienezi) plasat în centrul Vienei, în Karls-Platz.

Expoziția cuprindea lucrările a trei artiști: Brâncuși, Alexandru Ciucurencu și Boris Caragea, ceea ce a permis publicului o cunoaștere mai aprofundată a creației artiștilor respectivi.

Un mare interes l-au stîrnit cele cinci opere sem-nate de Brîncuși : « Rugăciunea », « Sărutul », « D-ra Pogany », « Cap de copil » și « Bustul pictorului Dărăscu ». Deși puține ca număr, lucrările marcau perioade importante în evoluția creatoare a acestui artist de valoare universală, asigurînd astfel oame-nilor de specialitate și publicului larg, prilejul să cunoască etapele principale în dezvoltarea creației sale, exprimate în lucrări mai puțin cunoscute peste hotare.

Mai mult chiar, pentru unii cunoscători ai operei brîncușiene, expoziția a făcut cunoscut atît faptul că Brîncuși a fost român, cît și acela că opera lui poartă pecetea creației milenare a acestui popor. Astfel cronicarul de la « Arbeiter Zeitung » scria : « Expoziția de pictură și sculptură romînească, care poate fi vizitată pînă la 30 iunie, la Casa artiștilor vienezi, vă face cunoscut că sculptorul modern, de celebritate internațională, Constantin Brîncuși, ale cărui opere au fost încununete de succes în Franța și în Statele Unite, unde și-a petrecut cea mai mare parte din viață și a murit în 1957, a fost român. La această expoziție sînt înfățișate operele lui Brîncuși rămase în

patria sa. Ne bucurăm mult că putem vedea aceste opere aici, căci ele ne erau mai puțin cunoscute pînă acum, decît cele aflate în muzeele țărilor apu-sene. »

În « Die Presse », cronică referitoare la expoziția noastră era însoțită de o fotografie reprezentînd « Sărutul » de C. Brîncuși, sub care scria « Una din cele mai renumite sculpturi a marelui român ».

Lucrările lui C. Brîncuși erau prezentate în marea sală centrală pe ai cărei pereți se aflau o parte din cele 123 de tablouri ale pictorului Alexandru Ciucurencu. De altfel, operele acestui mare colorist acopereau pereții celor șapte săli destinate expoziției noastre, asigurînd în felul acesta o prezentare amplă și unitară a creației sale de la începuturi pînă în prezent. Cele 13 sculpturi ale lui Boris Caragea erau expuse în șase din sălile etajului în așa fel încît puteau fi văzute din cît mai multe direcții. În hol, pe două panouri mari, vizitatorul lua cunoștință, prin intermediul unor fotografii de mari dimensiuni, de alte opere ale lui C. Brîncuși, aflate în parcul de la Tîrgu Jiu sau în diferite muzee din țara noastră, ca : « Poarta sărutului », « Coloana fără sfîrșit », « Masa tăcerii »,

« Cumințenia pămîntului », « Cap de față », « Fată dormind » ș.a.

Afișul, pe care era reprodus « Sărutul » de C. Brîncuși, catalogul ca și numeroasele reviste, monografii și cărți de artă, prezentate într-un stand din holul expoziției, ofereau vizitatorilor posibilitatea cunoaș-terii într-o măsură oarecare a mișcării plastice din țara noastră.

Dacă pentru cei mai mulți vizitatori numele lui Brîncuși nu era un nume necunoscut, fără îndoială că se întîlneau pentru prima dată cu opera lui Alexandru Ciucurencu și a lui Boris Caragea. O mare parte dintre lucrările acestor doi artiști contemporani erau realizate în anii regimului de democrație popu-lară, și reflectau în mare măsură tendințele și princi-piile care stau la temeliile artei noastre realist-socia-liste. Așteptam cu mult interes confruntarea dintre lucrările prezentate și acest public nou, a cărui edu-cație estetică era făcută în cadrele esteticii și artei burgheze.

Primele contacte cu oamenii de specialitate, cum erau D-na Dr. A. Kaindl — șef de secție în Ministerul învățămîntului — sau Dr. E. Gmedl — secretar general



al Casei artiștilor vienezi, — ca și cu cei cu care am colaborat la organizarea expoziției, au fost foarte favorabile. Lucrările expuse provocau o puternică impresie. Mă întrebam mereu însă: cum va reacționa publicul și presa?

Opinia favorabilă — pe care o așteptam de altfel — nu s-a lăsat prea mult așteptată. Încă de la vernisajul din ziua de 28 mai, artiștii Alexandru Ciucurencu și Boris Caragea — prezenți acolo — au fost martorii unei calde aprecieri din partea asistenței, primind nenumărate felicitări.

Publicul a început să frecventeze expoziția într-un număr care sporea de la zi la zi. Publicul vienez este mare iubitor de muzică și arta plastică îl interesează poate într-o mai mică măsură. Muzeele din Viena, cu tot patrimoniul lor artistic valoros, sînt vizitate — cu excepția grupurilor organizate de turiști — de un număr oarecum redus de vizitatori. La fel și expozițiile de artă. La ace sta, probabil, contribuie și prețul ridicat perceput pentru intrare și pentru catalog.

Cu toate acestea, expoziția noastră a fost vizitată de un mare număr de oameni.

În numeroase ziare din Viena au apărut cronici referitoare la expoziția românească. Unele se mărgineau la aprecieri generale, altele au mers pînă la analiza unora dintre lucrările expuse, iar cîteva au acordat un spațiu mai larg datelor biografice sau aspectelor mai senzaționale din biografia lui C. Brâncuși — cum au fost faptele legate de comanda maharadjahului din Indor (1933) pentru construirea « Templului Înțelepciunii » unde urmau să fie expuse cele trei « Păsări măiestre » cumpărate de la artist, sau cele legate de procesul intentat de Brâncuși autorităților S.U.A. în 1926—28, « care nu au vrut să vămuiască « Pasărea de aur » ca operă de artă ci ca o simplă bucată de aramă », proces cîștigat de Brâncuși pînă la urmă.

Cîteva spicuiuri din presa austriacă ilustrează modul în care au fost apreciate operele expuse.

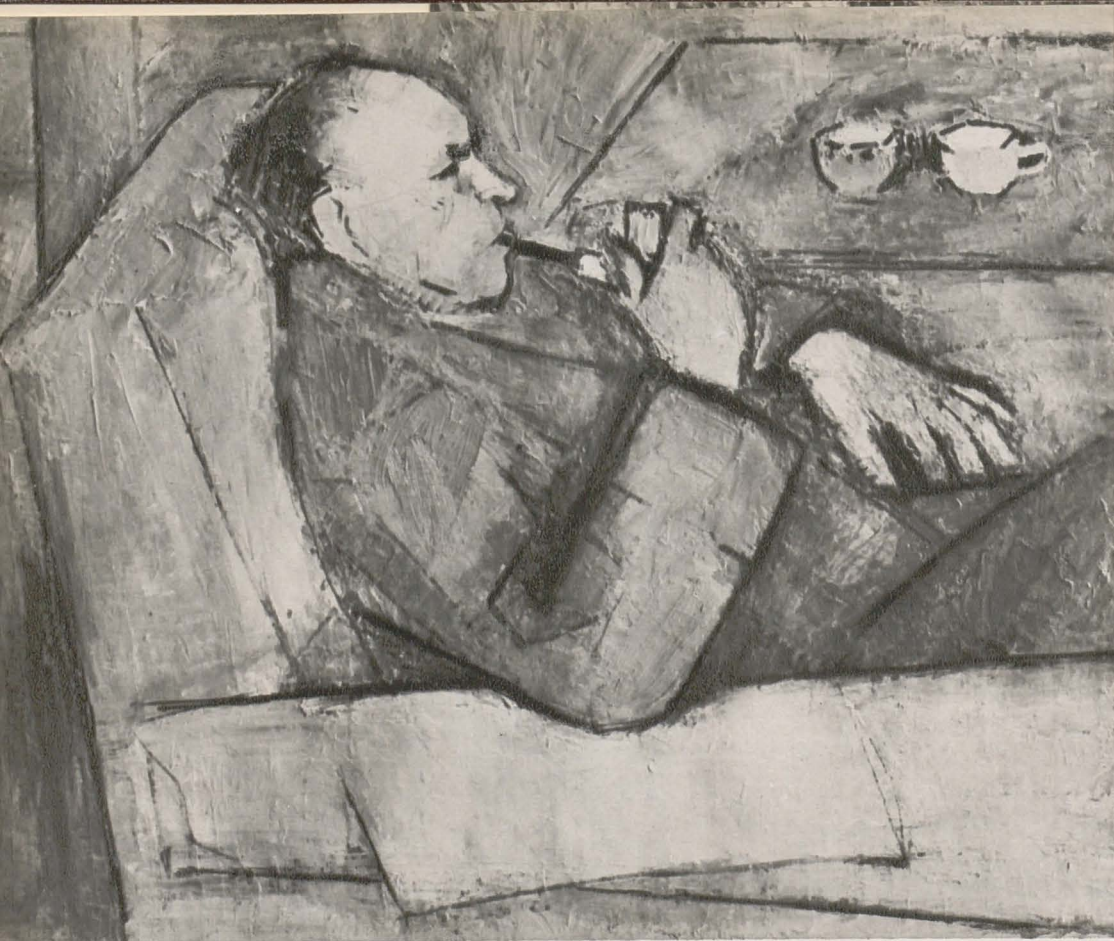
« La primul etaj al Casei artiștilor din Viena — începe cronică din « Volksstimme » — pot fi văzute lucrările a trei artiști romîni, dintre care C. Brâncuși se bucură de mult de reputație mondială, ca deschizător de drumuri în sculptura modernă ».

Vorbind despre « Sărutul », același ziar scria că « este poate cel mai bun exemplu pentru încercarea pe deplin



C. BRÂNCUȘI: Masa tăcerii — piatră

C. BRÂNCUȘI: Domnișoara Pogany — bronz



AL. CIUCURENCU: Poetul Marcel Breslașu —
ulei

AL. CIUCURENCU: Natură moartă — ulei

realizată de Brâncuși de a îmbina elemente ale artei clasice și a celei populare într-o formă nouă. Aici totul este limpede, simplu și generos. Este cioplit în piatră dură, cu economie de detalii și cu un mesaj greu de întrecut». În continuare, referindu-se la Al. Ciucurencu, arată că «cele 123 de pânze în ulei — mai ales naturi moarte și peisaje — îl arată pe artist ca pe un impresionist puțin obișnuit și sensibil, al cărui element vital este culoarea». Iar, mai departe: «Dacă lucrările dinainte lasă să se întrevadă o predilecție pentru detalii, în operele de mai târziu, artistul se îndreaptă frecvent spre planurile mari. Stăpînind întru totul culoarea, lucrul îi reușește fără a deveni monoton. Fără îndoială că «Epilogul răscoalei» (creat în 1957, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la marea răscoală țărănească) este una din cele mai bune opere ale sale. Un tablou în albastru — dar cîte valori nu a scos

pictorul din această singură culoare! Conținutul și forma sînt îmbinate aici într-o formulă plină de expresivitate și efect».

Referindu-se la Ciucurencu, «Wiener Zeitung» scria: «Pictura este reprezentată prin Alexandru Ciucurencu (născut în 1903), artist cu multă expresie și pricepere. Opera sa, reprezentată prin naturi moarte, minunat pictate, și peisaje frumoase, la care se adaugă portretele concepute artistic — un lung șir de figuri de femei cîntînd sau citind într-o ambianță calmă — pictate cu mult avînt, ne rămîne întipărită în minte».

La Viena erau expuse, pe lîngă compozițiile: «Epilogul răscoalei» și «Într-o cooperativă», portretele «Eroul muncii Gh. Bellu», «Poetul Marcel Breslașu», «Regizorul Sică Alexandrescu», «Actrița Sonia Cluceru», colecționarii: «K. H. Zambaccian»,

«Dr. I. N. Dona», «Omul cu pipa» (Weinberg), «Acad. prof. G. Oprescu», «Caricaturistul Iosif Ross», «Autoportretul», «Mama artistului» și «Muncitor», precum și numeroase scene de interior ca: «Jucătorii de șah», «Femeie cu chitară», «Femeie citind», «Spălătoreasa», «Călcătoreasa» ș.a., sau peisaje ca: «Peisaj de iarnă», «Peisaj industrial de la Brașov», «Peisaj cu rafinărie de la Ploiești», «Portul Constanța», «Casele colectivștilor din Selimbei», «Peisaj industrial din Galați», «Peisaj din Breaza», «Sere la Mogoșoaia» etc., ca și nenumărate naturi moarte, realizate pe întregul parcurs al activității sale creatoare. Poate că dintre acestea unele se repetau și o selecție mai riguroasă a lor ar fi fost în folosul expoziției. Dar, fiind distribuite în cele șapte săli, fiecare dintre lucrări reține atenția vizitatorului și-l îndemna să zăbovească mai mult timp



BORIS CARAGEA: Tinerețe — ghips

BORIS CARAGEA: Chemare (detaliu) — ghips

în fața ei. Cei mai mulți vizitatori treceau de mai multe ori prin săli, oprindu-se și analizând una sau alta dintre lucrări.

Kristian Sotriffer, scriind despre Ciucurencu că « pictează luminos și plăcut », sesizează în pictura sa influențe ale picturii franceze și în special a lui Matisse, iar Claus Pack în « Die Furche » arată că Ciucurencu « în cele mai bune lucrări ale sale demonstrează cu gust influența picturii franceze, a postimpresionismului ».

Vorbind despre peisajele lui Ciucurencu, ziarul « Oberösterreichische Nachrichten », din Linz, scrie că « în acestea Ciucurencu se vedește a fi un pictor sensibil, amintind uneori pe Villon în culoare iar în desfășurarea suprafețelor pe de Stäel », apreciindu-l, în concluzie, ca pe un « pictor degajat, care posedă mult simț pentru nuanțări subtile și armonie în construcție ».

În « Österreichische Neue Tageszeitung » cronicarul discerne « permanenta prefacere » în pictura lui Ciucurencu. El apreciază că artistul « a preluat și prelucrat diversele influențe ale picturii pariziene ». « Mai ales ultima fază — scrie mai departe — mai mult decât chiar în lucrările anterioare este determinată de picturalul pur, dovedind calități certe ».

Ziarul « Arbeiterzeitung » nu ezită să afirme despre Ciucurencu că « aici avem de-a face cu un talent real, cu o personalitate artistică desăvârșită ». Iar, mai departe, « impresionismul său cultivat îl ajută nu numai în peisaje ci și în portrete ». Oprindu-se la portretul « Eroului muncii Gh. Bellu » arată că acesta este înfățișat într-o haină de un cafeniu luminos, așezat în fața unui perete de culoare deschisă, terminat astfel încât să ofere privirii în fundal clădirea cenușie a fabricii. Tabloul are un caracter de-a dreptul simbolic; expresia feței omului spune totul ».

În toate articolele scrise pe marginea expoziției românești, se vorbea despre Brâncuși ca despre unul din marii sculptori ai secolului XX.

« Lucrările lui Constantin Brâncuși aparțin sculpturii, și au o veche reputație mondială. Oriunde pot

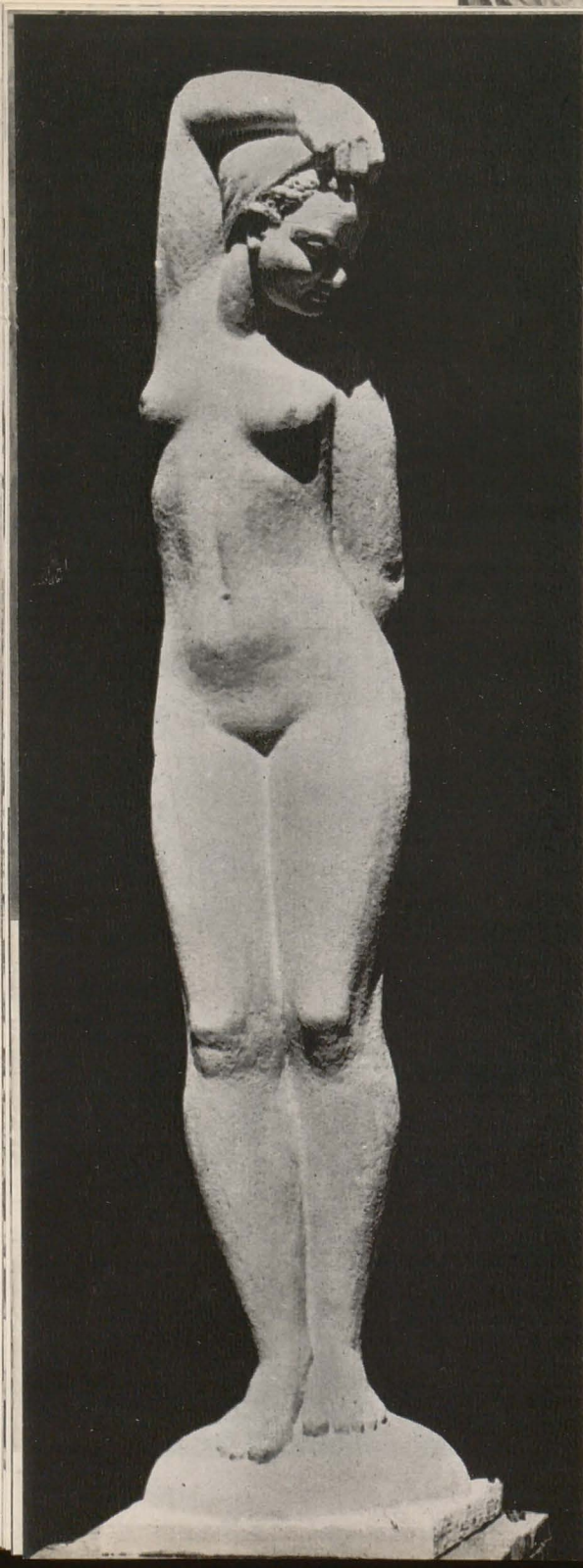
fi ele întâlnite să nu ezitați a le vedea » scria « Die Presse ». « Forța plastică a acestui sculptor, scrie « Die Furche », hotărâtoare pentru sculptura modernă, . . . se vedește cel mai stăruitor în « Rugăciune » și în prima versiune stilizată a « Portretului D-rei Pogany ».

« În această expoziție se poate observa uriașa însemnătate a acestui artist pentru evoluția în sculptură », scrie « Österreichische Neue Tageszeitung ».

De Brâncuși se ocupă într-un articol amplu și ziarul « Neues Österreich », dând numeroase date biografice și în special pe cele care caracterizează, în încheiere, arta acestuia ca « exprimată puternic într-un stil ce-și are rădăcini în arta populară a patriei sale și în arta primitivilor. Pe ambele căi el a contribuit hotărâtor la orientarea sculpturii secolului XX ».

O observație critică ce merită să rămână în atenția criticilor, istoricilor și cercetătorilor noștri de artă, prezentă în majoritatea cronicilor apărute în presa austriacă, este aceea că nu se cunosc și deci nu sînt indicate în cataloage datele la care au fost realizate majoritatea lucrărilor lui Brâncuși. Această lacună trebuie cât mai curînd lichidată deoarece în viitor vor fi fără îndoială și în alte expoziții prezentate lucrările lui C. Brâncuși. Este o observație care rămîne valabilă și pentru alți artiști, a căror creație a fost mai puțin cercetată.

Boris Caragea era reprezentat în expoziție prin 13 lucrări, printre care se număra « Eliberarea », « Rodul », « George Enescu », « Tinerețe », « Pescarul », « Femeia cu cobilița », « Nud », « Ana Boghină », « Cap de studentă » ș.a. Așezate pe axele principale ale sălilor, scăldate într-o lumină care pune în valoare atît expresia cît și construcția volumelor, lucrările sale impresionau și se impuneau în atenția publicului. Pentru unii cronicari și în special pentru cei din slujba cotidienele subvenționate de marele capital sau de biserica catolică, ideile dezvoltate în aceste lucrări nu le veneau la îndemînă. Dar, printre cei de bună credință și în special printre publicul vizitator aceste lucrări și-au găsit mulți admiratori.



Astfel, «Wiener Zeitung» scria: «Prin Boris Caragea . . . își spune cuvântul actuala artă a României, în domeniul sculpturii». Iar «Volkesstimme» subliniază că «artistul preferă forma monumentală, de mare efect, mai ales în aer liber . . . În sculptura «Pescarul», se observă că și în dimensiuni mari artistul nu neglijează detaliul. Pentru a aprecia just aceste lucrări, ele ar trebui văzute în cadrul pentru care au fost create».

«Cu deosebită plăcere am făcut cunoștință cu expoziția minunaților artiști români Al. Ciucurencu și Boris Caragea. Le doresc din tot sufletul și pe mai departe succese mari în munca lor nobilă», scrie un vizitator în cartea de impresii.

Un american din California nota: «Expresie dinamică și o forță vie se regăsesc în mod vădit în arta statuară» . . .

«O expoziție plină de învățăminte. Sculpturile minunate», scria altul.

«Foarte interesant» scria un olandez, iar un austriac sublinia că «Am fost foarte entuziasmat de expoziția românească. Ciucurencu este un foarte mare pictor, pe plan internațional».

Asemenea păreri au fost rostite sau scrise de multe ori în decursul celor peste 30 de zile cât a fost deschisă expoziția noastră la Viena.

Mulți vizitatori din alte țări occidentale cereau afișul expoziției, să-l ducă în țările lor.

Corespondenți de presă străină ca și corespondenți din posturile de radio străine, cum a fost de pildă cel de la B.B.C. (Londra) au luat note pentru comentariile ce aveau să le transmită prin posturile lor.

În zilele festivalului din Viena, din acest an, a fost deschisă la Wiener Kunstler Haus, expoziția de pictură și sculptură românească. Asemeni altor expoziții și manifestări culturale susținute de artiști și ansambluri românești, această expoziție s-a bucurat de un frumos succes, care se înscrie în lungul șir al succesei noastre obținute în anii regimului de democrație populară, în anii în care construim socialismul.





O MANIFESTARE ELOCVENTĂ

— Interviu cu sculptorul C. BARASCHI —

Redacția: Știm că ați participat în această vară, la deschiderea Expoziției de artă plastică românească contemporană de la Dresda. V-am ruga să ne împărtășiți câteva impresii în legătură cu acest eveniment.

C. Baraschi: Expoziția la care vă referiți a fost organizată în noile săli din Albertinum, adică ale celebrei Galeriei din Dresda, posesoare a unui neprețuit tezaur de valori artistice.

Expoziția a făcut o profundă impresie vizitatorilor, atât reprezentanților oficialității, oamenilor de cultură, cât și marelui public. Dr. Lothar Boltz, vicepreședinte al Consiliului de miniștri și ministru de externe, un foarte bun cunoscător al artei, s-a exprimat în termeni elogioși asupra lucrărilor expuse. La rîndul său, Max Seydewitz, directorul colecțiilor de artă din Dresda, vorbind despre excelenta impresie pe care i-a făcut-o expoziția românească, spunea că aceasta

« este o dovadă a rezultatelor îmbucurătoare obținute de realismul socialist, fundament solid al creației artiștilor romîni ».

La vernisajul expoziției, secretarul de stat și locțiitor al ministrului culturii, Erik Wendt, luînd cuvîntul, a declarat următoarele: « sînt profund impresionat de realismul pregnant pe care-l reflectă picturile, sculpturile și lucrările de grafică expuse și felicit în aceeași măsură artiștii romîni, cît și Galeria de artă din Dresda ».

Red.: Desigur, ați urmărit în zilele pe care le-ați petrecut la Dresda, impresiile publicului vizitator în fața lucrărilor prezentate de către artiștii noștri. Care au fost aceste impresii?

C. B.: Într-adevăr, expoziția a suscitât un viu interes din partea numeroșilor vizitatori care comentau cu sensibilitate și pricepere operele expuse,

Astfel s-a subliniat marea forță de simplificare a volumelor, puterea uimitoare de exteriorizare a unei trăiri intense pe care le vădesc sculpturile maestrului Cornel Medrea. Deosebita măiestrie a artei sale a reușit, pe bună dreptate, să impresioneze publicul.

De asemenea, au trezit un viu interes operele de pictură și grafică. S-a vorbit despre paleta atît de sensibilă și delicată a pictorului Lucian Grigorescu, cît și despre paleta cu tonuri mai grave, dar tot atît de expresive, a lui H. Catargi, artiști care, deși au excelat în trecut în peisaje, astăzi și-au lărgit tematica cu compoziții interesante, care oglindesc aspecte din viața contemporană.

Au impresionat publicul compozițiile viguroase, pătrunse de dinamism, ale pictorului Ștefan Szönyi.

Din generația celor tineri Ion Bițan, Brăduț Covăliu, Mihai Danu, Ion Pacea au fost apreciați ca artiști care încep să-și precizeze personalitatea prin opere sugestive și originale.

În ceea ce privește lucrările graficienilor noștri, publicul a menționat că ele întregesc în mod armonios expoziția; au fost apreciate gravurile lui Gy Szabo Bela, pentru poezia lor, expresie a dragostei pentru natură, grafica vie a sensibilului colorist V. Dobrian, desenul viguros și sigur al lui Gheorghe Ivancenco.

Tot atît de prețuiți au fost Marcel Chirnoagă, cu lucrări interesante, extrase din viața plină de freamăt a actualității, și Geta Brătescu, care, cu mult umor și ironie, prelucrează în mod artistic folclorul, realizînd originale ilustrații de carte.

Red.: Dumneavoastră ați făcut parte și dintre expozanți; ce ați prezentat cu acest prilej?

C.B.: Alături de colegii mei, am expus compoziții și portrete, dintre care cel al lui George Enescu, care a fost călduros elogiât de către rectorul Institutului de muzică « Karl Maria von Weber » din Dresda, profesorul Dr. Karl Lanse.

Red.: Cum apreciați în ansamblu această manifestare din punct de vedere al cunoașterii reciproce a valorilor artistice din țările noastre, și al prezenței artei noastre peste hotare?

C.B.: Numeroasele aprecieri făcute de cunoscătorii de artă din R.D.G. demonstrează și de această dată prețuirea artei romînești peste hotare. Așa se explică rîndurile entuziaste scrise de Dr. Lothar Boltz: « Ca admirator al artei romînești, m-a bucurat în mod deosebit inițiativa colecțiilor de artă de stat din Dresda, de a organiza această mare expoziție. Adresăm cele mai sincere mulțumiri artiștilor romîni, ale căror



2

1. H. CATARGI: Şantier naval — ulei

2. BRĂDUȚ COVALIU: Tractorist — ulei

3. GETA BRĂTESCU: Ilustrație la « Domnul Puntila și sluga sa Matti » — xilografură

opere ne dovedesc din nou cât de necesar este să cunoaștem din ce în ce mai temeinic sculptura, pictura și grafica românească. Încă o dată, cele mai calde mulțumiri și cele mai bune salutări Republicii Populare Române, Bucureștiului, și tuturor creatorilor de artă ».

Faptul că în timp ce sălile expoziției noastre de la Dresda erau vizitate de un public numeros și plin de interes, iubitorii de frumos din București admirau în incinta Muzeului de artă al R.P.R. lucrări valoroase din tezaurul Galeriilor din Dresda, este o frumoasă și elocventă realizare a schimburilor culturale dintre țările noastre.

În genere, socotesc că organizarea de expoziții de artă în cât mai multe centre ale lumii este un prilej nimerit de popularizare a valorilor artei românești peste hotare, dar constituie și o verificare a valorilor în artă, o contribuție la prestigiul culturii și artei noastre. Cu cât aceste expoziții se vor extinde, cu atât se vor îmbogăți și dezvolta legăturile de prietenie cu popoarele lumii iubitoare de pace și de frumos.



3

EXPOZIȚIA «ARTA ROMÎNEASCĂ CONTEMPORANĂ» DE LA DRESDA

Dr. CHRISTIAN EMMRICH
Director adjunct al Galeriei
de artă din Dresda

Articol scris pentru revista «Arta Plastică»

2

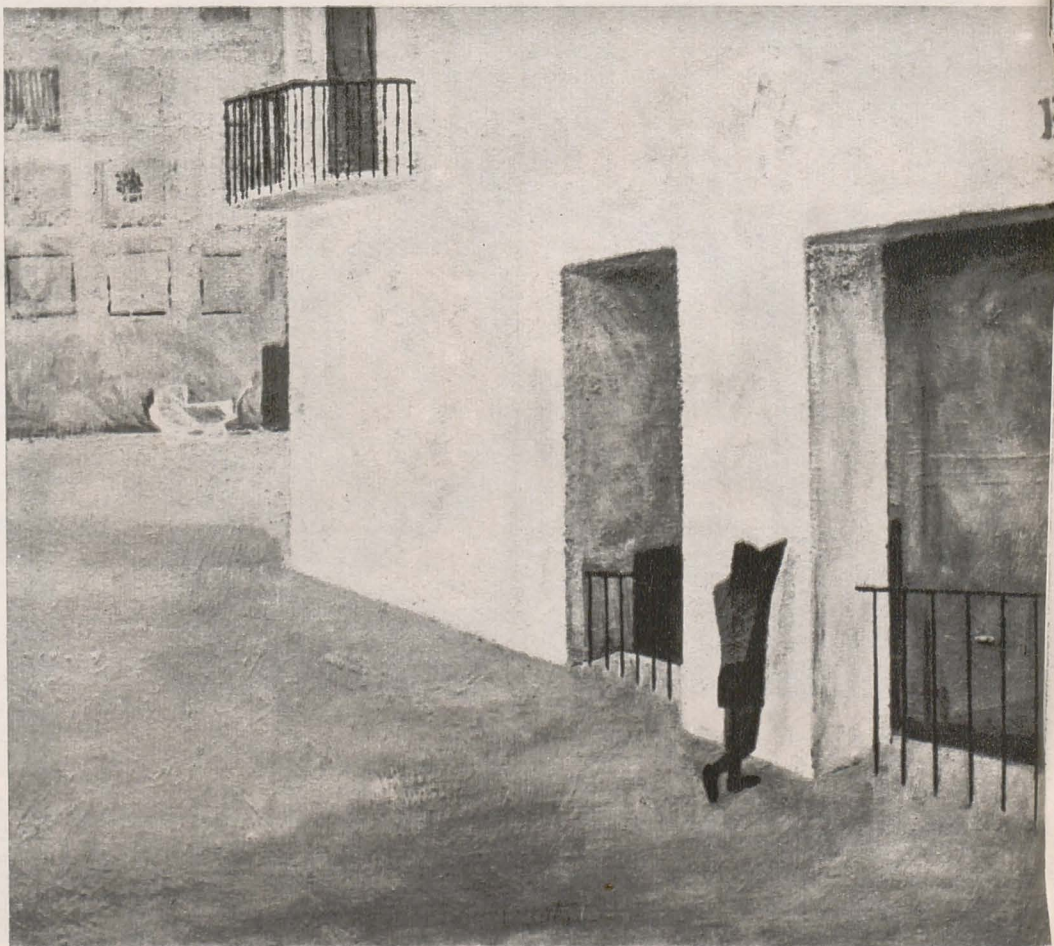


Expoziția «Arta românească contemporană», care a fost organizată la Dresda între 16 iunie — 15 septembrie 1963 pe baza acordului cultural dintre R. D. Germană și Republica Populară Romînă, a adus o contribuție fericită la adîncirea relațiilor culturale dintre țările noastre prietene.

Expoziția a dat posibilitate unui număr de aproximativ 100.000 vizitatori să-și facă o imagine cuprinzătoare și deosebit de interesantă despre bogăția conținutului de idei și a măiestriei artei romînești.

Am putut constata cu mare satisfacție că în creația artiștilor romîni contemporani, vîrstnici sau mai tineri, au fost păstrate și dezvoltate mai departe tradițiile realiste ale clasicilor artei romînești a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Înarmați cu experiența luptei eroice pentru eliberarea țării lor de sub jugul fascist și însuflețiți de avîntul demn de admirație al forțelor economice și culturale din anii puterii populare, artiștii plastici ai Romîniei



1. VASILE DOBRIAN: Produse chimice pentru agricultură — xilogravură
2. MIHAI DANU: De-a v-ați ascunselea — ulei
3. MARCEL CHIRNOAGĂ: Școala — gravură
4. ION BIȚAN: Portret — ulei



3

4



de azi împletesc moștenirea atât de vie a mîndrelor lor tradiții artistice cu imperativul zilei: înfățișarea construirii societății socialiste, a patosului și a frumuseții muncii, într-o lume în transformare, în care omul își afirmă tot mai mult stăpînirea.

Comoara nesecată a folclorului național, preluarea ideilor progresiste și a mijloacelor de expresie a mișcării artistice europene, constituie izvoarele spiritului înnoitor care imprimă pecetea sa specifică artei românești contemporane. Din sinteza: tradiție — spirit înnoitor au rezultat opere de artă care pot fi considerate creații din cele mai interesante și originale ale realismului socialist.

Aceasta a reieșit cu deosebită claritate din colecția vastă a maeștrilor *Lucian Grigorescu și Henri Catargi*. Ambii pictori, deși în vîrstă de aproape 70 de ani, impun prin vitalitate și prin curajul cu care și-au cucerit în ultimii ani, noi teme artistice și mijloace de expresie.



tuie înfățișarea omului tânăr, a unui om fericit, mândru, înzestrat cu o mare putere de voință. Desigur că și aceste tablouri conțin contururi coloristice fluide ca și operele mai vechi, iar figurilor le lipsește o oarecare fermitate a desenului. Dar în schimb, ele au o intensitate coloristică repartizată pe o suprafață largă care le imprimă o viață lăuntrică.

Tablourile « Tinerete » (1961) și « Studentă » (1961) în care Grigorescu atinge o culme a generalizării artistice, dau o impresie de neuitat. Prin numeroasele sale peisaje și naturi statice, de o vie cromatică, pictorul redă fermecătoare aspecte de atmosferă. Aici triumfă în chip minunat tehnica postimpresionistă a maestrului.

Și *Henri Catargi* prezintă opera sa constantă de aproape 30 de ani. Și aci predomină peisaje și naturi statice, pe lângă portrete. În ultimul deceniu artistul a fost puternic atras de pulsul vieții noi. În vaste schițe în ulei, el întruchipează ritmul puternic al muncii de pe numeroasele șantiere ale României noi. Însfârșit, crește și se înalță imaginea făurarului viitorului în portretele și tablourile sale de grup, deși artistul nu-i imprimă încă acestui făurar destul dinamism și viață lăuntrică. Dar procesul de evoluție al lui *Catargi* este totuși uimitor.

Tablourile sale sînt bine sudate. Structura desenului este susținută de un colorit puternic care subliniază conturul prin tonuri alese cu grijă. Accentul francez este evident, dar acesta s-a lăsat asimilat și transformat. Cu tabloul « *Cazangii-Grivița Roșie* » (1962) *Catargi* a pășit pe un tărîm artistic recent desțelenit. Elementul măreț al materialului făurit de mîna omului, capătă aproape un farmec poetic prin forța sugestivă a violetului.

Cu totul în alt stil sînt realizate lucrările pictorului *Ștefan Szönyi*. Schița sa pentru o frescă cu tema răscoalei de la Bobilna a țărănilor transilvăneni împotriva seniorilor feudali fascinează prin expresia pătimașă a forței năvalnice acumulate în anii groaznici de suferințe și moarte, forță care se descătușează printr-o acțiune cu un țel precis. Pictorul redă într-o minunată gradație asaltul maselor împotriva asupritorilor.

Szönyi reușește să creeze pe suprafețe mari; compozițiile sale care se desfășoară semeț vibrează de un patos antrenant. Cît de puternic impresionează epitaful luptătorilor care au căzut la datorie pentru cauza libertății: « Nu-i vom uita ! » (1962). Cinabruul strălucitor al drapelului care se îmbină armonios cu fundalul auriu, suscitînd un sentiment

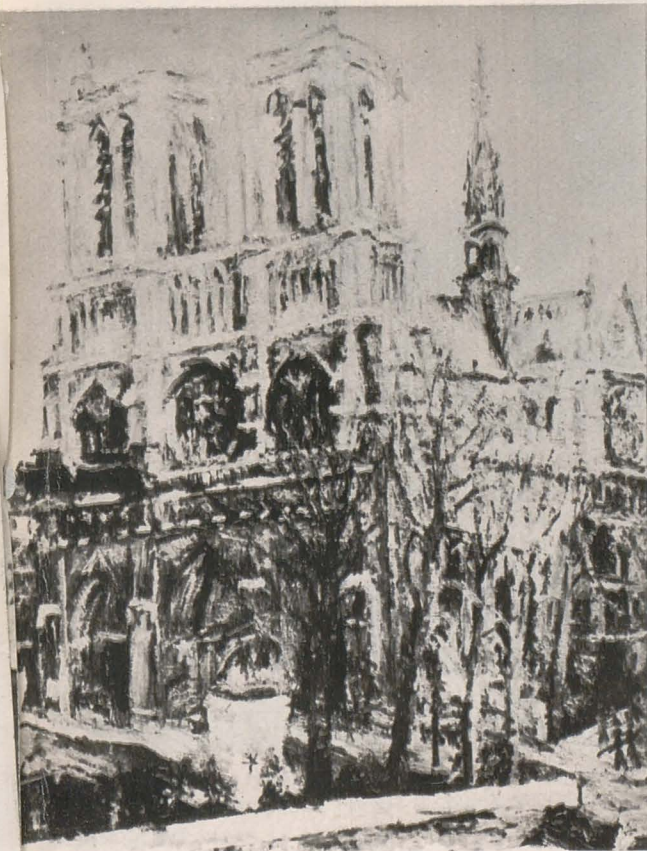
ȘTEFAN SZÖNYI: Lumină—ulei

GY SZABO BELA: Călătoresc cu «TU 104» — xilografură



Dintre ei, *Lucian Grigorescu* impresionează mai mult sub raport emoțional. Opera sa, care cuprinde o perioadă de 30 de ani, se axează pe o tonalitate de un delicat lirism. Această pregnanță a sentimentului, această armonioasă sudură dintre subiect și întruchiparea sa, imprimă ansamblului lucrărilor sale o notă de rară unitate. Frumusețea patriei sale și a mediului înconjurător familiar, pe care le oglindește în peisajele sale ca și în naturile statice, capătă astfel rezonanțe afective puternice.

S-ar părea că *Lucian Grigorescu* s-a refugiat în această lume a tăcerii, evitînd omul. Dar trăirea primăverii socialismului care s-a instaurat în țara sa i-a dat posibilitatea de a regăsi adevăratul obiect al artei. De atunci, tema hotărîtă a artei sale o consti-



1



2

1. LUCIAN GRIGORESCU: « Notre Dame » — ulei

2. GHEORGHE IVANCENCO: Sintem pentru pace — gravură

3. ION PACEA: Şantier naval — ulei

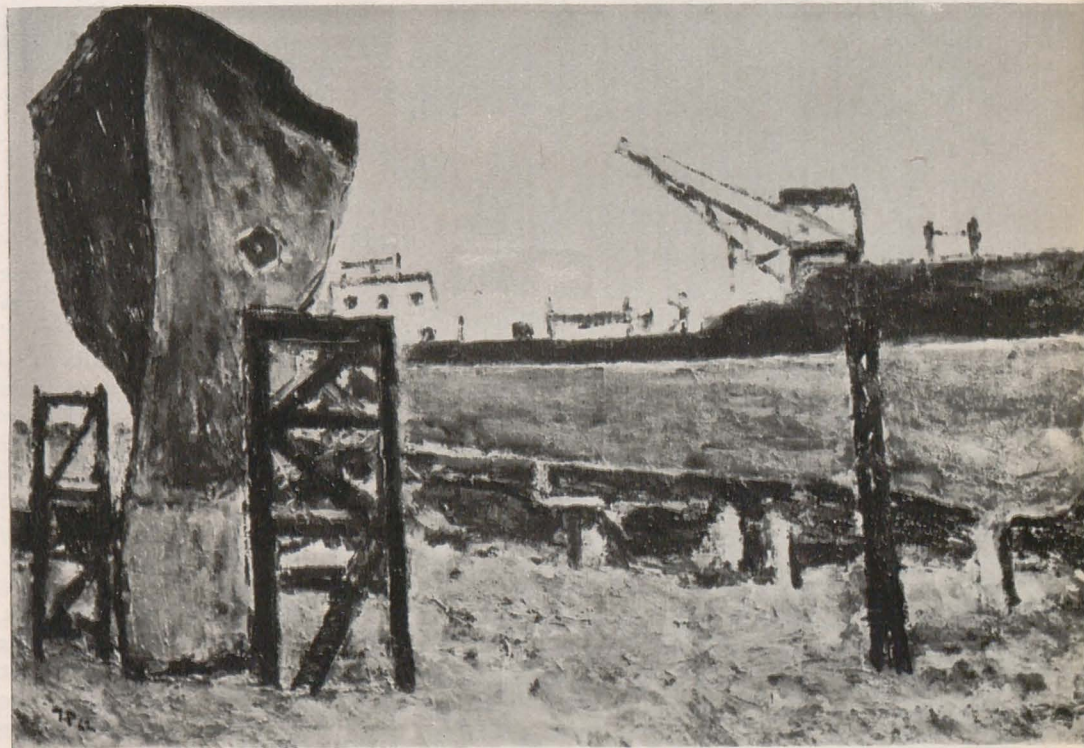
3

de eroism, este sugestiv ca metaforă plastică pentru măreția sacrificiului celui căzut în luptă.

« Sudorul » (1961) simbolizează deasemenea voința hotărâtă de a construi a poporului român — un Prometeu al zilelor noastre.

Szönyi stăpânește forma monumentală. Patosul său este oarecum înfrînat de o tectonică clară și de acel fond coloristic în gen de frescă. Laconismul creației sale generează acea tensiune și dramatismul specific artei sale. Szönyi este vrednic să creeze picturi murale în noile construcții de locuințe ca și în construcțiile de interes social.

Dintre pictorii mai tineri, *Brăduț Covaliu*, inspirîndu-se din folclorul patriei sale, reușește să creeze ample portrete ale oamenilor simpli și peisaje sobre, solid construite, într-o gamă de tere, deseori înviorate prin tonuri de albastru deschis și portocaliu.



C-TIN BARASCHI : Nud — bronz



CORNEL MEDREA : Portret — bronz



În ansamblu, întreaga expresie a portretelor, reflectată prin trăsăturile feții, prin ținuta mîndră și viguroasă, prin gest, vădesc forța și voința hotărîită de a lupta, a omului eliberat. Un astfel de artist care simte chemarea pentru asemenea opere, resimte desigur atît de adînc suferințele cășunate popoarelor de război. Tabloul de mai mari proporții în care Covaliu evocă sugestiv durerea și jalea supraviețuitorilor unui bombardament, constituie în același timp o aducere aminte și un avertisment. Un strigăt de deznădejde, o spaimă cumplită, jale și doliu ca și o hotărîre nestrămutată reflectă acest tablou realizat cu o deosebită expresivitate. Dacă Covaliu va reuși să imprime această intensitate a trăirii și tablourilor sale înfățișînd oameni la lucru, arta sa va putea impresiona și mai puternic.

Talentatul pictor *Ion Pacea* ne vorbește în mod nemijlocit prin lucrarea: « Portretul unei tinere » (1957). Drăgălăsenie și destoinicie se îmbină în chip fericit în portretul acestei tinere muncitoare.

Ion Bițan se străduiește cu pasiune pe linia unor căutări de stil. Temperamentul său clocotitor se vedește cu osebire în naturile sale statice cu flori. Tabloul « Flori roșii cu negru » (1961) impresionează prin armonie coloristică. Aci, ca și în celelalte tablouri cu flori, elementul obiectiv se descompune în tușe coloristice difuze. În schimb, portretele lui Bițan înfățișează figuri clar modelate în care duritatea expresiei se suprapune deseori elementului uman demn de a fi îndrăgit. Cea mai

PROFESORUL CAMIL RESSU

PROF. DR. GH. GHIȚESCU

Despre profesorul Ressu s-a scris puțin.

Importanta operă pedagogică desfășurată de el de-a lungul a treizeci dintre cei mai rodnici ani ai existenței a fost puțin cunoscută de către cercetătorii personalității sale artistice. Această operă este înscrisă însă în conștiința și în inima generațiilor pe care le-a educat, iar influența sa pătrunde într-o largă măsură concepția actuală a plasticii noastre și a învățămîntului său.

Prin numirea lui Camil Ressu la Academia de arte frumoase, în 1925, se înlocuia, odată cu profesorul D. Mirea, la a cărui clasă de pictură urma, un învățămînt academic importat, fără legături cu realitatea și cu arta poporului.

Acest învățămînt, care servea o artă supusă manierelor străine și modei, cîștiga, odată cu profesorul Ressu pe unul din luptătorii de frunte pentru concepția unei arte realiste, pentru o expresie artistică sinceră, viguroasă și personală. Printr-o fericită întîlnire în aceeași epocă a valorilor artistice în domeniul învățămîntului, acesta a cunoscut o epocă de mare influență asupra evoluției artei românești. În Academia de arte frumoase, alături de Ressu și sub conducerea lui, în calitate de rector, au servit învățămîntul, artiști de seamă ca: Paciurea, Șirato, Steriadi, Dărăscu, Han și Medrea. Rolul Academiei de arte frumoase în formarea unei concepții artistice înalte, în educația bunului gust și îndepărtarea influențelor străine, dăunătoare artei românești, a fost deosebit de important. Perspectiva istorică va preciza mai mult aportul învățămîntului din această epocă în cultura poporului nostru.

C. Ressu aducea în învățămînt calitățile esențiale ale personalității sale artistice: spiritul critic ascuțit, înclinația spre controlul rațional al expresiei artistice, dragostea pentru o disciplină riguroasă în mijloacele de expresie și de execuție. Dotat cu o simplitate și o sobrietate naturală, Ressu a fost un adversar al formelor sterile și al formulelor. Concepția sa pedagogică a fost aceea a unui învățămînt viu, de atelier. Acest învățămînt nu avea solemnitatea discursului de catedră, iar persoana profesorului nu avea înfățișarea protocolară și distantă. El întreținea cu studenții relațiile dintre maestrul și ucenicul unei grele și nobile meserii.

Autoritatea sa se întemeia, nu pe prerogativele titlului de profesor și ale funcției de rector, ci pe capacitatea sa artistică și pe deosebitul simț pedagogic, pe care profesorul de vocație l-a descoperit după intrarea sa în învățămînt.

El s-a impus studenților ca un model de imitat atît prin forța personalității artistice cît și prin eleganța discretă a înfățișării și prin distincția manierelor.

Pentru studenții din alte ateliere profesorul Ressu apărea ca un despot exigent care căuta să impună viziunea sa prin aplicarea corecturilor radicale, în dezacord cu gustul, preferința și maniera de lucru a fiecăruia.

Cei care din anumite afinități, sau din întîmplare, au ajuns în atelierul său, au cunoscut acea intimă comunicare cu profesorul, produsă de generozitatea și caldă sa dăruire, în dorința de a instrui.

Profesorul Ressu a ales una din metodele de predare a picturii, dintre cele mai grele și obositoare pentru profesor, însă dintre cele mai bogate în fapte și



mai convingătoare pentru studenți. El lucra în fața studenților care asistau, nu la efectul rezolvărilor pregătite în prealabil, ci la chinul unei sincere căutări a expresiei plastice. El accepta dezvăluirea celui mai intim și mai turburător act al creației, având ca martori ai efortului ai, uneori epuizant, studenții uimiți, strînși în jurul său, într-o tăcere desăvârșită.

Lucrarea studentului asupra căreia se aplica corectura era considerată, nu ca un tablou de expus la sfârșitul săptămânii, ci un câmp de cercetare, laboratorul mereu reînnoit al experiențelor plastice. Profesorul care, cu prețul unui efort considerabil de concentrare în întregime 30-40 de nuduri într-o dimineață de corectură, nu urmărea uniformizarea atelierului și constrângerea personalității elevului, ci căuta cu fiecare desen prilejul unei demonstrații vii, refacerea integrală a actului creator. De cele mai multe ori studenții, impresionați de bogăția învățăturii unei corecturi, reluau cu entuziasm munca de la început, păstrând lucrarea corectată în care admirau reușita efortului creator al profesorului.

În anii mai târzii ai vieții, profesorului i-a plăcut să revadă aceste corecturi, amintindu-și atmosfera de tensiune și de exaltare a personalității pe care i-o dădea atelierul și contactul cu studenții. « Cu voi am învățat să desenez » — spunea cu modestie profesorul care, în perioada studiilor sale de la Academia Julian, reușise să-și uimească colegii de atelier și să-și atragă aprecierile profesorului său iubit și admirat, Jean Paul Laurence. « Nu știu ce foloseau ei din lecțiile mele, dar treizeci de ani neîntrerupți, îndreptînd și desenînd zilnic, poate că truda mi-a folosit mai mult mie decît lor », însemna mai târziu profesorul Ressu.

Prin lecțiile cu mare putere de sugestie ale profesorului Ressu, studenții reușeau să înlăture de timpuriu, numeroasele prejudecăți, unele spontane, altele dobîndite, cu care întîmpinau modelul și operațiile ingrate de transpunere plastică. Ei învățau să renunțe la satisfacțiile estetice ușoare, obținute cu prețul încălcării principiilor fundamentale ale plastice. Autoprețuirea bazată pe asemenea reușite era cel mai greu lovită de ironia profesorului, căruia îi plăcea să amintească cu această ocazie de maestrul său Jean Paul Laurence, care trecea pe lîngă elevii prețioși fără să le acorde corectura, spunîndu-le cu ironie : « Vous êtes un grand artiste ».

Cu ocazia primei corecturi studentul afla că nu există o frumusețe a unei părți izolate a tabloului, ci aceasta este un efect de convergență a elementelor în unitatea ansamblului, iar modificarea unui detaliu atrage după sine refacerea lucrării, din necesitatea restabilirii echilibrului său. Punerea în pagină corectă sau compunerea modelului pe suprafața dată era prima condiție căreia trebuia sacrificat orice detaliu reușit și odată cu el, întreaga lucrare. Înțelegerea acestui adevăr, lupta cu înclinațiile spre satisfacții estetice facile, munca de refacere a lucrării, luau uneori pentru student aspecte dramatice. Corecturile profesorului se petreceau în tăceri chinuitoare, iar gîndul studentului se îndrepta către atelierul mai comode ale școlii, unde corecturile erau un schimb de amabilități. Unii cedau acestei tendințe, trecînd la profesorii care dădeau o atenție mai mare personalității studentului, decît principiilor picturii.

Cei care reușeau să învingă neplăcerea răsturnării prejudecăților lor, aflau, urmărind cărbunele profesorului, că desenul este o transcriere a realității în acord cu sensibilitatea și rațiunea artistului. Ei observau că precizia liniei nu se confundă cu exactitatea copiei, că prima exprimă certitudinea viziunii artistice, în timp ce a doua nu este decît o iluzie, niciodată satisfăcută, a tendințelor naturaliste. Prin exemplul viu studentul înțelegea că desenul realist operează abstracțiunea contururilor și a valorilor de umbră și lumină, însemnînd o transcriere abreviativă a modelului. Modelul însă stăpînea influența imaginației și a impresiilor subiective,



Modelul din natura este mai precis decît profesorul Ressu, a fost omul. De aceea, în programul de pregătire al Academiei de arte frumoase și în special al cursurilor sale de pictură, s-a aflat pe primul plan corpul omului. Studiul său trebuia să fie o pregătire către centrul persoanei umane, care, în concepția sa, alcătua centrul creației plastice.

Profesorul Ressu ca și maestrul de altădată, era stăpîn pe toate ramurile de cunoștințe de ordin tehnic și teoretic legate de învățămîntul și practica artelor plastice. Cursurile de perspectivă și anatomie nu lipseau din programele de învățămînt ale Academiei de arte, însă unele lucruri esențiale, cu ajutorul cărora era înțeleasă valoarea practică a cunoștințelor teoretice se făceau în atelierul de pictură, prin aplicative la lucrarea proprie, sau prin comentarea operelor clasice.

Astfel, cu ocazia studiilor de raccourci care se făceau cu cartonul sprijinit direct de postamentul de care poze modelul, în picioare, profesorul Ressu compara perspectiva clasică a ochiului fix cu perspectiva fiziologică a ochiului în mișcare,

demonstrând printr-o corectură de mare virtuozitate concesiile pe care desenul trebuie să le facă regulelor perspectivei clasice, pentru a urma sensul vederii. În atelierul de pictură, studenții aflau despre corecturile deformațiilor optice utilizate de artiștii greci, sau despre subtilele deformații aduse de Cézanne formelor, ascultând de o sensibilitate excesivă a ochiului, necunoscută încă vederii profanilor.

După profesorul Ressu, adevărata cunoștință a anatomiei era aceea cuprinsă în desenul unui nud, urmărit de pe modelul viu, sau executat din memorie. Acest adevăr, care trebuia să arate scopul anatomiei și metoda de a o învăța, scăpa adeseori din vedere studentului care se pierdea în labirintul detaliilor structurii interioare, înlocuind creionul și modelul viu, cu cartea și ilustrațiile anatomice.

Tehnica picturii era însă adevăratul domeniu al lecțiilor practice și teoretice ale profesorului Ressu.

De la formulele pentru preparat cartonul și dimensiunile cartonului sau șasiului pentru figură, peisaj sau marină, pe care le dădea studenților scrise cu mâna sa, și pînă la forma pensulei și organizarea și întreținerea paletelor, totul era cu îngrijire indicat, supravegheat și comentat, în legătură cu lucrarea studentului, sau cu lucrările de muzeu. Cu această ocazie, profesorului îi plăcea să-și amintească de



vastele cunoștințe tehnice ale pictorului Alecu Satmary, să vorbească despre procedeele tehnice ale lui Grigorescu, Luchian sau Andreescu, precum și de acelea ale unora din colegii lui stimați, printre care nu-l uita niciodată pe Nicolae Dărăscu.

Documentarea profesorului Ressu era deosebit de bogată asupra compoziției chimice a culorilor, asupra calității colorante și rezistenței pigmenților, precum și asupra reacțiilor lor de amestec. Către această latură tehnică îl conducea înclinația sa firească pentru cunoștințele pozitive și dragostea pentru matematică, fizică și chimie, care constituiau domeniul preferat al lecturilor sale.

Paleta personală și aceea pe care o recomanda studenților fără să le-o impună cuprindea culori puține, însă alese după criteriul stabilității. Această paletă, în care culorile închise erau reprezentate de: albastrul ultramarin, verdele de smarald și violetul de cobalt, iar cele deschise de: galbenul de cadmiu, pământul de Siena și roșul de cadmiu, era una din cele mai grele probleme care se puneau simțului și tehnicii coloristice ale unui student. Ea reprezenta paleta unei sensibilități coloristice, trecută prin experiența impresioniștilor, unită cu aceea a unui ochi care cunoștea rezolvarea principiilor fundamentale ale armonizării culorilor.

În atelierul profesorului Ressu existau studenți care modelau în culoare, accentuând calitățile spațiale ale modelului, și studenți care modelau suprafețele, utilizând tonurile calde și reci pe suprafețe colorate care atenuau volumele. Profesorul însuși sub influența unora din elevi, sau poate printr-o evoluție firească, și-a modificat paleta cu timpul, mergând către armoniile mai subtile ale tonurilor deschise. Cunoștințele asupra tehnicii revenirilor pe pînză umedă sau uscată și asupra verniurilor, veneau să încoroneze un învățămînt tehnic, demonstrat de cele mai multe ori prin rezolvările convingătoare ale unei corecturi în atelier, cu paleta în mînă.

În desfășurarea învățării, sfîrșitul săptămîinii reprezenta evenimentul așteptat cu emoție, al discuției, confruntării și aprecierii lucrărilor de atelier precum și al prezentării compoziției săptămînale, care se executa acasă după tema dată de profesor cu subiecte din domeniul mitologiei pentru anii mici și din domeniul muncilor agricole și industriale pentru anii mari.

Observațiile profesorului se făceau asupra lucrărilor celor mai reușite, stîrnind interesul studenților care aveau plăcuta impresie a unei discuții între oameni de specialitate. De la exemplele luate din lucrările prezentate, profesorul trecea la comentarea procedeelelor compoziționale ale clasicilor picturii.

Preferințele sale în istoria artei, în afară de antichitatea greacă, mergeau către arta și cultura franceză în general, despre a cărei calitate esențială — măsura, nu uita niciodată să amintească.

Profesorul Ressu acorda o mare atenție organizării formale a tabloului. El considera că elementele plastice, linia, volumul, culoarea, sînt asemănătoare cuvintelor poetului, care încărcate de o anumită forță expresivă, nu își găsesc valoarea deplină decît prin raporturile lor compoziționale. Virtuozitățile formale fără temă erau socotite fără valoare, deopotrivă cu motivul furnizat de realitate, incapabil să salveze singur existența operei de artă. Cele două concepții reprezentau formalisme în sensul larg al cuvîntului.

Sfîrșitul semestrului sau sfîrșitul anului nu rezerva nimănui surprize. Lucrările coborîte de pe șevalete erau așezate de profesor într-o ierarhie evidentă unanim consimțită. Notele se dădeau împreună cu studenții care, cunoscînd aprecierile profesorului, simțeau că acesta îndeplinește, de data aceasta, o formalitate lipsită de importanță.

În vremea mai de demult, a lucra un an în plus în atelierul profesorului era o dorință a multora dintre absolvenți. Această favoare a fost acordată foarte rar



CAMIL RESSU: Tărani în barcă — ulei

numai unora dintre cei mai buni elevi. Lucrările lor deveneau un îndreptar pentru anii mai mici, ca și lucrările frunțașilor din trecut care formau o friză pe pereții atelierului, reprezentând măsura unei metode și unei discipline de lucru.

Profesorul Ressu a fost pentru elevii săi și un model de artist cetățean care s-a alăturat forțelor progresiste democratice ale țării, militând în sensul convingerilor, prin mijloacele artei sale. El a considerat lipsite de demnitate concesiile făcute gustului îndoielnic al claselor conducătoare din trecut, de către anumite tendințe ale plasticii, care au falsificat imaginea țărânimii. De asemenea, i s-a părut absurdă abdicarea de la calitățile artei noastre, pentru împrumuturile sau imitațiile unei arte străine. Lipsa de înțelegere sau greșita înțelegere pentru plastică i-au provocat o imensă durere și o perpetuă dezamăgire. Sub acest raport, plastica i s-a părut cea din urmă dintre arte, ajungând să creadă că omenirea, în stadiul actual al evoluției, are simțul vederii mai puțin dezvoltat, în înțelegerea lui, decât alte simțuri. În anii triști ai dictaturii militar-fasciste din timpul celui de-al doilea război mondial a condus cu demnitate clasa de pictură, opunându-se dezorganizării și derutei atelierelor și abdicării studenților de la etica cetățenească și artistică. În anul 1940, demisionează din funcția de rector, asistând mîhnit la trecerea învățămîntului artelor frumoase în categoria școlilor speciale și la modificarea legii învățămîntului plastic în sensul restricțiilor naționaliste ale accesului la învățătură și al promovării intereselor personale și de clasă în numirea corpului didactic.

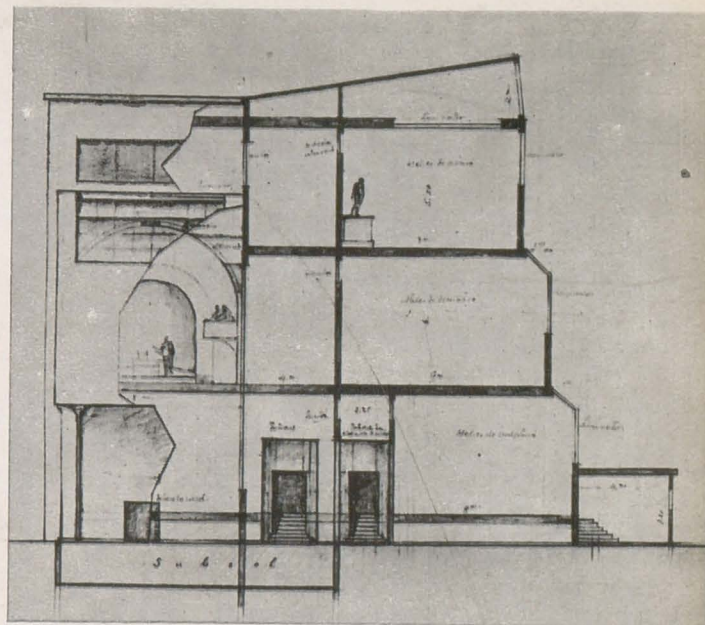
În 1944, după instaurarea puterii democrat-populare, C. Ressu primește temporar conducerea Direcției învățămîntului artistic din Ministerul Artelor, cu scopul de a reorganiza în special învățămîntul plastic.

Lăsînd un timp paleta pentru munca de birou, C. Ressu a elaborat legea pentru reorganizarea Academiei de arte frumoase, apărută în 1946, pe care, cu spiritul de ordine și claritate, a redactat-o personal, într-un manuscris frumos caligrafiat. Prin această lege, învățămîntul plastic este ridicat din situația de inferioritate în care fusese pus prin legea din 1942, redîndu-se școlilor de arte frumoase drepturile lor legitime de învățămînt de rang universitar și titlatura anterioară de Academii de arte frumoase. Prin această lege se creează în învățămîntul plastic un ciclu de perfecționare de doi ani, care urma ciclului de cinci ani și se încheia printr-o diplomă de perfecționare echivalentă doctoratului universitar.

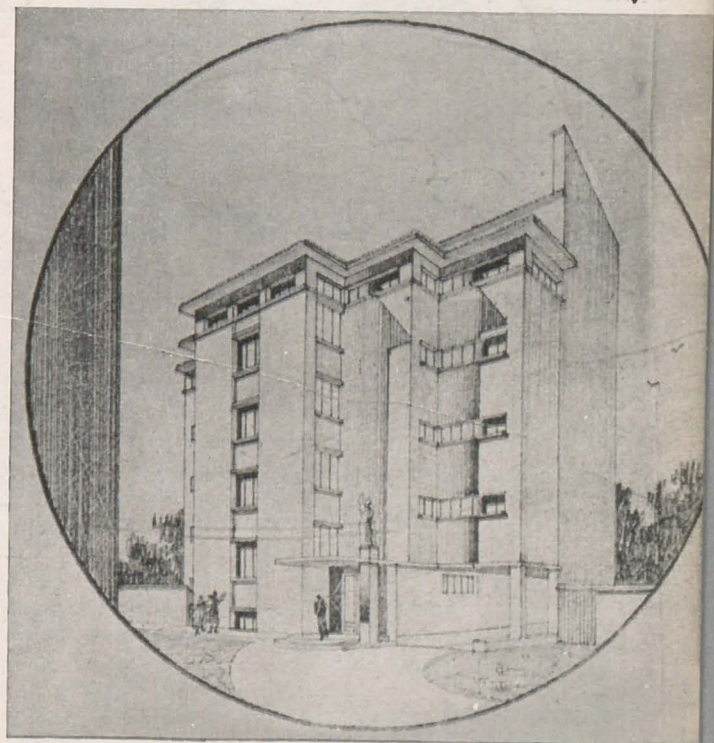
Concepțiile artistice și didactice ale profesorului Ressu s-au întilnit în mod fericit cu arta realismului socialist și cu actuala organizare a învățămîntului. Noile generații educate în spirit democratic l-au găsit pe profesorul Ressu în școală și l-au avut în mijlocul lor. Alături de el s-au format artiști plastici valoroși care își afirmă astăzi personalitatea creatoare călăuziți de principiile realismului socialist.

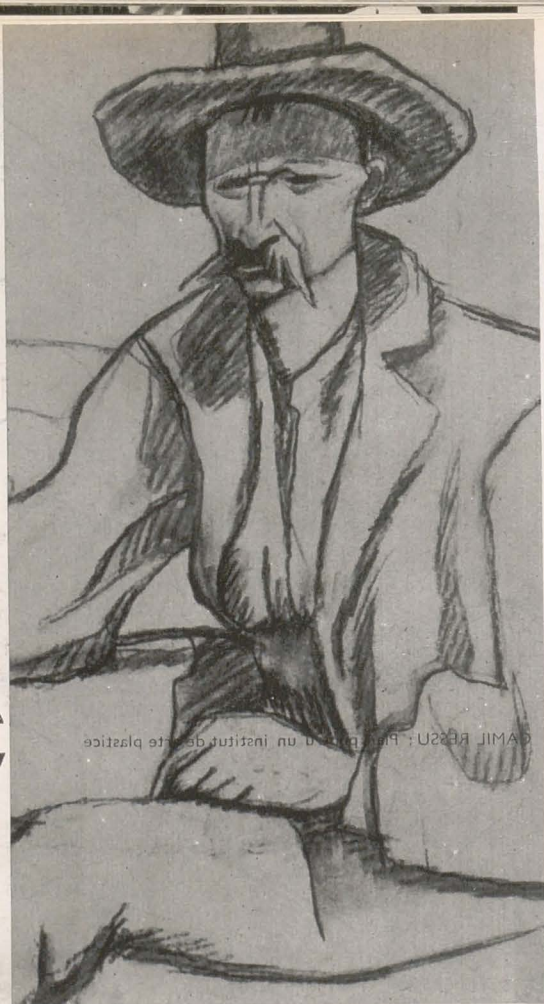
În opera didactică a profesorului Ressu nu a fost nimic improvizat. Ceea ce spunea studenților întîmplător, sau cu o simplitate naturală, făcea parte din sistemul convingerilor sale, fiind gîndit și uneori chiar formulat în scris cu grija cu care elabora o compoziție plastică pînă la certitudinile definitive.

Claritatea gîndirii s-a reflectat în modul său de viață. Camil Ressu a fost un om sobru, punînd în îndeplinirea actelor obișnuite ale vieții, rafinamentul unui estet. Evenimentele importante ale existenței sale se petreceau pe plan interior. Ele priveau creația plastică și gîndirea sa, care se desfășura într-o ordine de viață în a cărei organizare și menținere a fost înțeles deplin și ajutat fără rezerve de către soția sa, Doamna Celesta Ressu. Locuința în care a petrecut o lungă perioadă de timp a fost modestă. În interiorul în care unele din piesele de mobilier erau executate după desenele proprii, numai șevaletul retras într-un colț și gol, atunci



CAMIL RESSU: Plan pentru un institut de arte plastice





...când era utilizat amintea existența pictorului iluziului de pe modelul său, idupă amiezele josul de șah care a fost unand în pașiumile sale, se upețerecau în aceeași încăpere, în care totuși respira atmosfera de concentrare înțineră și de lărmă...

Locul unde au fost create unele din cele mai frumoase compoziții sale pot fi te-
 nute în minte din decorul și aparatul de lucru al atelierelor pictorilor. El nu
 păstrea nici o urmă a muncii sale utilajului său, ca și tabloul însuși, din care disparea
 orice semn al pregătirii lui laborioase. Într-o zi, la o zi înaintea morții sale, un
 student al lui Ressu, cu o plăcere și o bunăvoință deosebită vizitându-
 lă, lăsa în urmă câteva lucruri care au precedat crearea unor obiecte de artă.
 Profesorul Ressu a dorit condiții materiale optime și un cadru natural agreabil
 și odihnitor. Potrivit cerințelor timpului și într-un spirit realist, el a proiectat
 pentru școală o clădire nouă așezată în grădina fostei Academii din Calea Griviței.
 Planurile clădirii, desenate de el și planul terenului cu propunerile de expropriere,
 care au ajuns în cererile și audiențele sale repetate la ministerul de resort, au rămas
 ca o mărturie a grijii sale pentru învățământul plastic și al eforturilor neîncetate
 pentru îmbunătățirea condițiilor materiale ale acestuia.

Proiectele sale nerealizate atestă astăzi, înfrângerea aspirațiilor culturale mai
 înalte de către lipsa de înțelegere și nepăsarea caracteristice conducerii mini-
 sterului din trecut.

Pictorul Ressu a fost un profesor pasionat. O parte importantă din viața și
 activitatea sa a fost închinată învățământului. A fost profesor în care am avut cele
 mai chinătoare bucurii din viață. — a notat profesorul Ressu în anii din urmă
 ai existenței sale.

Influența învățământului său a însemnat o contribuție de seamă la progresul
 culturii românești, alături de opera sa de pictor care, din umbra muzeului și
 continuă să instruiască pe cei care vor putea înțelege fără comentariile profesorului
 generosul ei mesaj artistic și didactic.

Notă biografică
 Conceptele artistice și didactice ale profesorului Ressu au fost aplicate în învățământul
 artistic și în activitatea de cercetare științifică în domeniul artei plastice.

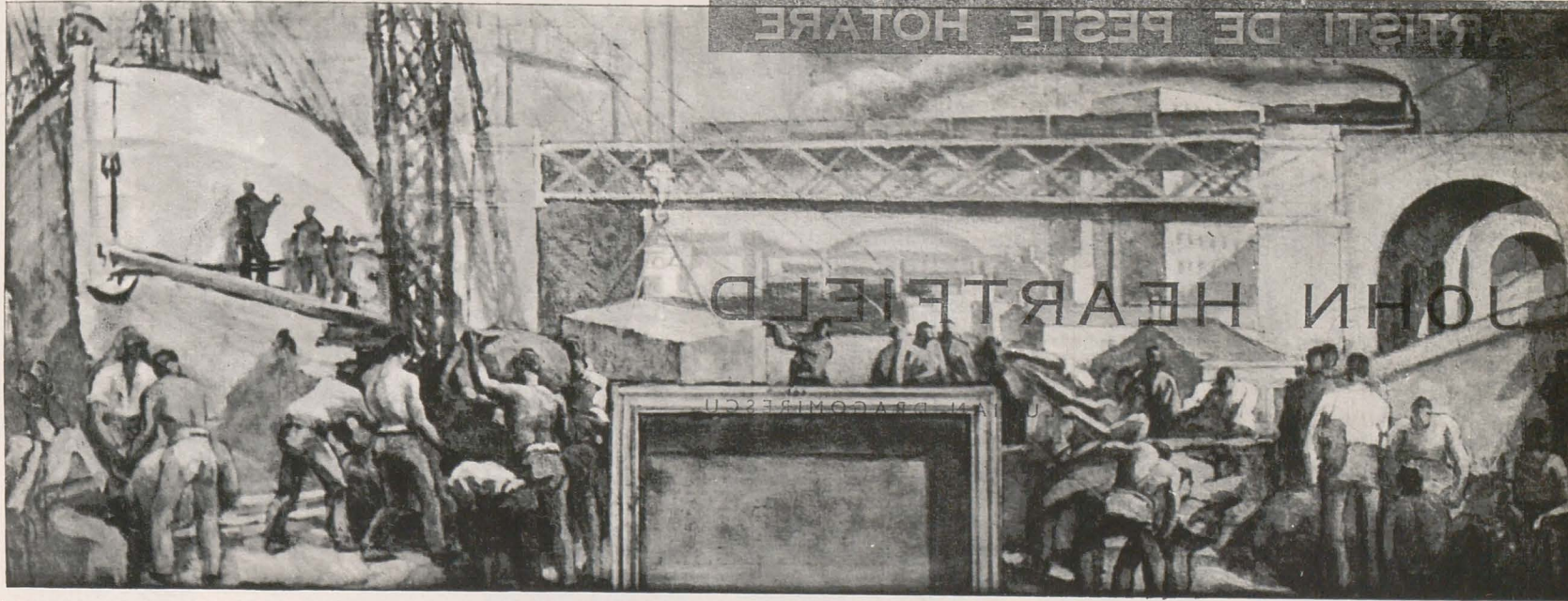
Camil Ressu s-a născut în orașul Galați la 26 ianuarie 1880. Bunicii săi erau
 macedonei din regiunea Epirului, stabiliți în Moldova la începutul secolului al
 XVIII-lea. Tatăl său Constantin, care studiasă dreptul la Bruxelles și a fost magistrat
 în orașul Galați, s-a căsătorit aici cu Maria Ionescu cu care au avut patru copii
 dintre care Camil a fost cel mai mare. Constantin, Ressu a murit de timpuriu în
 vârstă de 52 de ani și a lăsat în urma sa o familie în nevoie și cu doi copii mici.

Camil Ressu dovedește aptitudini deosebite pentru desen încă din timpul studiilor
 de liceu pe care îl urmează la instituțiile românești înscrisându-se apoi în 1897,
 împotriva voinței ei, la Școala de Belle-Arte din Budapesta. În timpul
 următor pictura în atelierul lui D. Mirea, fiind coleg de atelier cu Jean Steriade
 și Teodorescu Șion și având ca colegi mai mari de atelier pe Șava Henția, Parvan
 și Nicolae Petrușcu și a învățat de la ei multe lucruri din arta plastică și din
 viața artistică. După doi ani, urmând familia, trece la Iași, unde frecventează un timp atelierul
 lui Barabășe, apoi pe cel al lui Gh. Popovici unde rămâne trei ani, până la termi-
 narea studiilor la Școala de Belle-Arte din Iași.

1. CAMIL RESSU: Țăran — desen

2. CAMIL RESSU: Proiect de compoziție pentru Ministerul comunicațiilor — ulei

JOHN HEARTFIELD



«Heartfield este nu numai un mare artist, ci un artist profund necesar.»
OSCAR MARIA GRAF

«Profunzimea creației sale se bazează pe spiritul realist, demontat și pe motivațiile ideologice și nu pe «măști metafizice»»

În 1902 se hotărăște să plece la Paris împotriva recomandărilor profesorilor din lași, ucenici ai Academiei din München. În drum spre Paris, trece prin München, unde atmosfera artistică și contactul cu atelierul lui Kaulbach, pe care l-a frecventat timp de două luni, i-au întărit convingerile personale și l-au făcut să-și urmeze hotărârea inițială.

La Paris se înscrie la «Academia Jülfian», unde întâlnește pe Steriadi, Stoenescu, Costin Petrescu și Mütznier.

Urmează pictura în atelierul lui Jean Paul Laurence, profesor cu mare renume, membru al Academiei de Beaux-Arts. Aici rămâne timp de șapte ani, reușind să se facă cunoscut și să primească numeroase distincții.

În 1908 se întoarce în țară și se stabilește la București, colaborând timp de doi ani ca desenator la gazetele și revistele cu tendințe socialiste: «Facla», «Adevărul», «Vitorul» și la revista satirică «Fulnicul».

Critica moravurilor și a politiciii timpului, făcută de aceste publicații se întâlnește cu tendințele umanitariste ale adolescenței sale, cu aspirațiile politice din epoca studiilor din Paris, unde frecventase cercurile socialiste și ascultase discursurile lui Jean Jaurès și cu convingerile sale după întoarcerea în țară, cînd devenise socialist.

Anul 1909, epoca șederii în satul Vlaic, învitat și sprijinit de amatorul de artă și colecționarul Bogdan Pitești, marchează începutul marilor sale realizări, avînd în centru preocupările tărănimii, viața și peisajul rural, cărora le-a schimbat înfățișarea pe care o aveau în pictura urmașilor lui Grigorescu. Expune cu aceste teme începînd din 1910 împreună cu grupul Tinerimea artistică, întreținînd în același timp legături cu cercurile scriitorilor progresiști din care făceau parte:

Arghezi, Minulescu, Rebreanu. Se manifestă în acea perioadă ca portretist, în desen și pictură, expunînd în 1912 portretul lui Luchian.

În 1917 participă la înființarea societății cu tendințe « revoluționare », opusă Tinerimii artistice, numite Arta Romînă, din care făceau parte: Pallady, Dărăscu, Iser, Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Paciurea și Han.

În 1921 ia parte la înființarea primului sindicat al artiștilor plastici din Romînia, apoi, în 1925, este numit profesor la Școala de Belle-Arte, devenită mai tîrziu Academia de arte frumoase și condusă de către el, în calitate de rector, între anii 1927—1940.

O serie de nuduri, portrete și autoportrete dintre cele mai izbutite sînt create în această epocă, paralel cu desfășurarea activității profesionale și de conducere a Academiei de arte plastice.

După 23 August 1944, pînă la pensionarea sa în 1955, a continuat activitatea de profesor, participînd prin experiența sa didactică și prin opera sa artistică la reorganizarea învățămîntului artistic și la promovarea artei realismului socialist la noi.

Din anul 1945 a fost membru al P.C.R., apoi al P.M.R. Pentru activitatea sa artistică și didactică a fost distins cu Premiul de Stat, apoi cu titlul de Artist al Poporului, Președinte de onoare al Uniunii Artiștilor Plastici, iar în 1956 este ales membru al Academiei Republicii Populare Romîne.

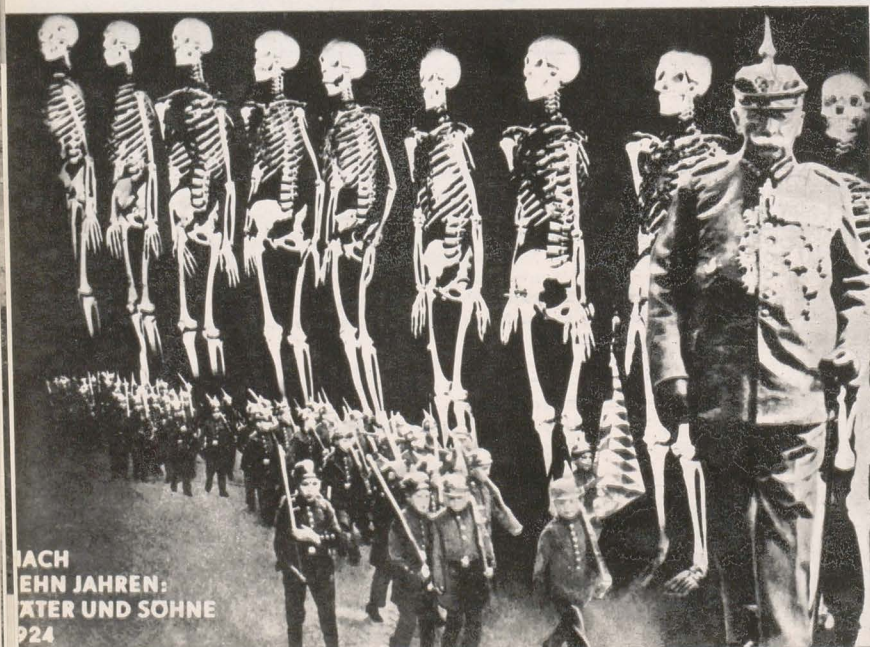
A continuat să lucreze pînă în ultimele luni ale vieții, pictînd o serie de portrete ale celor dragi din jurul său.

Camil Ressu a murit la 1 aprilie 1962.

ARTIȘTI DE PESTE HOTARE

JOHN HEARTFIELD

LUCIAN DRAGOMIRESCU



1924
DACH
EHN JAHREN:
ATER UND SOHNE
924

«Heartfield este nu numai un mare artist, ci un artist profund necesar.»

OSCAR MARIA GRAF

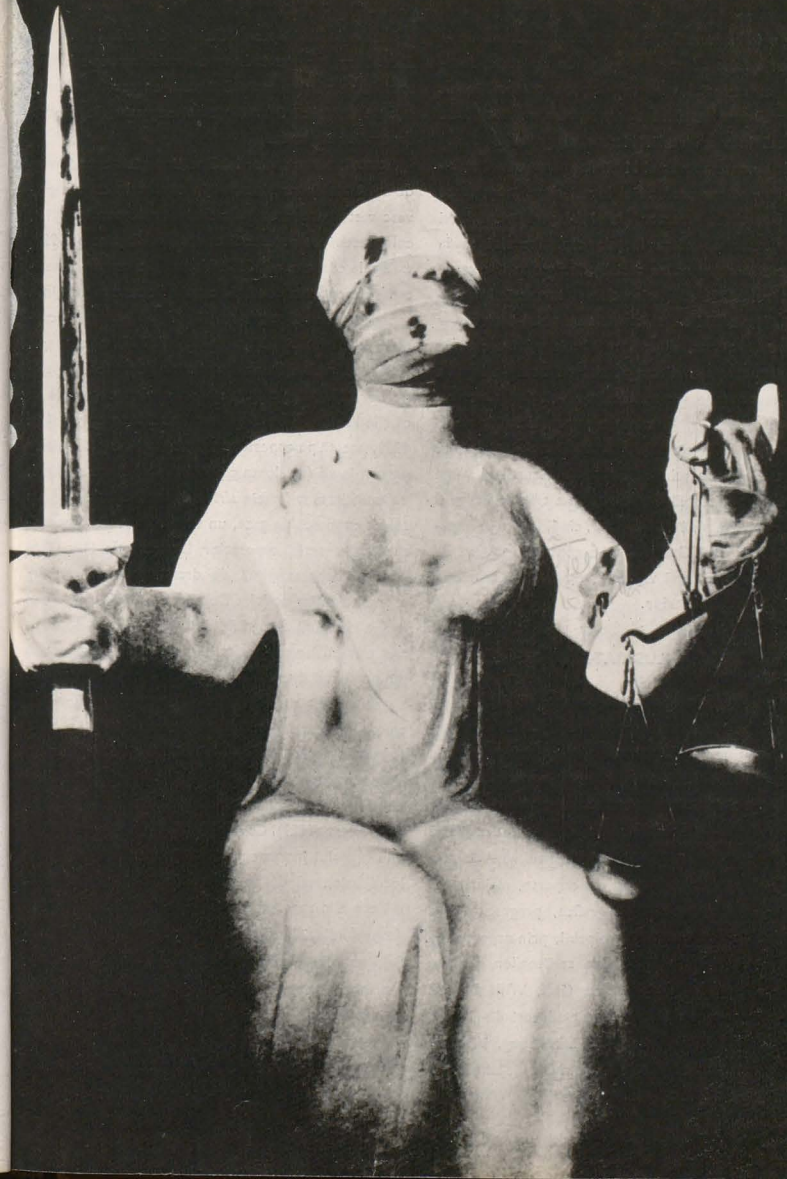
«Profunzimea creației tale se bazează pe spiritul realist, demonstrativ al materialismului dialectic și nu pe «magia» metafizică a «modernismului». Arta ta este modernă, așa cum este modern socialismul.»

FRITZ CREMER

Pe străzile multor orașe ale lumii a apărut în ultimii ani un afiș, în care chemarea «Cereți interzicerea armelor atomice» se împletea cu imaginea unui braț puternic ținând un șarpe, întins ca o umbră sinistrală pe globul pământesc. Reptila, pe al cărui corp era scris «război atomic», își demasca obrăzimea arătându-și limba și eretăoarea în chip de emblemă a dolarului. În mesajul direct al acestui afiș, autorul său, John Heartfield, afirma încă o dată capacitatea popoarelor de a apăra pacea și viața.

Contemporanul nostru, el și-a dedicat întreaga operă, întreaga sa existență, marilor idei ale epocii noastre. Cunoașterea lui John Heartfield, a proce-

JOHN HEARTFIELD: După zece ani: Tați și Fii — 1924



sului microcosm pe care îl reprezintă creația sa, a evoluției sale, confirmă încă o dată ideea că arta legată organic de prezent prin mesaj, temă și structură își păstrează în timp acuitatea și caracterul activ. Ca și pentru alți mari creatori, acesta este credo-ul artistic al lui John Heartfield. Întîlnim aceeași idee și într-un citat al scriitorului german Heinrich Mann, pe care Heartfield l-a folosit ca un fel de apel în crearea imaginii-fotomontaj ce decorase peretele din spatele Prezidiului celui de al IV-lea Congres al scriitorilor germani din 1956. Chemarea suna astfel: « Cărțile de azi sînt acțiunile de mîine ».

★

Creatorul afișului de fotomontaj, ilustratorul de cărți și scenograful german John Heartfield este unul dintre marii artiști pregresiști ai secolului nostru. Cînd se vorbește de arta militantă, despre arta revoluționară, numele său stă cu cinste alături de Maikovski, Gorki, Șolohov, Brecht, Muhina, Șadr, Oroszco, Siqueiros.

Fiu al poetului socialist Franz Held (Franz Herzfeld) din Düsseldorf și al muncitoarei textile Alice Stolzenberg, Helmut Herzfeld (cu numele de artist John Heartfield) s-a născut la 19 iunie 1891. După ce a urmat cursurile școlii de artă decorativă din München, între anii 1907—1911, a continuat studiile între 1912—1914 la Berlin și a intrat imediat după aceea în viața artistică, cunoscînd de aproape, dintre membrii curentului dadaist, pe marele grafician Georg Grosz. Rod al colaborării celor doi au fost ilustrații de carte, colaje și chiar fotomontaje (acest gen i-a servit lui Heartfield ca punct de plecare către o artă nouă pe care a stăpînit-o în mod desăvîrșit și a transformat-o într-o modalitate majoră de creație revoluționară). Grafician și tipograf, mai apoi scenograf, Heartfield a colaborat la revista satirică « Der Knüppel » (« Reteveul ») a Partidului Comunist German, la Editura Malik, la teatrul condus de Reinhardt, la revista « Die Rote



JOHN HEARTFIELD: «Acesta este mîntuirea pe care ne-o aduce!» — 1936

JOHN HEARTFIELD: Copertă pentru cartea «Deutschland, Deutschland über alles» de Kurt Tucholsky — 1929



Fahne» («Flamura Roșie»), a făcut filme. Încă de la început a folosit în arta sa plină de varietate, fotografia ca material viu, ca element compozițional. Foto-grafica, Heartfield a conceput-o ca nemijlocit ancorată în viața reală. Martor al primului război mondial, contemporan al Marii Revoluții din Octombrie, cunoscător profund al luptei clasei muncitoare din Germania, martor la înfrîngerea avîntului revoluționar de către forțele capitalismului și la trădarea monstruoasă a socialiștilor germani care au ajutat reînvierii militarismului și instaurării fascismului, Heartfield s-a alăturat întru totul intereselor celor ce muncesc, „a lucrat neobosit pentru crearea unei arte care să militeze pentru unitatea de luptă a clasei muncitoare, pentru idealul revoluționar, pentru dorința de pace și libertate a popoarelor împotriva fascismului, militarismului, imperialismului. Odată cu instaurarea fascismului în Germania, Heartfield a fost nevoit să părăsească Germania. El a trăit la Praga și apoi la Londra pînă în anul 1950, cînd, întors în Republica Democrată Germană, și-a continuat munca de creație, cu neobosită vigoare, veșnic tînăr, veșnic în mijlocul evenimentelor.

HEARTFIELD — ILUSTRATORUL DE CĂRȚI

Dintru început Heartfield se apropie de creația literară izvorită din realitatea secolului XX, respectiv de literatura revoluționară, de operele marilor scriitori sovietici, de lucrările scriitorilor din Germania și din întreaga lume în care erau demascate răcilele imperialismului, și în care era dezvăluită poezia prezentului. Și-a făurit orizontul revoluționar citindu-le și a creat pentru ele coperte, majoritatea concepute ca montaje fotografice, pregnante prin expresia lor de document palpabil, prin aspectul de pagină vie. A ilustrat operele scriitorilor germani Kurt Tucholsky, Oscar Maria Graf, Willi Bredel, Anna Seghers, Bertolt Brecht, traduceri din Upton Sinclair, John Dos Passos, Ilia Ehrenburg, Vladimir Maiakovski, Mihail Șolohov, Maxim Gorki, John Reed, Jaroslav Hašek, Isaak Babel și alții.

Romanele lui Upton Sinclair și lucrările lui Ilia Ehrenburg, înregistrîndu-se ca preferințe de-a lungul unei bune părți a activității sale, au servit în mare măsură cristalizării unei viziuni sugestive în creația copertelor de carte.

Atmosfera romanelor lui Sinclair a găsit o traducere de-a dreptul impresionantă în copertele care zugrăvesc vaste panorame industriale, unde construcțiile, coloși activi, se profilează ca eroi («Maștina», 1922, «Regele cărbune», 1923). Vederi din orașele americane, pe coperta din față, capătă pe revers imaginea obsedantă a unei scene din Ku-Klux-Klan sau a scaunului electric («100%», 1923 și 1928, «Boston», 1930), ca realități ascunse de monumentalul zgîrie-norilor. Magistrale prin simbolic sînt copertele la cărțile lui Ehrenburg. «Europa societate anonimă», 1931, poartă pe copertă imaginea unei table de șah cu personaje vii (un domn cu pălărie înaltă, un cardinal, un muncitor, o femeie africană, un fachir indian, un soldat cu mască de gaze, un orator în robă, o prostituată). În seria copertelor ilustrate de Heartfield întîlnim coperta plină de dramatism a romanului «Trei soldați» de John Dos Passos, 1925, pe a cărei față e compusă fotografia unui moment de odihnă a trei soldați, iar pe revers imaginea a trei cadavre în mijlocul unui drum infinit, sau imaginea monstruoasă a unui bărbat cu fața mascată de un steag, acoperit pe cap cu o cască și pălărie înaltă, cu decorații și haină formată din două părți, militară și civilă, prin a cărui cavitate neagră ce ține loc de gură zburcește titlul cărții lui Kurt Tucholsky «Deutschland, Deutschland über alles» (1929). Covîrșitor de sugestive sînt imaginile brațului înarmat și a steagului filfind prinse în locul baionetei de pe coperta cărții lui John Reed, «Zece zile care au zguduit lumea» (1927), urmele de pași adînci în zăpadă, de pe coperta cărții Annei Seghers «Drum prin Februarie» (1935). Drama cutremurătoare a poporului în vremea regimului fascist, artistul a exprimat-o la maximum de sintetic în foto-montajul pentru coperta cărții lui Oscar Maria Graf «Prăpastia»: un muncitor stă pe bordura înaltă de deasupra unui loc plin de oameni în uniforme, privind

ca într-un abis această masă din care se ridică câteva steaguri purtând svastica. Este exprimată cu mare forță înstrăinarea, această stare de inadaptare a tuturor celor cinstiți la monstruosul realității naziste. Imaginea dezvăluie o dramă și înfierează o epocă.

HEARTFIELD — SCENOGRAF

Ca scenograf, John Heartfield s-a manifestat mai ales după întoarcerea sa în patrie în anul 1950. Începuturile însă le-a făcut în 1922, la Deutsches Theater și la Kammerspiele unde realiza decoruri, în care se resimțeau anumite influențe moderniste ale vremii (« Cezar și Cleopatra » și « Androclus și leul » de Bernard Shaw), prin caracterul arbitrar al stilizărilor costumelor și prin schematizarea decorurilor. La Teatrul Revoluției din Moscova în anul 1935, în decorul pentru piesa lui Pogodin « Prietenie » stilizarea este echilibrată și sugestivă. Cîteva elemente de decor și de mobilier sînt așezate în fața unui fundal fotomontaj, sugerînd epoca prin imaginea unei vaste panorame cu construcții, pe care este proiectată umbra uriașă a lui Lenin, indicînd parcă, drumul în viitor. În montările pentru « Iulius Fucik » de Buriakowski (Deutsches Theater din Berlin, 1951), « Orologiul Kremlinului » de Pogodin (Berliner Ensemble, 1952), « Social-aristocrații » de Arno Holz (Kammerspiele din Berlin, 1955) și « Ilegaliștii » de Günther Weisenborn (Kammerspiele din Berlin, 1961), Heartfield păstrează o unitate stilistică, de la situație la situație, caracterizată prin suprimarea oricărui detaliu suplimentar, prin economia în utilizarea panourilor, a practicabilelor și a detaliilor de interior, prin folosirea fiecărui unghi al scenei și a deschiderii ei într-un mod variat de la episod la episod. Tot de activitatea sa în teatru ține și afișul. Este remarcabilă simplitatea evidențierii titlurilor în imaginea simbol a afișelor (gardul din fața unui edificiu industrial pe care așează titlul piesei lui Weisenborn « Ilegaliștii »; grupul demonstrației de la 1 Mai din piesa lui Brecht, « Mama », după

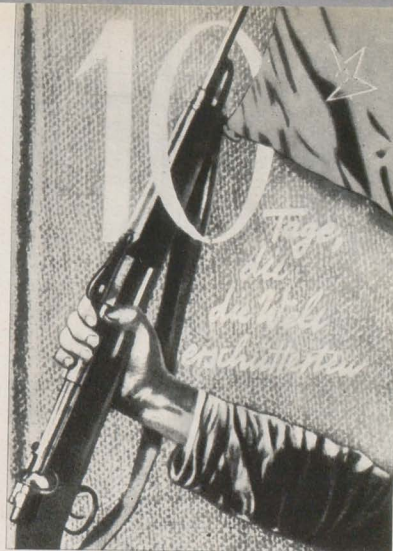
Gorki, prins pe afiș ca idee de bază, exprimînd caracterul revoluționar al piesei).

FOTOMONTAJUL LUI HEARTFIELD

Arta fotomontajului, John Heartfield a utilizat-o în nenumărate afișe politice și pagini-titlu pentru presa de-a lungul unei activități începută imediat după primul război mondial și care continuă în zilele noastre.

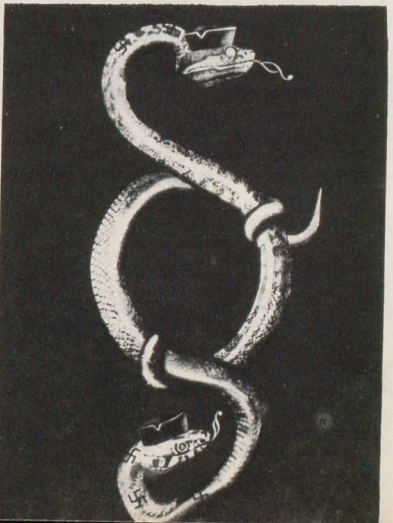
Reînvierea militarismului german, teroarea hitleristă, politica agresivă imperialistă, lupta eroică a poporului spaniol în războiul civil, realizările construcției pașnice a socialismului în Uniunea Sovietică, necesitatea unității de luptă a popoarelor împotriva amenințării morții atomice, iată numai cîteva dintre temele lucrărilor sale. Imaginea artistică obținută prin combinări alegorice, metaforice, simbolice sau prin reconstruirea unor momente epice servește lui Heartfield, omul care a cunoscut poate cel mai bine arhivele fotografice ale Europei în secolul nostru, ca armă demascatoare, ca armă agitatorică. Eficiența impresiei vizuale este sporită cu ajutorul unor texte însoțitoare, care, fie lozincă laconică, fie citat, se disting prin redarea clară, fără echivoc, a sensurilor conținutului.

În fața reînvierii militarismului german, Heartfield ia atitudine creînd în 1924 lucrarea intitulată « După zece ani: Tați și Fii ». Kaiserul conduce parcă parada unor copii înarmați în vîrstă de 10 ani, primind salutul de onoare de la șirul de schelete ale taților pieriți în campaniile primului război mondial. Este sesizantă pătrunderea adevărului sinistru al tragediei care nu luase sfîrșit. Caracterul incendiar al pregătirilor de război hitleriste este prins cu și mai multă acuitate în fotomontajul « Jocul naziștilor cu focul » (1935), care-l reprezintă pe Göring aprinzînd cu o torță globul pămîntesc. Subtextul ilustrează substanțial modul de gîndire irațional al hitleriștilor (« Abia cînd lumea va începe să ardă vom avea grijă să dovedim că incendiatorul a fost Moscova ») și demască politica antisovietică a Germaniei. În planșa « Războiul » (după tabloul pictorului german Franz von Stuck), din 1933, îl vedem pe Hitler cocoțat



JOHN HEARTFIELD: Copertă pentru cartea lui John Reed « Zece zile care au zguduit lumea » — 1927

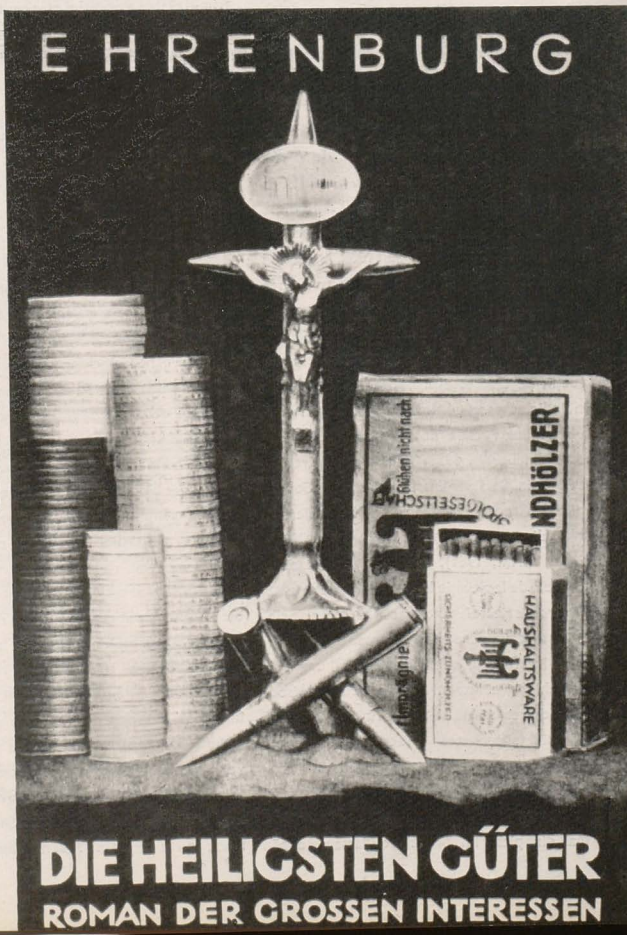
JOHN HEARTFIELD: Se încolăcesc și se învîrtesc și își zic judecatori germani — 1933





▲ JOHN HEARTFIELD: Cntecul veşnicilor „foşti”: Ne închinăm puterii bombelor — 1934

JOHN HEARTFIELD: Copertă pentru volumul lui I. Ehrenburg « Bunurile cele mai de preţ » — 1931





JOHN HEARTFIELD: Supuși (montaj pentru cartea « Deutschland, Deutschland über alles » de Kurt Tucholsky) — 1929

pe cal în spatele personajului simbolic, mitologic, Războiul. Același forță demascatoare o posedă și lucrarea « Vechea deviză în « noul » Reich : SÎNGE ȘI FIER ! » (1934), a cărei imagine este svastica compusă din patru securi legate între ele și de pe ale căror tășuri picură, greu, singele. Pactul militarist Berlin-Tokio este înferat în afișul purtînd titlul « Înțelesul Pactului Berlin-Tokio ». O strîngere de mină dintre doi militari, un nazist și un japonez, încununată de decorul țevelor de tun întinse și a unui tanc, și comentată astfel: « Ne-am înțeles, cine nu este cu noi, este comunist ». În același an, în fotomontajul « Aceasta este mîntuirea, pe care ne-o aduc ! », Heartfield creează o imagine obsedantă a războiului. În dreapta, ruine, în stînga planșei un grup de cadavre de copii. Amenințătoare, ridicată spre cer, o mină scheletică aruncă înapoi înălțimi, ca desprînse din vârful degetelor, avioane, păsări aducătoare de moarte. După mulți ani, în 1960, tema războiului a fost reluată de Heartfield în afișul « Să nu se mai repete ». Simplitatea tragică a acestei lucrări izvorăște din imaginea porumbelului, cu ramura de măslin în cioc, străpuns de o baionetă. Astfel a înțeles să răspundă artistul la cea mai gravă și esențială problemă a contemporaneității. De-a lungul întregii sale creații arta militantă a lui John Heartfield a păstrat ca pe un leit-motiv tema luptei pentru libertate și o viață mai bună a clasei muncitoare. « Pentru ca din griji și nevoi, o nouă lume să se nască: Lovește și tu, Proletare ! », se intitulează o lucrare de-a sa datînd din anul 1930, în a cărei imagine vedem două mîini în acțiune: una ține în clește, pe ilău, o bucată de fier incandescent, cealaltă lovește cu barosul. În același an dedică muncii pașnice a poporului sovietic, eliberat de exploatare, afișul « Pentru pîine și libertate », în care utilizează simbolic imaginea unui muncitor și a unei colhoznice, imagine pe care cițiva ani mai tîrziu o va immortaliza, ca simbol al construcției socialiste, sculptorița sovietică Muhina în grupul statuar « Muncitorul și colhoznica ». Victoriei socialismului în U.R.S.S., Heartfield i-a dedicat în anul 1934 fotomontajul « Previuzinea lui Lenin a devenit realitate ». Chipul lui Lenin

încunună imaginea masei de oameni strînși în jurul tractorului produs de uzinele sovietice, purtînd numărul 100.000.

« În rîndurile lor luptă libertatea » este titlul unui afiș pe care artistul l-a închinat luptei pentru libertate a poporului spaniol (1936). Grupului de revoluționari înaintînd în atac îi este alăturată imaginea celebrei pinze de Delacroix, « Libertatea conducînd poporul pe baricade ». Creat cu un an mai tîrziu, fotomontajul « Liberté, liberté chérie, combat avec tes défenseurs », este realizat pentru Frontul popular francez de 1 Mai. Un braț ținînd sus steagul și o ramură primăvăratecă înflorită, ilustrează versul citat din revoluționara Marseieză. În 1936, tot Frontului popular francez îi dedică imaginea unei strîngeri de mină, paralelă îmbinării perfecte a două puternice roți dințate, mîini care exprimă apelul internațional al Frontului popular: « La fel cum o roată dințată se prinde în cealaltă, tot astfel o mină trebuie s-o apuce pe cealaltă pentru ca Frontul popular să doboare fascismul în toate țările ! ».

În același an, în « O voce din mlaștină », demască politica rasială a fascismului, scriînd sub imaginea unei broaște sub un soare cu svastică: « Trei mii de ani de încest consecutiv dovedesc superioritatea rasei mele ! ». Încununare a operei sale agitatorice, imn al luptei comune a tuturor pîpopoarelor, de toate rasele, pentru viitorul omenirii, este montajul în care două brațe ridicate, cu pumnii strînși, două brațe puternice, unul negru și celălalt alb, simbol de înaltă umanitate, chiamă la lupta comună: « Fie alb, fie negru — să fim uniți în lupta împotriva dușmanului tuturor raselor: clasele exploatare ! ».

Caracterul militant, forța demascatoare, vastitatea problematicii operei sale nu pot fi cuprinse în cîteva pagini. Materialul de viață care a stat la baza celor cîteva decenii de activitate creatoare, transformarea artei sale într-o armă de luptă, spiritul veșnic treaz, gama largă de sentimente pe care o cuprinde creația lui John Heartfield, nu pot fi înțelese decît în contact cu opera lui, entuziasmantă prin tinerețe, forță și unitate.

EXPOZIȚIA GALERIILOR DE ARTĂ DIN DRESDA (SEC. XV—XVIII)

YVONNE HASAN

Galeriile de artă din Dresda, unul din muzeele de frunte ale Europei, al cărui tezaur prețios a putut fi salvat în timpul ultimului război mondial cu ajutorul armatei sovietice și al cercetătorilor de artă sovietici, au trimis din nou la București o importantă colecție de tablouri. Acum doi ani, publicul nostru a putut urmări, în cadrul lucrărilor expuse, și dezvoltarea artei germane în veacurile XIX—XX, oglindită într-un lot de lucrări reprezentativ pentru acest capitol al artei. Anul acesta colecția de 120 de tablouri trimisă în țara noastră, cuprinde cu precădere lucrări din pictura italiană, flamandă și olandeză a veacurilor XVI—XVIII, la care se adaugă și câteva lucrări de artă spaniolă, franceză și germană.

Istoria colecției de picturi din Dresda este bogată în ani, avându-și obârșia încă la începuturile veacului al XVI-lea, când prințul Friederich cel înțelept al Saxoniei a chemat la curtea sa pe artistul Lucas Cranach cel bătrîn, pentru a-și întemeia acolo un atelier și a furniza, alături de altare pentru biserici, și lucrări cu teme profane sau portrete pentru curte.

Dorința principelui saxon de a avea pe lângă curte un atelier de pictură se leagă de un fenomen caracteristic aceluia veac al Renașterii europene, cînd înalta prețuire ce se acorda activității umane și roadelor sale intelectuale, inclusiv artistice, dezvoltă obiceiul de a atașa de curțile princiare diferite nume de artiști. Operele atelierului lui Cranach, alăturate așa-numitelor «curiozități» ale vremii (felurite aparate mecanice) împodobesc la mijlocul veacului al XVI-lea cabinetul de artă al prințului elector al Saxoniei.

Dar Galeria de pictură din Dresda s-a dezvoltat și și-a căpătat configurația specifică abia în veacul XVIII. Pentru îmbogățirea acestui tezaur artistic prinții saxoni au folosit emisari speciali, ambasadori, miniștri, ba chiar și prim-miniștri. Sub domnia lui August II cel Puternic (1694—1733), casa de Saxonia posedă, în afara cabinetului de anticități și a colecției

de porțelanuri din Extremul Orient, o colecție de pictură care, la un recensămint din 1722, număra 1938 tablouri, în afara celor răspîndite în apartamentele personale ale prinților. Colecția cuprindea trei secțiuni: italiană, flamandă și olandeză, adică tocmai cele ilustrate cel mai bine în actuala expoziție din București. Ea deținea încă de pe atunci opere de excepțională valoare ca: «Venus» de Giorgione, «Regatul Florei» de N. Poussin, «Nunta lui Samson» de Rembrandt, «Femeie spălîndu-se pe mîini» de G. Terborch, pentru a cita doar cîteva lucrări.

Colecția se va îmbogăți din nou sub domnia lui August III (1733—1763) prin achiziții obținute din Italia (vestita lucrare a lui Rafael «Madona Sixtină»), lotul de circa 100 lucrări din galeria ducilor de Modena, cuprinzînd opere importante de Correggio, Tiziano și Veronese) din Boemia (de unde provine lucrarea lui Tintoretto «Eliberarea lui Arsinoe»), sau de la Paris, de unde cu ajutorul pictorului Rigaud au fost aduse lucrări importante de Rembrandt, ca de pildă «Portretul pictorului cu Saskia» — sau de Rubens — «Mercur și Argus», etc.

Un număr de 11 lucrări este achiziționat la Londra relativ tîrziu, pe la mijlocul secolului XIX, el provenind din colecția regelui francez detronat Ludovic Filip. Conducerea galeriei se va strădui ulterior, în secolul XX, să completeze prin noi achiziții în special reprezentarea picturii europene a veacului al XV-lea, dar după cum am mai spus, gustul nobiliar din veacul al XVIII-lea este cel care a pus amprenta specifică asupra colecției, fapt care s-a oglindit în mare măsură și în expoziția din București.

*

Prima parte a expoziției din București cuprindea lucrări de artă italiană, cu excepția celor ale spaniolilor Diego Velasquez («Portret de bătrîn») și Alonso Cano («Fecioara cu pruncul»).

O singură lucrare, și aceasta datorită unui artist minor, oglindește linia portretului renascentist de la hotarul dintre secolele XV și XVI în afara Veneției. Este vorba de portretul de gentilom al lui Paolo Morando Cavazzolo (1468—1522), pictor din Verona. Punerea în pagină a bustului, tipul viros al celui portretizat, sobrietatea expresiei și o anumită imobilitate sînt trăsături specifice pomeneitei picturi.

În restul sălii, majoritatea lucrărilor țîn de școala venețiană a secolelor XVI—XVII, dintre care se remarcă fără îndoială în primul rînd numele glorioase ale lui Tiziano Vecelii, Paolo Caliari Veronese și Jacopo Robusti Tintoretto.

«Portretul fetei în alb» de Tiziano (1477?—1576) este o lucrare de maturitate a artistului. S-a presupus la un moment dat că este portretul fiicei sale Lavinia, modelul fiind îmbrăcat în costum de miresă (rochie albă și evantaliu în formă de steguleț) și datînd din 1555, anul căsătoriei ei. Presupunerea a fost însă abandonată.

În vremea lui Tiziano, în portretele italiene aproape că nu mai apar acele individualități puternice, teribil de vitale, subjugătoare, asemenea «Condotierului» lui Antonello da Messina. Personalitățile vremii, înșiși Papii, chiar la Tiziano, se dovedesc a fi oameni cu caractere mai întortochiate, sau mai șovăielnice. Tabloul din expoziție oferă privitorului imaginea unei fete oarecari, dar de o prezență deosebit de vie. Firescul, simplitatea lui, atît ca expresie a figurii, cît și ca mijloace picturale, modul în care (abstracție făcînd de fondul înegrit de vreme), figura se încheagă din valori deschise și tonalități de culoare apropiate, ne explică legătura ce s-a făcut adesea între felul de a picta al măștrilor venețieni și pictura modernă.

În schimb în lucrarea prezentată în actuala expoziție, Tintoretto (1518—1594), depărtîndu-se de simplitatea Renașterii clasice, realizează un adevărat tur de forță: în limitele unui anumit manierism, el

crează o operă de mare emoție artistică. Înșuși subiectul tabloului apare bizar (o bizarerie asemănătoare apăruse mai înainte doar ca o excepție într-o operă a îndrăznețului Giorgione): cîteva personaje goale, repetînd în șase exemplare același tip feminin, cîntă la diferite instrumente, în atitudini grațioase, ca de dans. Dar bizareria concepției nu-l împiedică să minuiască în așa fel elementele imaginii în cadrul compoziției, după un ritm fluent, dar riguros, încît muzica însăși devine palpabilă, pictura apărînd ca o concretizare a muzicii.

Lucrarea nu este garantat autentică, se pare că pe pînză a mai pus mîna și altcineva decît Tintoretto, după cum reiese de pildă din slaba realizare a unui racurs al piciorului la figura din dreapta. Dar așa cum este, ea rămîne una din puținele lucrări din expoziție care emoționează artistic, prin farmecul irezistibil ce-l exercită asupra privitorului.

Vizitarea acestei colecții cred că pune de altfel problema concepției moderne despre muzee. Într-un muzeu există întotdeauna opere reale de artă, care se dovedesc în stare, în ciuda vîrstei lor seculare, să creeze o emoție artistică, adică să transmită privitorului, pe calea mijloacelor plastice specifice, adevăruri profunde despre viața omului, despre gîndurile și sentimentele sale față de semenii săi. Dar există în orice muzeu și lucrări care servesc la oglindirea curentelor esențiale ale unei epoci, fie chiar numai prin artiști de mîna a doua, sau lucrări ale unor mari artiști, mai puțin realizate, care ilustrează evoluția lor. Desigur că un muzeu trebuie să dețină și în sălile de expoziție, dar mai mult în depozite, lucrări din a doua categorie, pentru a da un tablou complet asupra artei școlilor respective și a le pune la dispoziția cercetătorilor. (Citeodată printre lucrările unor artiști anonimi sau ignorați, muzeograful lipsit de prejudecăți descoperă exemple demne de a fi aduse la cunoștința publicului). Dar între lucrările

TIZZIANO: Portret de femeie în alb — ulei



din prima categorie și cele din a doua într-un muzeu contemporan trebuie să se realizeze un echilibru cât mai just. (Muzeul de artă al R.P.R., cu resursele de care dispune, a reușit acest echilibru). Când numărul lucrărilor din a doua categorie este copleșitor, vizitatorii capătă o falsă imagine despre tezaurul artistic al trecutului, taxează cu oarecare temei muzeele drept depozite de vechituri, nu sînt educați pe linia unei reale și profunde emoții estetice, ba dimpotrivă, se încurajează tendința de a admira virtuozitatea pură sau grația artificială.

Numeroși vizitatori autorizați ai expoziției și-au exprimat părerea că procentul de lucrări de la marginea șuvoiului real al artei majore, sau de lucrări insuficient de semnificative pentru anumiți artiști, este prea mare.

Suprărot de mult reprezentat apare de pildă manierismul, — de diferite variante — adică tocmai acea artă care repetă anumite formule convenționale și anume, în lucrări de valoare artistică mediocră.

În lucrarea lui Luca Giordano (1632—1705), tema biblică «Loth și fiicele sale», față de tabloul cu același nume de Guercino, apare mult înviorată prin vigoarea formelor și suculența pastei, dar gesticulația teatrală apare cu totul învechită. Există părți frumos pictate într-o seamă de lucrări, ca de pildă aceea a lui Salviati «Logodna sfintei Ecaterina» sau a lui Andrea Schiavoni «Ihs mort», dar care nu pot compensa mediocritatea ansamblului lor. Ce interes mai pot oferi omului secolului XX asemenea «mașini» ce amintesc de vechile spectacole de operă ca «Galatea în carul tras de delfini» de Francesco Albani (1578—1660) sau «Coronis, urmărită de Neptun, se transformă în cioară» de Giulio Carpioni (1611—1674)?

Dar dînd la o parte, cu oarecare greutate ce-i drept, o serie de balasturi, în prima sală se mai poate urmări cu interes filonul realist din pictura italiană a secolului XVII. Din lucrările familiei Bassano, muzeul nostru posedă un lot de lucrări de mai bună calitate decît cele expuse aci; acestea nu adaugă nimic la instruirea privitorului. În schimb este interesant că s-a expus aci o operă realistă, «Cîntărețul din Iăută», a lui Annibale Caracci (1560—1609), unul din frații întemeietori ai Academiei din Bologna, principal centru de iradiere a eclecticismului și manierismului în arta europeană a vremii. Ceea ce ilustrează contrastele existente în acea vreme, chiar în limitele operei unui singur artist. O bucată de valoare deose-



PIETER BRUEGEL cel bătrîn: Predica lui Ioan Botezătorul — ulei

bită este și pictura lucrare a lui Domenico Fetti (1589—1624) «Tăierea capului sfintei Agnes». Linia realistă a lui Caravaggio este mai direct redată în opera unui anonim, imitator al acestuia, «Jucătorii de cărți».

În aceiași primă sală este prezentat sugestiv un capitol interesant din arta venețiană a veacului XVIII și anume, pictura de vedute, adică peisajul urban, ce include scene de stradă populate de personaje ocupate cu diferite activități sau, foarte adesea, întâmplări ale vremii sub forma unei picturi-reportaj. Locul important pe care-l ocupă acest gen de pictură în galeria din Dresda se datorează gustului epocii, dar în primul rând prezenței la curtea saxonă a lui Bernardo Belotto zis Canaletto (1720—1780), artist venețian care a lucrat și la curtea poloneză și la cea rusă. Colecția prezintă la București și o lucrare de Luca Carlevaris (1665—1731), pictorul care a oferit un punct de plecare pentru pictura de vedute a lui Antonio Canal (1698—1768), unchiul și profesorul lui Belotto. Lucrarea lui Carlevaris se încadrează tocmai în acel gen de pictură-reportaj de care am amintit, ea redând, într-un limbaj destul de naiv de alfel, «Întâmpinarea trimisului imperial, contele Colloredo în 1714 pe Riva degli Schiavoni». Din păcate, colecția expusă la București nu cuprinde nici o lucrare de Ant. Canal, din opera căruia galeria din Dresda conține exemplare dintre cele mai interesante.

Bernardo Belotto a moștenit formula unchiului său, sleind-o însă în mare măsură de formă. Dorița de a descrie minuțios viața orașului l-a dus la o pictură documentară, deși unele din picturile sale au păstrat calitățile școlii venețiene în redarea atmosferei, a reflexelor cerului în apă sau pe obiecte, ca de pildă în lucrarea «Dresda văzută de pe malul stîng al Elbei». Iar tabloul «Scara palatului» are o schemă compozițională interesantă.

Civilizația europeană îi rămîne îndatorată lui Belotto — și acesta este unul din numeroasele paradouri din istoria artelor — tocmai din pricina înclinației sale spre documentarism. Pe baza lucrărilor sale au putut fi reconstituite cartiere distruse de hitlerști: în ultimul război mondial, atât la Dresda cit și la Varsovia.

În cadrul aceiași școli venețiene de vedute, ne apare astăzi mult mai interesant din punct de vedere artistic Francesco Guardi (1712—1793). Și el este un pictor preocupat de redarea evenimentelor vremii în cadrul fermecător al orașului său natal. În actuala expoziție el este reprezentat prin lucrarea «Papa Pius VI dînd binecuvîntarea din Scuola di San Marco». La el însă, mai mult decît la pictorii citați,

temele sînt redute și print-o factură adecuată, dînd impresia de notație fugară. De aproape, corpurile apar în pictura lui ca niște mici năluci pîlpitoare, gata să se stingă, ele sugerînd totodată agitația modernă a orașelor.

★

În partea a doua a expoziției, lotul de lucrări din școlile flamandă și olandeză în secolele XVI—XVII, apare mai reprezentativ.

Un loc important îl ocupă fără îndoială aci replica sau copia lucrării lui Pieter Bruegel cel bătrîn (1525/30—1569) «Predica lui Ioan Botezătorul», al cărui original se află la Budapesta. Este o lucrare semnificativă pentru opera lui Bruegel, la care tema religioasă devine simplu pretext pentru redarea unui aspect din viața poporului flamand. Compoziția aceasta este un exemplu admirabil de contopire a unei mulțimi peștiște într-o legătură plastică indisolubilă, în ciuda individualizării maxime a tipurilor umane, individualizate în slujba căreia Bruegel folosește o stilizare specifică, ce nu omite complexitatea umană chiar dacă cuprinde în ea și pitorescul sau nota satirică.

Bruegel cel bătrîn este bine însoțit de lucrări de valoare ale urmașilor săi, ca de pildă «Turn pe malul mării» de Jan Bruegel cel tînăr (1601—1678) pictor ce se menține strict pe linia creată de antecesorul său, sau «Peisaj cu vînători» de Jan Brueghel de Velours (1568—1625) a cărui manieră face legătura cu pictura lui Pieter Paul Rubens, prietenul și colaboratorul său.

Din opera lui Rubens (1577—1640), eboșă «Bolnavi de ciumă implorînd ajutorul sfințului Francisc de Paul» este una din acele lucrări care interesează în mod deosebit, pentru că dezvăluie metoda de lucru a maestrului, felul lui de a lucra în schiță ansamblu compoziției ca o unitate organică, în care corpurile se construiesc din întărirea complicată a liniilor contorsionate asemenea unui circuit fluid. Din aceeași eboșă reiese de asemenea foarte clar că magia creației lui Rubens are drept principiu esențial economia de tonuri folosite cu subtilitate.

Cealaltă lucrare atribuită în colecție lui Rubens, «Meleagru și Atlantida», ilustrează din belșug măiestria lui coloristică, dar expresiile neplăcute ale figurilor justifică într-adevăr rezervele formulate de unii cercetători, și anume că lucrarea nu ar fi opera integrală a lui Rubens.

Prezența în colecție a lucrării strălucitului elev al lui Rubens, Antonius van Dyck (1599—1641), «Hen-

rieta de Franța», constituie un prilej de a o privi comparativ cu lucrarea de la muzeul Brukenthal din Sibiu, reprezentînd pe aceeași regină împreună cu soțul ei, regele Carol I al Angliei, — lucrare modest atribuită doar școlii lui van Dyck, deși nu pare de o calitate inferioară.

Grupul de lucrări semnate de David Teniers cel tînăr (1610—1680) este foarte valoros, dezvăluind din plin spiritul popular al acestui pictor de gen și îndeosebi măiestria lui în sugerarea concretului obiectelor din mediul zilnic de trai.

Din școala olandeză, colecția trimisă la București ilustrează tendințe dintre cele mai diverse. De pildă, direcția italianizantă pe linia manieristă apare în lucrarea pictorului pedagog și teoretician Cornelis Cornelisz din Harlem (1562—1638) «Venus, Bachus și Ceres» sau în aceea a lui Cornelis van Poelenburgh (1568—1667) («Nimfe la rîu») — pictor foarte pe gustul aristocratic al secolului XVIII pentru stilul său miniatural și elegant.

În contrast cu această direcție lipsită de perspectivă în Olanda, patrie a realismului în veacul al XVII-lea, se plasează pictura ce izvorăște nemijlocit din spiritul popular și oglindește cu vigoare tipurile olandeze și felul lor specific de viață. Din păcate opera marelui Frans Hals e sugerată doar prin ecori ale ei. Lucrarea lui Frans Hals cel tînăr (1618—1669) este doar o compilație după portretul făcut de tată vrăjitoarei «Hille Bobbe» ce bintuie circumspect Harlemului, și după lucrarea intitulată «Fumătorul» de Adrian Brouwer.

Un alt nume legat de activitatea aceleiași artist este acela al lui Pieter Codde (1599—1678), pictorul care a terminat unul din portretele de grup ale marelui Hals. Portretul de familie aflat în expoziție este un exemplu menit să ilustreze dezvoltarea în Olanda burgheză a acestui gen specific al portretului de grup. Școala portretului olandez mai este reprezentată și prin lucrarea unui alt pictor foarte apreciat de burghizie la vremea lui, Bartholomeus van der Helst (1613—1670), rivalul lui Hals și al lui Rembrandt.

Lucrările marelui titan al picturii mondiale, Rembrandt van Rijn (1606—1669), «Autoportretul» și «Femeia cîntărînd aur», deși de mici proporții, constituie adevărate pietre unghiuare ale expoziției, dovădind încă o dată extraordinara lui putere de transpunere a privitorului în universul cel mai autentic al sufletului uman.

1. FRANS HALS: Hille Bobbe și fumătorul — ulei

2. CANALETTO: Piața din Pirna — ulei

3. CANALETTO: Piața din Pirna (detaliu) — ulei



3



2

CINCI ARTIȘTI CLUJENI:

ROMULUS LADEA, LUCIA PISO,
LIVIU FLOREAN, ION MITREA,
PAUL SIMA

ION FRUNZETTI

M-am întrebat adeseori, tot întilnindu-mă periodic, cu sculpturile lui *Romulus Ladea*: de unde provine impresia aceea, sezisantă, de forță și de gingășie, îmbinate în chip straniu în ele? Îmi amintesc, cu ani în urmă, când eram elev al liceului din Timișoara și maestrul acesta, bănătean de origină, expunea cu vreun prilej, că stîrnea de fiecare dată tot atîtea proteste și voci « indignate » la unii, cîtă admirație la alții. Printre sculptori circula mitul unui meșter de poveste, care trăiește frumos, ca un artist dedicat operei, retras într-un sat din marginea Clujului, fără să se fi retras din viața regiunii lui, și-și lucrează acolo zi cu zi statuile, de care-și umple casa: « casa cu stafilii » de care vorbesc copiii satului. „Stafile“ acestea au cucerit, prin retrospectivă, capitala.

Romulus Ladea a irupt în conștiința publicului larg după 1957, adică după ce, trecut de jumătatea veacului de vîrstă proprie, veac de care vitalitatea lui cu totul remarcabilă ne îndreptățește să sperăm că-i va fi dat să se apropie, realizase o operă din care putea fi descifrat. Ideala lui de frumusețe umană nu a fost niciodată statuia greacă, întruchipare a unei perfecțiuni visate și, într-o mare măsură, ireale. Iubind cu patimă viața, el a simțit-o ca un om al cîmpului și al pădurii: frenetic, vital, de-a dreptul, fără ecrane culturale interpuse. De la Apollo și muze, ori de la surogatele lor trasate cu compasul, arta lui Ladea nici nu vrea să învețe. Din speța marilor fauni, a lui Rubens și Pierre Puget, a lui Bernini, Carpeaux, Rodin și Renoir, Romulus Ladea freamătă în fața spectacolului vieții intrupate de o figură umană, și-și încordă mijloacele de expresie ca să prindă ceea ce statuilor de obicei nici nu le prea vine să se gîndească, în fond, că ar putea exista



PAUL SIMA : Năsăudeancă — desen colorat



ROMULUS LADEA : Horia (detaliu) — bronz



ION MITREA : Natură statică — ulei

altfel decât în un gest, catalog, elegant, pus în corsete: mișcarea. Ladea nu o caută, și nu-și azvîrle în patru vînturi, ca pe aripile morilor lui Don Quijote, membrele trupurilor sculptate, ca să o exprime. Mișcarea se încorporează firesc staturilor lui, fără ostentație, pentru că Ladea are darul neprețuit de a nu împietri ceea ce atinge viu, și de a însufleți ceea ce, mort, îi cade sub palme. Cînd este să dea, rîcindu-se puțin, la ivală statura pe care o conține cald, lutul e o lavă, cu fluxul și direcția căreia sculptorul s-a deprins să nu lupte, decât în scopul de a le capta într-o formă, etern mobilă în statismul ei. Suprafața exterioară a sculpturii este traducerea arhitectonică, anatomică, în profunzime a mișcărilor fiziologice și psihice, care au cerut această formă și au determinat-o. Ladea spune, simplu, modulat și ferm ca viața însăși, ce mare fericire e să trăiești, și de aceea sculptura, care la alții tace sau rostește grav discursuri convenționale pline de locuri comune, la el cîntă întotdeauna. Liric, sculptorul exaltă maternitatea vîrstei în floare, vara anotimpului uman ce dă trupurile adolescente în pîrgă, primăvara vieții exprimată în gingășia chipurilor de copii și de tinere femei. Epic, lira lui vibrează ca guzele balcanice ale rapsozilor orbi, urmașii lui Homer, care au scornit baladele eroice celebrate de romantici în secolul trecut: un Horia de bronz («bust» monumental de 1,50 m. înălțime, cum indică lista din catalog, dar de fapt o adevărată statuie, mai aproape de dimensiunea mi-jambe), stilizat cu o vigoare de imn ori de odă antică, din perioada pre-clasică, evocă privitorului virtuțile revoluționare ale poporului, printr-o serie de mijloace de asemeni lipsite de ostentație, nere-torice, și tocmai de aceea emoționante. Este de remarcant diferența de registre, la Ladea: sculptorul recurge, în operele ce exprimă bucuria de a trăi («Frații», «Copil dormind», «Maternitate», «Adolescentă»), la o stilizare convexă pe conture și suprafețe, tactil resimțite, cu voluptatea curbei, avînd rounjimi îmbietoare și un sentiment al plenitudinii; în vreme ce în operele epice, menite să indice marea și a unei acțiuni colective, cum e «Horia», stilizările merg mai mult pe axele arhitecturii interne a trupului — edificiu al unei vieți construite de asemeni monolitic. De aceea, sistemul de obținere a reliefulor și divers: la primele, adausurile de lut modelat mîngiat cu palma, primează; la cele din urmă, din masa primordială se desprind prea puține accente. Masele adiacente

lipsesc aproape cu totul. În schimb, lumina întîmpină în figură excavații puternice, ce dau umbre grele, cu efecte aproape expresioniste, amintindu-ne de expresivele aproape «încrêstări» în lemn, ale anilor de tinerete ai lui Ladea, cînd forma se organiza la el axată pe exacerbarea sentimentului privației, asprimii, revoltei dureroase.

★

Față de lucrările ei portretistice știute din anii trecuți, Lucia Pîso evoluează azi către o adîncime a capacității de a analiza lăuntru omesc și către o părăsire a fizionomiilor, decorative prin excelență, pe care le căuta parcă anume, făurite după același canon, dulce, mîngios, dar puțin cam ieftin. Portretele de bărbați (în special fratele ei, tenorul Ion Pîso), chimistul, țesătoarea Ana Bratu, dovedesc o tendință mai adîncă, mai gravă. Chiar și «Studenta» și «Școlărița», ori «Portretul de fetiță» pun azi mai multe probleme de pictură propriu zisă decât puneau anii trecuți, cînd ceea ce conta în primul rînd era «subiectul» și nu conținutul real al lucrării:

Că Lucia Pîso merge din ce în ce mai cert către revelaarea vocației ei de pictor ne-o dovedesc și alte lucrări, foarte picturale, din expoziția actuală. Lucia Pîso compune cu rațiune și pictează cu sentiment. Este clar că ne aflăm în fața lucrărilor din perioada majoră a carierei sale.

★

Trei tineri artiști clujeni mai expun împreună cu soții Ladea: primul, Liviu Florean, e un liric discret, plin de autocontrol; al doilea, Ion Mitrea, un temperament de pictor cu totul remarcabil; al treilea, Paul Sima, e dintre ei cel mai construit și mai plin de ethosul adînc al umanismului. Este îmbucurător să constatăi cît de profund trăiesc toți trei arta. Pictura înseamnă însă pentru fiecare din ei altceva. Integrează incontestabil școala contemporană romînești de pictură, pecetea ei stilistică se vede la toți, chiar dacă la unul e mai prezentă amintirea unuia din maeștrii cu influență asupra tinerilor, cum e Ciucurencu pentru Liviu Florean, și la altul amintirea vreunui alt maestru. Parcă, la Ion Mitrea, dacă ar fi să se lege de vreun nume imaginea pe care ne-o lasă pictura lui, de numele lui Lucian Grigorescu ar fi cel mai aproape. La Paul Sima e mai greu de stabilit o filiațiune. Nu doar că ar fi realizat de pe acum o absolută



LIVIU FLOREAN: Spre ogoarele colective — ulci

LUCIA PISO: Școlăriță — ulci



diferențiere de alții. La vârsta lui este și greu. Cu toate astea, ferma lui personalitate se desemnează cam pe linia unei viguroase construcții, de tip Henri Catargi, dar cu mult mai mult patos. Încă nelămuriți pe deplin stilistic, ei sînt, totuși, autentici în încercările lor artistice de nivel superior. Inspirații din viața nouă a țării, se feresc cu toții de « ilustrații » și caută să exprime starea de spirit a omului socialist, felul lui de a vibra în fața naturii și vieții, mai curînd decît să-i descrie mimetic atitudinile și reacțiile.

La tinerii crescuți în anii puterii populare, cu sentimentul apartenenței indestructibile la valorile revoluției socialiste, pictura se face cu mijloacele ei dintotdeauna, adînc angajată, și angajînd la rîndul ei spiritele privitorilor. Onești, Dobrogea sau Ardealul natal, lui Liviu Florean îi prilejuiesc același emoționant imn închinat vieții. Peisagist de predilecție, Florean accede cu succes la portret, și se dovedește dotat pentru tipul de expresie. Ion Mitrea e mai puțin controlat, mai spontan și mai lax, de aceea aproape deslînat uneori. Este limpede că-l bucură viața, dar parcă mai mult din predispoziție temperamentală decît pentru că s-ar gîndi la vreun criteriu de valorificare a fenomenelor ei, selectate pentru pictură. Un postimpresionism vădit îi e zestrea meșteșugărească, — eliminată de Florean și de Sima din recuzita lor. La aceștia doi, clasa de pictură decorativă de la Cluj a profesorului Anastase Demian n-a lăsat urme directe, dar le-a înculcat o predilecție pentru ordine, pentru raționalitatea mijloacelor, stăpînite cu virilitate, filtrate. Mitrea e mai feminin, mai în prada senzațiilor imediate. O curte de cămin cultural, un atelier sau o privesc de pe lacul Herăstrău, șantierul naval Galați, ori litoralul, lui îi procură un soi de beție cromatică, pe care ne-o împărtășește prompt și cu brio. Paul Sima se profilează mai aproape de preocupările de definire ale omului contemporan. Omul, pentru el, nu e abstract. E omul satului românesc de azi și pe acesta știe bine să-l exprime. Mă gîndesc la frumoasa « Iarnă la Nășăud », care, cu tot titlul ei de peisaj, e o compoziție cu țărani, de o strictețe a mijloacelor și de un laconism, care te face să te minunezi cît rafinament poate sta într-un tînar ieșit din școală nu de mult. În peisaj, construcția prevalînd, coarda lirică intră greu în tensiune, dar cu atît mai prețios.

Nu sînt numai niște promisiuni ale Clujului: sînt prezențe reale, ce merită să fie cunoscute.

I M R E N A G Y

EUGEN SCHILERU și ERVIN DITROI

Organizatorii expoziției retrospective Imre Nagy au fost înainte de toate impresionai de volumul lucrărilor create de acest artist neobosit. Cercetînd activitatea pictorului nu întîrzi să descopere la temelia ei nu numai atașamentul nezdruccinat față de lumea satului natal, ci totodată și strădania de a cucerii metodic mijloacele de exprimare complexă și nuanțată a realității acestuia.

Imre Nagy este unul dintre acei artiști care s-a concentrat asupra reprezentării lumii în care a văzut lumina zilei. Urmînd învățătura marilor maeștri ai trecutului el a considerat că vorbind despre Jigodin, poate vorbi despre lume și viață. Jigodin-ul nu a fost pentru el un simplu cadru peisagistic, un simplu decor pitoresc, poetic. Valoarea satului natal a fost întemeiată pe dragostea pentru oamenii acestuia, în concepul de realitate artistul introducînd astfel nu numai natura ci și viața socială. Iar față de viața consătenilor



IMRE NAGY: Autoportret ▲

▼ IMRE NAGY: Culesul sfeclei — uleri

Continuare în pag. 460



BRODERIA ROMÎNEASCĂ ÎN ARTA EPOCII FEUDALE

CORINA NICOLESCU

Preocupată de a contribui la cunoașterea tezaurului artei noastre, revista „Arta Plastică” va publica, în mod sistematic, în paginile sale, prezentări ale unora din cele mai remarcabile valori apărute în dezvoltarea seculară a artei românești.

Artă a acului, broderia este fără îndoială cea mai reprezentativă și bogată manifestare din domeniul artelor decorative românești, în epoca feudală. Vie până azi, în cusăturile populare, broderia românească a străbătut o evoluție de patru secole, în care s-au creat numeroase opere mărturisind o concepție unitară și un stil original. Cele peste trei sute de lucrări păstrate de la sfârșitul secolului al XIV-lea până în pragul veacului al XVII-lea fac dovada grațioasă a existenței unei adevărate școli de artă românească, ale cărei rădăcini mai îndepărtate pot fi găsite în arta Bizanțului și a Orientului apropiat.

De-a lungul epocii feudale, în Țara Românească și în Moldova, broderia a fost utilizată curent în decorarea costumului boierilor și orășenilor, ca și a aceluia liturgic. În secolele XVIII—XIX, sub forma cusăturilor populare, ea a ornamentat hainele țărănești. Broderiile de mari proporții au avut rolul picturii de șevalet, înfrumusețind interioarele palatelor și bisericilor. În afară de broderia aplicată pe vestimente, în cea mai mare parte decorativă, cele mai multe dintre lucrările păstrate reprezintă compoziții de mare amploare, cu subiecte religioase, în care figura omenească deține locul principal. Ele sînt concepute asemenea unor tablouri, încadrate cu un chenar împodobit de inscripția lapidară, sau de un motiv vegetal.

În epoca de maximă înflorire a broderiei românești — secolul al XV-lea și prima jumătate a veacului următor, — compozițiile se caracterizează printr-un



Detaliu de pe epitaful lui Silvan dăruit Mînăstirii Neamț — 1437
« Portretul Mariei Magdalena » (Muzeul de artă al R.P.R.)

Portretul lui Alexandru Lăpușeanu. Detaliu de pe o broderie dăruită Minăstirii Slatina — 1560 (Muzeul de artă al R.P.R.)

Portretul Mariei de Mangop. Tezaurul Minăstirii Putna — 1476



Putna 90, couverture du tombeau de Marie de Mangop (pokrovei groba, 1477) : portrait.

echilibru perfect, detașate pe un fond liber. Elementele de peisaj și arhitecturale de cele mai multe ori lipsesc, iar când apar sînt abia schițate, simplificate la maximum. Din a doua jumătate a veacului al XVI-lea compozițiile devin tot mai încărcate, prin numărul sporit al personajelor, la care se adaugă elemente arhitecturale și vegetale; chenarele la rîndul lor sînt mai late și mai luxuriante. Tendința ornamentală tot mai accentuată suplinește treptat figurativul, astfel încît către sfîrșitul veacului al XVII-lea, în broderia brîncovenească, motivele vegetale înlocuiesc total figurile. Acest proces îndelungat corespunde însă cu pierderea desăvîrșirii tehnice și cu lipsa de înțelegere a desenului, marcînd de fapt și sfîrșitul broderiei figurative, în arta romînească.

Două însușiri esențiale dau valoare broderiilor realizate în atelierele exigente în epoca lui Ștefan cel Mare. Prima este monumentalitatea, însușire care leagă broderia de marile opere realizate în domeniul picturii murale. Cea de a doua calitate se datorește simțului rafinat al îmbinării și dozării culorilor și firului de aur, folosit din abundență, în raport cu fondul de mătase colorată.

Proporțiile figurilor, remarcabile prin sveltețea și eleganța lor, cu siluetele înalte și capetele mici, amintesc de asemeni îndeaproape pictura murală din aceeași vreme. Draperia, care înve tmîntează trupul, este tratată la fel ca în pictura murală, sublinind proporțiile armonioase, eleganța și elocința mișcărilor corpului, pe care-l modelează, ca în sculptura antică. Linia pură și viguroasă cu care sînt conturate siluetele, reținînd doar esențialul, dă acestor opere un caracter de oarecare severitate, asociat cu o notă deosebită de simplitate și noblețe, rezultate desigur din puterea de sinteză a desenului.

Preocupați de exprimarea sentimentelor, artiștii marilor capodopere ale broderiei moldovenești, cîteodată mai mult chiar decît artiștii bizantini, au realizat uneori figuri de un dramatism impresionant și adevărate portrete cu însușiri realiste. Alteori, mișcarea și atitudinea trupului sau gestul mîinii sînt atît de elocvente și de expresive, încît ele singure exprimă anumite stări sufletești.

Un loc deosebit în arta broderiei romînești îl deține portretul laic. Reprezentarea figurilor de donatori în cadrul unei compoziții religioase, sub forma portretului funerar sau în viață, constituie o particularitate originală, obișnuită mai ales în Moldova, ceva mai rară în Țara Romînească. În realizarea acestor portrete, artiștii depășesc convenționalismul obișnuit artei feudale, apropiindu-se de modelul viu. Portretul în mărime naturală, asemenea portretului pictat, obișnuit Renașterii, este una dintre realizările remarcabile ale broderiei moldovenești, de pildă, portretul Mariei de Mangop, păstrat la Putna, sau acelea ale Movileștilor de la Sucevița.

Motivele folosite în broderia medievală, cele mai multe geometrice, sînt de origină străveche, unele avînd izvoare comune cu acelea din arta populară. Multe dintre motivele tipice broderiilor din vremea lui Ștefan cel Mare sînt încă vii în arta cusăturilor populare din Moldova.

Din secolul al XVIII-lea, broderia figurativă și-a pierdut definitiv funcțiunea, lîundu-și locul cea decorativă, păstrată în mediul sătesc. Artiștii populari folosesc împreună cu tehnicile simple străvechi și tehnica rafinată a broderiei medievale, continuînd astfel și azi tradiția acestei strălucite arte, sub forma cusăturilor populare, admirate în lumea întreagă.

(Continuare în pag. 460)

CONCRET ȘI GENERALIZARE ÎN ARTA PLASTICĂ

AMELIA PAVEL

Un artist generalizează; altul n-o face sau n-o face destul. Când este reușită, generalizarea « se ridică la rangul de simbol », se spune îndeobște. Ea este presupusă a porni de la experiență și a parcurge deci același drum cu generalizarea în gândire. Să fie oare atât de simple lucrurile?

Artiștii apleacă, firește, urechea la asemenea preocupări; problema îi frământă; ei o simt reală și arzătoare. Dar ce înseamnă în fond trecerea de la concret la generalizare în opera de artă plastică, cu ce contribuie ea la dezvoltarea adevărului esențial din realitate?

Prin generalizare, artistul caută să exprime « epoca » și marile idealuri ale contemporaneității; adevărind că arta este un mijloc de cunoaștere. Amplificându-și experiența, dându-i suflul, el ajunge să confere valabilitate normativă și tîlcuri profunde măiestriei de a « vedea ».

În înțelesul său cel mai larg, al concepției marxist-leniniste despre artă, capacitatea de a « vedea » constituie însăși temelia experienței artistului. Dar aptitudinea vizuală, după cum observa odată Goethe, nu rămîne, în formele ei puternice, cele mai reale, niciodată la purul stadiu senzorial. « Orice act vizual implică sau presupune o teoretizare », spunea el. O experiență de natură social-istorică, am adăuga, căci modul de a lua contact cu concretul nu este numai o problemă de structură individuală a artistului. Dialogul cu obiectele din universul nostru de fiecare zi pune diagnosticul unei culturi; atestă nivelul deprinderilor estetice

ale unei clase. A « vedea » realitatea în toate amănunțele este un act de adeziune la o concepție despre viață. Nu este prin urmare nimic indiferent din acest punct de vedere în felul de a recepta și reda plastic lumea sensibilă; nici forma, nici culoarea. Nu este deloc o noutate a se spune că tot ceea ce alcătuiește « stilul », poartă pecetea epocii. Dar o poartă mai înainte de toate însăși experiența lumii concrete. Selectarea « impresiilor » și ierarhizarea lor nu poate fi străină de poziția artistului, de educația sa, de gustul epocii. Artistul, ca orice om, dar mai acut decît orice om, vine « pregătît » cu un bagaj de experiență socială și cu cel al unei experiențe de cultură în fața experienței concrete de viață, a faptului brut care-i declanșează meditația în vederea creației. Artistul integrează astfel într-un ansamblu superior de înțelesuri, fragmentul de viață asupra căruia se oprește. De aici decurge, firesc, și adevărul că « a cunoaște viața » nu înseamnă numai a aglomera ca într-un fișier fapte care poartă caracterul « noului », ci în primul rînd a adînci gîndirea artistică prin confruntarea ei, în lumina concepției marxist-leniniste despre lume — cu realitatea, de a îmbogăți experiența de viață printr-o participare activă la procesul transformărilor revoluționare sociale. Numai astfel se poate dezvolta acea unitate adîncă și armonioasă, dintre om și lumea exterioară, pe care o operă realist-socialistă este menită a o mărturisii. Numai astfel se evită acel decalaj între limbaj și semnificație care desechilibrează

opera de artă, transformînd-o, dintr-un organism viu, în plină pulsație, într-o plată lecție despre cutare sau cutare obiect și problemă, sau într-un experiment gratuit.

Din limitarea tezei, de fapt uneori numai din greșita formulare că generalizarea ar fi un « moment » al creației plastice și nu o trăsătură fundamentală provin eșecul, destul de des întîlnite, în portrete mai ales, caracterizări prin « recuzită ». Cineva ține în mîină o unealtă, nici ea întotdeauna destul de precisă; imaginea devine portret de muncitor, de țelhar sau de țesătoare. Cu grîne sau cu ilic, ea deșelur portretul unui colectivist ! Nici compozițiile nu scapă întotdeauna de asemenea « generalizări ». Un grup de personaje de asemenea « generalizări ». Înlocuindu-l cu un sac de produse agricole sau cu un simbol facil — floarea soarelui de pîldă — compoziția poate căpăta alt titlu și astfel, socotesc unii, puțini din fericire, că epoca poate fi tîlcuită prin exprimarea minimal — alegorică a unor idei, cu ajutorul unui obiect emblemă. Dar aceasta este o generalizare factice fără rădăcini concrete într-o experiență a vieții asimilate adînc. Posibilitatea de a tipiza prin simbol nu este deloc inadecvată artei realismului socialist, reprezintă și ea una din căile de a da expresie ideilor majore ale contemporaneității. Dar problema rămîne aceea de a lega ideea cuprinsă în simbol în mod nemijlocit, de viața concretă, nu de a vorbi despre « epocă » prin detalii descriptive aplicate pe o imagine indiferentă.

Simbolul trăiește și este activ în primul rînd prin valoarea sa emoțională și capacitatea de a smulge «idei» resursele răscolitoare cele mai secrete. Raportul dintre simbol și concepția generală a imaginii trebuie să traducă — din punctul de vedere al privitorului — ca o țîșnire expresivă de nestăpînit — unitatea adîncă dintre fenomene și semnificația lor ideologică-sociață.

Ni s-a părut deosebit de interesant și instructiv sub acest aspect, un mod de a rezolva potențierea expresivă prin simbol folosit de regizorul sovietic Mihail Romm în filmul «Nouă zile dintr-un an». Este vorba de o imagine cu cel mai pur caracter plastic, pînă ea însăși constituie ceea ce se numește «un tablou». Eroul filmului, într-o luptă gigantică pentru victoria științifică în domeniul fizicii nucleare, este victima razelor cu care experimentează. Bolnav, primejdig, pornește totuși, într-un moment de maximă tensiune a pasiunii sale pentru adevăr, cu furie aproape, spre locul de muncă. Dar regizorul nu ni-l arată alergînd și nici cu vreun indicu exterior al nerăbdării sau al «temperamentului de luptător». Ni-l arată, dimpotrivă, calm, solemn, în haine negre, singur, profilat pe fundalul imens al unui zid de piatră albe dreptunghiulare, perfecte în ordinea lor geometrică. Simbolul își atinge fără greș scopul, și, dintr-odată, trezește în spectator multiple rezonanțe — idei și sentimente — născute toate dintr-un singur șoc emoțional; cel al contactului cu universul pe care omul îl va domina, înfățișat însă în toată splendida și implacabila sa rigoare.

În cele mai reușite dintre realizările artei noastre plastice, individualizarea și generalizarea — procese distincte ale cunoașterii — apar contopite într-o aceeași autentică înțelegere a realității. În astfel de opere, fie că accentul cade pe elementul particular-uman, și de la el pornesc razele fertilizante ale generalizării, fie că elementul social crește puternic definindu-se dominant; fie că limbajul artistului este analitic și privirea lui scrutăază amănuntele, sau că limbajul lui, păstrîndu-se la esențial, cuprinde vaste peisaje sufletești, eroii trăiesc cu toată eficacitatea dubla lor viață, concretă și simbolică. Din acest punct de vedere, ne apar elocvente, figuri intrate în istoria artei noastre noi, ca «Ana Ipătescu» de Al. Ciucurencu, țărani și oțelarii lui C. Baba și țărani lui Brăduț Covaliv, legendarii eroi ai lui Ștefan Szőnyi, țărani severi și tumultuoși ai lui Vida Geza, muncitorii lui Boris Caragea sau ai lui Ion Irimescu, seninele

chipuri ale lui Ion Jalea, energicele figuri ale lui Ovidiu Maitec, frîmțatele personaje din desenele lui V. Kazar, sau siluetele monumentale ale lui Perahim. Eroii unei compoziții sau subiectul unui portret nu poartă virtutea «generalizării», pentru că sînt tratate laconic, sintetic; nici nu și-o pierd dacă metoda artistului are un caracter analitic și viziunea lui nu intră neapărat în categoria monumentalului. Valoarea de cunoaștere a opereii realiste autentice nu poate sta în procedeu; după cum «asemănarea», fidelitatea față de real și individualizarea nu înseamnă întotdeauna aplecare minuțioasă asupra modelului și supunere totală aparențelor, nici generalizarea și tipizarea nu rămîn privilegiul absolut al adepților limbajului simplificat sau al posesorilor unor tonalități afective majore. Sesizarea și înțelegerea «noului» este înainte de toate o problemă de conștiință și nu înregistrare factologică. De multe ori artiștii, în cadrul documentării, trec poate prea ușor peste semnificațiile profunde ale realității și se lasă fuși de ceea ce s-ar putea numi «pitorescul» noului, latura exterioară, atrăgătoare desigur, dar nu întotdeauna esențială. Acest lucru s-ar putea reproșa și unor critici, atunci cînd susțin, cu indignare chiar, că nu este permis unui artist al zilelor noastre să reprezinte, în era tehnicii celei mai înaintate muncitori cu unelte demodate; procedeu ar periclită — s-a spus — «generalizarea»; ce-ar învîța privitorii din asemenea imagini? ! Asemenea opinii au dus, citeodată, prin contagiune — existentă în mediul labil al gustului artistic — de la aprecieri nedrepte, superficiale. Modul, de pildă, prin care au fost exprimate părerile în jurul unui bun și interesant portret ca «Muncitorul» de Corneliu Baba, dovedește că aprecierile în jurul «generalizării noului» s-au făcut exclusiv — de către unii pe probleme de conținut îngust înțeles, de către alții, pe probleme de limbaj.

Stilul contemporan și generalizare contemporană înseamnă și «Țărănul» lui Vida Geza și ciclul de gravuri antifasciste al lui Marcel Chirnoagă și «Bobîlna» de Ștefan Szőnyi.

Este instructivă diversitatea stilurilor care se desprind, evident pentru oricine, de la primul examen al lucrărilor pregătite în vederea expozițiilor din ultimii doi-trei ani. La unii artiști devine din ce în ce mai vizibilă o nouă și interesantă formă de generalizare, prin ceea ce ar părea contrariul ei: o caracterizare acut individualizată, aproape o șarjă amicală; este cazul foarte speci-

ficului «Țărăn» de E. Anței, sau al «Agitatorului la sate» de Gh. Iacob. Pe linia unei tendințe asemănătoare, deși născută din altă interpretare a realității, învîlăuă într-o aură de poezie, se înscriu lucrări care, deși abundente în detalii menite să sublinieze și să creeze o «atmosferă», reușesc să se subordoneze însă unei clare semnificații a ansamblului, sprijinind generalizarea; astfel recenta lucrare a Liei Szász, «În pauză», peisajul urban al lui Vasile Varga, din expoziția regională a anului trecut, evocă un univers de sensuri multiple, bogate, oferite spre descifrare prin intermediul unui limbaj de elemente foarte concrete. Alții aleg dimpotrivă calea expresiei sintetice. Nu întotdeauna însă cu egale succese. De pildă, cînd Ion Sălișteanu vrea să vorbească laconic despre un subiect de gen cum a fost «Maternitatea» într-o compoziție care presupune totuși unele sugestii de ordin narativ, efectul este, credem, ratat; în locul generalizării înțînîm observația, al cărei cod trebuie urmărit, pierzîndu-se astfel pe parcurs din potențialul emoțional firesc oricăror opere de artă. Oricare ar fi însă calea aleasă, important este ca generalizarea să nu se nască forțat, din trăsături exterioare fenomenului.

Nu mi se pare just nici raționamentul după care se spune despre cutare imagine portretistică că nu ar fi reprezentativă pentru omul de astăzi — deci, ar generaliza înșelător — pentru că nu aduce în prim plan sentimente voioase. Muncitorul înfățișat e prea sever, se spune; un tînar e firesc să ridă sau fizionomia lui să exprime, în orice caz, satisfacție. Dar care generalizare echivalează cu asemenea sărăcire a idealii sufletești? Poate fi redus admirabilul, tonicul viciei al optimismului la cîteva trăsături schematice? Un artist adevărat profund cunoaște plurivalența expresiei fizionomice și se ferește tocmai în acest domeniu de tipizări mecanice și de interpretări facile de orice fel. Tensiunea interioară, conștiința răspunderilor, se înscriu și ele în profilul logic al constructorului unei noi societăți, ca și expresia senină, luminoasă. A respinge deci o anumită îngîndurare și aerul meditativ din mimica pozitivă a omului contemporan este o naivitate.

Alte aspecte ale problemei se ivesc atunci cînd medităm la generalizarea în compoziție. Aici apare și mai pronunțată tendința de a se confunda uneori problemele de procedeu cu cele legate de interpretarea artistului. În genere, compoziția are sarcina expresivă a promovă «generalul», de a ne conduce prin individual, la idee, la afecte. Dar,

uneori, ceea ce se numește în mod curent «vi-zu-une», — (noțiune care ar necesita, alături de multe altele, o analiză aprofundată), — în mod normal face parte din însăși elaborarea temei, nu se încorporează în mod real în operă ci este doar semnalată exterior. De pildă, în unele compoziții, ca de altfel și în unele picturi monumentale, intervine detaliul cu funcție de simbol, pierzându-și însă caracterul episodic, și, dimpotrivă, luând rolul elementului care ar smulge scena evocată din cotidian. Uneori acest detaliu este un obiect; lângă muncitorul industrial stă sonda petroliferă, lângă cel agricol, tractorul; lângă sportiv, o bicicletă, lângă personajul în repaos, o cană cu flori etc. Rămâne desigur măiestria artistului de a integra obiectul în viața spirituală a tabloului, în ritmul interior al imaginii.

Există în grafica noastră câteva exemple fericite în această privință: compozițiile lui V. Dobrian, ale Anei Iliuț, ale Corinei Beiu-Anghelută, ale Getei Brătescu, Gh. Boțan și, pînă la un punct, ale lui Octav Grigorescu și ale lui Mihai Vulcănescu.

Alteori însă, la fel ca și în pictura de șevalet, obiectul menit să deschidă privitorului perspectiva în cunoașterea fragmentului de viață evocat, nu face decât să-l coboare la nivelul celei mai plate și naturaliste descrieri a cotidianului.

Citeodată, detaliile acestea cu funcție simbolică nu sînt exterioare personajelor din compoziție, ele fac parte din structura lor vestimentară, anatomică mai adeseori. Sub influența netăgăduită a picturii monumentale, anumite deformări de detaliu tind, în modalitățile artistului care le utilizează, să contribuie prin expresivitate la generalizare. Dacă contribuie sau nu, depinde însă de conținutul experienței concrete a artistului, de orientarea și semnificația acestei experiențe. În funcție de aceasta, exagerările pot să vină în sprijinul unei generalizări, după cum pot tot atât de bine s-o împiedice dacă rămîn la etapa de procedeu: și prin repetiție, imitație și modă, riscă uneori să rămînă la această etapă.

Felul în care artistul își pune problema raportului dintre concret și generalizare reprezintă unul din punctele de răscură ale afirmării sale artistice, cu adevărat realiste.

Rolul artistului zilelor noastre este acela de a aduce adevărurilor simple omului ce li se cuvine, de a le reda dimensiunile mărețe și firești, cores-punzătoare realităților revoluționare care le generează.

Cercul de artiști din jurul lui Rembrandt figurează în expoziție prin «Portretul de bătrîn» de Jacob Backer (1608—1651) și lucrarea lui Govert Flinck (1615—1660) «David înmîinînd scrisoarea lui Uriel».

În peisaj, prima generație de italienizanți este reprezentată de Paulus Brill (1554—1626). Peisajul de munte, cu ritmul lui cadențat, oglindește sugestiv opera acestui pictor, care a stat mult timp la Roma și a influențat indirect peisajul clasic al francezului Claude Lorrain.

A doua generație de peisagiști italienizanți este reprezentată în expoziție de Claesz Pietersz Berchem (1620—1683) («Păstor cu turme la adăpat») și Jan Asselyn (1610—1652) — «Păstor cu cireadă prin ruine». La aceștia organizarea compoziției și gustul romanizant pentru ruine se îmbină cu individualizarea peisajului și cu preocuparea pentru redarea atmosferei învăluitoare, proprie olandezilor.

Tipul specific de peisaj olandez lipsit de retorică și pătruns de o poezie sobră, apare în opera lui Adrian van de Velde (1632—1672). În expoziție se mai găsește și un exemplar caracteristic din opera lui Aert van der Neer (1603/1604—1677) («Seara pe rîu»), cunoscut autor de apusuri și peisaje lunare.

Dar fără îndoială că peisajul olandez al veacului XVIII rămîne în mare măsură dominat de figura lui Jacob van Ruisdael (1628/1629—1682) ale cărui imagini dramatice — exemplificate aci prin «Cascadă la marginea pădurii» — ca spirit și expresivitate se înrudesesc cu peisajele lui Rembrandt.

Pictura de gen, atît de specifică pentru Olanda secolelor XVII—XVIII, a fost însă slab reprezentată în colecția de la Palat. Deși galeriile din Dresda posedă opere vestite de Adrian van Ostade sau de Vermeer și Terborch, ea nu a apărut aici decît în imagini plicticoase, naturaliste, care pot induce în eroare pe un privitor neavertizat asupra realor calități ale picturii olandeze.

Interioarele de biserică, un alt capitol specific picturii olandeze, sînt prezente în operele lui L. Neefs

(«Interiorul catedralei din Anvers») și Antonius Ghering («Interior de biserică în stil baroc»).

Dintre lucrările de natură statică, fără îndoială că cea mai reprezentativă este aceea a lui Abraham van Beijeren, reflectînd, în acest grup de obiecte și «roade ale mării», strălucirea la care a ajuns acest gen în partea a doua a secolului XVII. Mai semnălam tabloul «Șarpe în cuibul cu păsări» de Otto Marseus van Schrieck (1619/20—1698), acel pictor ciudat care picta în casa lui de la țară fel de fel de imagini macabre cu reptile și animale de pradă special colecționate de el.

★

Desigur că ieșind din sălile expoziției, vizitatorul nu poate decît să regreta că nu a putut admira aci mai multe lucrări de prim rang dintre cele adăpostite de galeriile din Dresda.

Dar trebuie să ținem seama de faptul că deplasarea operelor de mari dimensiuni, și în general a operelor de artă, comportă riscuri însemnate. Poate că eliminînd o serie de lucrări de mai mic interes, organizatorii expoziției ar fi putut include totuși unele lucrări din pictura italiană a Renașterii timpurii a veacului XV, ca de pildă lucrări de Antonello da Messina, Mantegna sau Giovanni Bellini, o reprezentare mai substanțială a lui Veronese, Rubens sau Rembrandt ori lucrări de Vermeer, Ostade sau Terborch. În special lotul restrîns de picturi franceze este derutant pentru privitori, mai ales că, se știe că galeriile din Dresda dețin cîteva dintre admirabilele pinze ale lui Antoine Watteau.

Aceasta nu îi seamnă că nu apreciem din plin strădania conducerii galeriilor de artă din Dresda, căreia i se cuvin mulțumiri pentru trimiterea acestei colecții la București, colecție ce a înlesnit publicului nostru cunoașterea cîtorva valori esențiale ale culturii europene.

(continuare din pag. 432)

reușită lucrare îmi pare tabloul său «Gospodăria Colectivă LIMANU» (1959). Întinderea vastă ca și rodnicia pământului cultivat se înfiripă grăitor prin mai multe orizontale determinante care structurează gradația reușită a tușelor de culoare.

Mihai Danu încearcă să transpună în mari compoziții și portrete, noile relații sociale ale socialismului. Aci mai subsistă încă ceva nu destul de interiorizat. În schimb el reușește să realizeze o mare concentrare artistică în tabloul: «Portret de bărbat» (1959) sau în «Cimentul Păcii — Medgidia» (1960), două lucrări care demonstrează din plin riguroasa sa pregătire picturală. Tabloul «Odihnă» (1963), realizat cu curaj sub raport compozițional și coloristic, vădește anvergura talentului său.

Cei 5 graficieni reprezentați în expoziție dispun de o vastă arie a mijloacelor de expresie și tehnică. Exponatele lor dau privitorului posibilitatea de a se familiariza cu aptitudini artistice atât de deosebite. Toți au însă o trăsătură comună: necesitatea de a pătrunde adânc în sufletul poporului, de a exprima convingător, artistic, înțelepciunea și humorul său, forța sa creatoare ca și combativitatea sa.

Gy Szabo Bela, cel mai vîrstnic din grup, prezintă xilografii din ultimii 20 ani de creație. Acestea îl consacră ca un maestru al profesiei sale. Schimbarea anotimpurilor, natura care se reînnoiește neîncetat, viața cotidiană a omului ca și bucuriile sale, acestea constituie temele constante ale artei sale. Szabo reușește să le imprime o strălucire poetică.

Gravurile lui Vasile Dobrian din ultimii doi ani, sînt o îmbinare a unui bogat conținut cu efecte decorative. Datorită coloritului de o mare intensitate luministică, artistul relevă frumusețea procesului muncii; sînt relevate deasemenea elementul spiritual și frumusețea muncii umane.

În gravurile lui Gheorghe Ivancenco figurile sale cu trăsături caracteristice, expresive, lasă o reală impresie de forță și vigoare.

Marcel Chirnoagă este prezent în expoziție cu 2 cicluri de gravuri. Cartoanele «Împotriva fascismului» (1962) vădesc temperamentul artistic impetuos al celui mai tînăr reprezentant al artei romînești din cadrul acestei expoziții. Lucrările «Imagini din Dobrogea» (1961—1962) relevă cu totul altă latură a artistului. Aci, el înfățișează în trăsături largi, generoase,

sentimentul de fericire al tinerei generații ca și bogăția țării sale.

Cu Geta Brătescu descoperim un talent neobișnuit. Ilustrațiile sale la piesa lui Brecht «Puntila și sluga sa Matti» (1962) vădesc o inspirație bogată și originalitate. Contrastele de alb-negru, atât de vii, subliniază puternic conținutul satiric al piesei. În ilustrațiile sale artista denotă mult humor și dragoste pentru zicători și snoave populare.

Sculptura romînească este reprezentată în expoziție prin Corneliu Medrea și Constantin Baraschi.

Cea mai veche lucrare a sculptorului Medrea în vîrstă de 75 de ani, datează din anul 1926; ea impresionează prin tendința de evoluție spre o formă monumentală puternic încheagată. Opera «Eva» (1943) zguduie prin ținuta femeii, covîrșită de suferință, simbol al omului chinuit și maltratat.

În timp ce grupul «Maternitate» (1954) este încă conceput în spiritul lucrării «Eva», mișcarea protectoare a brațului mamei care-și strînge la piept copilul apare în mod formal ca o parte a trupului ei, în grupul statuar din 1961 se desprinde o legătură mai degajată, mai amplă.

În lucrarea «La soare» (1961), figura de mari dimensiuni a tinerei fete domină prin reușita transpunere a ideii. Prin această lucrare, Medrea se consacră ca unul dintre cei mai de seamă sculptori realiști ai contemporaneității.

Constantin Baraschi strălucește prin măiestria artei sale. Și el prezintă un bilanț de 35 ani de creație. Lucrarea «Eva» (1936) apare ca o personificare a fecundității. În lucrarea «Nud» din același an, Baraschi aduce un omagiu idealului tipului clasic. În schimb, în lucrarea monumentală «Nud de față» din 1962 el extinde proporțiile pentru a putea simboliza evoluția impetuoasă a omului tînăr. Încercînd să lărgească posibilitățile realiste ale mijloacelor sale de expresie, artistul se supune totuși, în numeroasele sale busturi de marmură, canoanelor tradiționale. Portretele scriitorilor și muncitorilor pe care le-a dăltuit, sînt convingătoare prin forța expresiei lor și prin superioritatea tratării materialului.

Expoziția «Arta romînească contemporană» a lăsat o puternică impresie tuturor iubitorilor de artă din Republica Democrată Germană. Ea ne-a sugerat certitudinea îmbucurătoare că artiștii plastici ai țării surori au deschis realismului socialist noi și însemnate perspective de dezvoltare.

BRODERIA ROMÎNEASCĂ ÎN ARTA EPOCII FEUDALE

(continuare din pag. 456)

Faptul de a fi izbutit să păstreze vie, cu atîta strălucire și originalitate, secole de-a rîndul, după căderea Bizanțului sub turci, strălucitul focar artistic al lumii orientale, simțul remarcabil al decorației, caracterul monumental al compozițiilor, desăvîrșirea tehnică și perfecta armonie a coloritului, este fără îndoială cel mai mare merit al artiștilor din Țara Romînească și Moldova.

Unele dintre cele mai valoroase realizări în acest domeniu, ca epitaful de la Cozia (1396), epitaful lui Silvan de la Neamț (1437), portretul Mariei de Mangop de la Putna (1476), portretele Movileștilor de la Sucevița ș.a. se pot înscrie printre marile capodopere ale broderiei universale.

IMRE NAGY

(continuare din pag. 454)

săi el nu a avut atitudinea unui spectator. Dimpotrivă, a împărtășit-o muncind alături de ei pe ogor, în livadă și în stupină. Astfel, prin muncă a ajuns la o cunoaștere directă atît a oamenilor cît și a naturii. Munca l-a pus astfel într-o amplă comunicație cu lumea și viața. Toate acestea l-au ajutat să ajungă la o situație justă față de realitatea obiectivă pe care se simțea chemat să o traducă în imagini. Altfel spus el nu a uitat niciodată viața aspră pe care au cunoscut-o în trecut consătenii săi și, cu toată pasiunea sa pentru natură, nu a alunecat niciodată într-un idilism, străduindu-se dimpotrivă să reliefeze asprimea muncii celor care se străduiesc să transforme natura.

Primele picturi ale lui Imre Nagy mărturisesc preocuparea pentru portret. Vizitatorul expoziției întîlnește portrete ale părinților și autoportrete de o reală forță emoțională. Plecînd de la ceea ce i se pare mai cunoscut la această dată, Imre Nagy nu se oprește la suprafață, ci scormonește în adînc, străduindu-se să surprindă adevărul moral al unei figuri. Mai cu seamă în autoportrete — și relevăm în primul rînd «Autoportretul cu mărul» — luciditatea fără compromisuri operează ca o condiție sine-qua-non a exprimării vieții lăuntrice. În aceste lucrări din prima perioadă pictorul își pune problemele relațiilor dintre

E R A T A

Autorul lucrării «Fruitele»- sgraffito (reprodusă în nr. 7/1963, pag. 381) este MIRCEA IONESCU

forme și culori într-un mod modern care integrează lecțiile picturii lui Paul Cézanne și le prelucrează într-un chip personal. Modulațiile tonale desenează formele, dar gamele cromatice nu mai sînt cele moștenite din impresionism, ci altele mai surde, mai grave, dar la fel de saturate și de vibrante. E ca și cum pictorul ar fi zugrăvit cu culorile modulate ale apelor unor catifele străvechi și nobile. În felul în care formele se înscriu în spațiu se remarcă o ușoară geometrizare obținută prin jocul savant al tonurilor modulate. Dar, așa cum arătăm, gama cromatică este adecvată efectului de sobrietate și gravitate dorit de artist.

Aproape în aceeași perioadă Imre Nagy trece la transpunerea unora dintre numeroasele sale desene în gravură pe metal. Între pictură și gravură schimburile sînt în această perioadă deosebit de active. Se poate spune că atmosfera ușor romantică întîlnită în unele dintre autoportrete este și mai pregnantă în gravurile pe metal. În ele dominantă rămîne modelarea prin clarobscur, în mase distincte, dar cu contururile învăluite. Între forme modulația valorii de clar obscur stabilește relații spațiale fără a recurge la indicarea precisă a izvorului de lumină.

Dar nu după mulți ani paleta picturală se înnoiește luminîndu-se. Ca gen predomină peisajul care începe să fie înfățișat într-o viziune decorativă. Atît din cauza acestei localizări geografice care consemnează liric atmosfera specifică locurilor, care, cu alte cuvinte include neconținut sentimentele artistului față de peisajul natal, cît și din cauza raportării permanente la spectacolul exterior, viziunea decorativă nu sărăcește de conținut afectiv imaginile create în această perioadă. Închegîndu-se din mari mase de culoare, peisajele pictate acum impresionează prin arhitectură și prin ritmul formelor. Într-un anumit sens numărul planurilor din care se articulează compoziția a scăzut, dar datorită unei orientări potrivite și sugestive a formelor, impresia de spațiu amplu a rămas. Și încă de pe acum începe să se întrevadă în peisagistica lui Imre Nagy preocuparea pentru reprezentarea spațiului. Succesiunea de dealuri și șes, de dealuri și văi, atît de specifică acestui colț de pămînt transilvănean a fost probabil una dintre determinantele părăsirii unei viziuni monooculare în redarea spațiului. Căutînd să cuprindă cît mai mult, a început să simtă necesitatea părăsirii acestei viziuni monooculare. Treptat el nu se mai mulțumește să consemneze doar ceea ce se vede printr-o fereastră, doar ceea ce înregistrează o privire fixă. Într-un anumit sens, încă din

această a doua perioadă peisajele sale se înscriu pe echivalentul într-o suprafață plană a unei imagini sferice. Cu alte cuvinte linia de înscriere se curbează convex sau concav pentru a fixa un peisaj care tinde spre peisajul panoramic.

În perioada care se cristalizează mai cu seamă după eliberare un nou sentiment își face loc în arta pictorului din Jigodin. Deși se poate spune că la el gravitatea nu a cuprins niciodată impurități depressive, de data aceasta un sentiment mai stenic devine covîrșitor. Omul nu fusese niciodată absent în pictura de peisaj a lui Imre Nagy. Dar acum el depășește stadiul de simplă siluetă, urcînd pînă la portret. În același timp se poate vorbi de o prezență mai densă a omului în peisaj. Fie că este vorba de « Amintiri din Jigodin », fie că este vorba de « Fabrica de ciment de la Bicaz », ne aflăm în fața unor peisaje de un tip nou. Mai înainte de toate compoziția și deci inclusiv spațiul se încheagă pe baza unei viziuni plurioculare. Unele porțiuni compoziționale sînt înregistrate dintr-o perspectivă în zbor de pasăre, altele frontal, la înălțimea ochilor privitorului, etc., toate fiind racordate între ele, ca într-un montaj care, în loc să se petreacă între imagini separate care se succed cinematografic, se realizează în interiorul aceluiași cadru. Spațiul continuu este înlocuit cu un spațiu compus. Fiecare porțiune a acestui spațiu și deci a compoziției capătă un alt coeficient spațial. Altfel spus elementele de peisaj sau figurile capătă în fiecare dintre aceste parcele compoziționale alte proporții care cresc și descresc nu conform amplasamentului, ca într-o reprezentare strict renașcentistă. Totodată orientarea mișcărilor pe care le descriu personajele variază de la fragment la fragment, diversitatea acestei orientări slujind la închegarea impresiei de viață fremătătoare. Cum era și de așteptat înțelegerea cromatică se schimbă. Pictorul nu mai poate lucra cu mari mase de culoare ușor modulate. De data aceasta localitățile de culoare se micșorează iar valoarea ia locul acordurilor sau opozițiilor tonale. Viziunea decorativă este total înlocuită.

În ultimii ani pictorul a revenit la o peisagistică întemeiată pe o compoziție mai simplă și cu mai puține elemente. Dar se poate spune că acea impresie de vitalitate s-a menținut. La baza acestei picturi de peisaj stăruie neclintită referirea la realitatea obiectivă, dar pătrunde totodată un suflu de baladă. Păsările, lighioanele pădurii, nudurile de o senzualitate pleneră și francă, toate aceste apariții noi în cadrul picturii de peisaj a artistului demonstrează orientarea la care

ne-am referit. Nu întîmplător în unul dintre aceste peisaje întîlnim contrapuse o sperietoare de păsări, ca un adevărat simbol al lipsei de vitalitate, și un nud care pare o continuitate pe plan uman a tăriilor naturii. Imre Nagy ne face să înțelegem prin intermediul atmosferei pe care o degajă peisajele sale bucuria de a trăi, specifică unei lumi eliberată de exploatare și aspirare, de spaime și întuneric.

În ultimele perioade de care ne-am ocupat, în peisajele inspirate de natura Jigodin-ului și a împrejurimilor lui, închegarea imaginii pare a se petrece printr-o neconținută filtrare a spectacolului realității obiective prin prisma amintirilor din copilărie. Tot ceea ce percepția proaspătă și impresionabilă a copilului plin de aspirații și vise a putut să înmagazineze apare acum spre a da viață poetică imaginii. Lucrul este evident în « Amintiri din Jigodin » unde animația care crează atîtea colțuri de scenă de gen, cît și organizarea spațială și compozițională demonstrează consemnarea unor observații acumulate în cursul acestei iubiri neîntrerupte pentru peisajul natal și oamenii lui. La fel această pătrundere subtilă a unui suflu de baladă, a unei impresii de peisaj fabulos, elemente pe care le remarcăm ca proprii ultimei perioade.

Este însă de remarcat faptul că accentuarea lirismului nu-l îndepărtează pe pictor de real. Acuarelele pe care le-a creat ani de-a rîndul, paralel cu picturile în ulei, aduc în ele o notație directă și nervoasă, dar mai cu seamă gravurile demonstrează că universul de forme al lui Imre Nagy nu a părăsit asprimile. După perioada gravurilor sale pe metal dominate de o expresie întemeiată pe clar-obscur și de forme învăluite, artistul a trecut, destul de repede, la o viziune mai puțin marcată de pictural, mai direct grafică. S-a preocupat într-o mai mică măsură de sugerarea aproape picturală a adîncimii spațiale, a diminuat numărul planurilor compoziției, a recurs la opoziții puternice de alb-negru, renunțînd mereu mai mult la valorile de pasaj și a introdus o linie de loc ondulată, mai abruptă, mai colțuroasă, mai aspră. În acest nou limbaj grafic determinat desigur și de folosirea tehnicii xilogravurii se citește cu limpezime componenta de o vigoare aspră a lirismului lui Imre Nagy.

La 70 de ani Imre Nagy aduce exemplul unei vitalități creatoare impresionante. Imaginile pe care le crează astăzi sînt tot atîtea mărturii ale bucuriei de a trăi într-o lume liberă. Aceste imagini care vorbesc despre așezări și oameni din Transilvania capătă de multe ori puterea de simbol.

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

АЛ. ЧУКУРЕНКУ. Аня Илгеску (деталь) — масло	410
Т. АМАН. Епископ болгар турками — масло	412
Н. ГРИГОРЕСКУ. Шпюль — масло	413
К. БАБА. Крестьяне — масло	414
В. ПОПА. 13 декабря — масло	415
ЛИА САСС. Первые в работе — масло	416
СПИРУ КИНТИЛУ. Национализация — масло	416
БРАДУЦ КОВАЛИУ. Подготовка Лулеиской стачки — масло	417
ГЕОРГЕ ШАРУ. Сварщики — масло	417
ШТЕФАН СЕНИ. Подпольная типография — масло	418
К. БРЪНКУШ. Мудрость земли — камень	419
К. БРЪНКУШ. Стол молчания — бронза	421
К. БРЪНКУШ. Барышня Погоши — бронза	421
АЛ. ЧУКУРЕНКУ. Марсел Бреслау — масло	422
АЛ. ЧУКУРЕНКУ. Натюрморт — масло	423
БОРИС КАРАДЖА. Юность — гипс	424
БОРИС КАРАДЖА. Призыв (деталь) гипс	425
Г. КАТАРДЖИ. Верфь — масло	426
БРАДУЦ КОВАЛИУ. Тракторист — масло	427
ДЖЕТА БРЭТЭСКО. Иллюстрация к пьесе «Господин Пунтила и слуга его Матти» —ксилогравюра	427
ВАСИЛЕ ДОБРИАН. Ксилографюра	428
МИХАЙ ДАНУ. Игра в прятки — масло	428
МАРСЕЛ КИРНОАГА. Школа — гравюра	429
ИОН ВИДИАН. Портрет — масло	429
ШТЕФАН СЕНИ. Свет — масло	430
ГИ ВЕДА САВО. Летно на «Ту 104» —ксилогравюра	430
ЛУЦИАН ГРИГОРЕСКУ. Собор — масло	431

Г. ИВАНЧЕНКО. Мы за мир! — гравюра	431
ИОН ПАЧЯ. Верфь — масло	431
КОРНЕЛ МЕДИЯ. Портрет — бронза	432
КОНСТАНТИН ВАРАСКИ. Яю — бронза	432
КАМИЛ РЕССУ. Крестьянин — масло	434
КАМИЛ РЕССУ. Поправки — гипс	435
КАМИЛ РЕССУ. Крестьяне в лодке — масло	436
КАМИЛ РЕССУ. Проект Института изобразительного искусства	437
КАМИЛ РЕССУ. Проект Института изобразительного искусства	437
КАМИЛ РЕССУ. Крестьянин — рисунок	438
КАМИЛ РЕССУ. Проект композиции для Министерства транспорта — масло	439
ДЖОН ХАРТФИЛД. Через десять лет: Отцы и дети — 1924.	440
ДЖОН ХАРТФИЛД. Монтаж без текста — 1933	441
ДЖОН ХАРТФИЛД. «Вот спасение, которое они нам приносят!» — 1936	441
ДЖОН ХАРТФИЛД. Обложка к книге «Deutschland, Deutschland über alles» Курта Тухольски — 1939	442
ДЖОН ХАРТФИЛД. Обложка к книге Диона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» — 1927	442
ДЖОН ХАРТФИЛД. Они улом завываются, изворачиваются и называют себя германскими судьями — 1933	443
ДЖОН ХАРТФИЛД. Песня вечных «несправедливых»: Мы поклоняемся силе бомб — 1934	444

ДЖОН ХАРТФИЛД. Обложка к тому произведению И. Эренбурга — 1931	444
ДЖОН ХАРТФИЛД. Покорные (монтаж для книги «Deutschland, Deutschland über alles» Курта Тухольски) 1929	445
ТИЦЦИАН. Портрет женщины в белом — масло	447
РЕМБРАНДТ. Женщины, взвешивающие золото — масло	448
ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ Старший. Проповедь Иоанна Крестителя — масло	449
КАНАЛЕТТО. Площадь в Пирне (деталь) — масло	451
КАНАЛЕТТО. Площадь в Пирне — масло	451
ФРАНЦ ХАЙБС. Хилле Боббе и курьезник — масло	451
ПАУЛ СИМА. Детунка из Насэура — рисунок	452
РОМУЛУС ЛАДЕА. Хория (деталь) — бронза	452
ИОН МИТРЕА. Натюрморт — масло	452
ЛИВИУ ФЛОРИАН. К коллективным полям — масло	453
Л. ЛАДЕА-ПИСО. Школьница — масло	453
ИМРЕ НАДЬ. Уборка свеклы — масло	454
ИМРЕ НАДЬ. Автопортрет. Деталь плащаницы	454
Деталь плащаницы Сильяна, дар монастырю Нямц 1437 Голова Марии Магдалины (Музей Искусств РНР)	455
Портрет Александру Дунчиану. Деталь плащаницы, дар монастырю Слатина — 1560 (Музей Искусств РНР)	456
Портрет Марии де Мангоп. Сокровищница монастыря Путна — 1476	456

EXPLICATION DES IMAGES

AL. CIUCURENCO: Ana Ipatesco (détail) — huile	410
NH. AMAN: Le massacre des bulgares par les turcs — huile	412
N. GRIGORESCO: L'Espion — huile	413
K. BABA: Paysans — huile	414
E. POPA: Le 13 Décembre — huile	415
LIU SZASZ: Pendant la pause — huile	416
SPIRU KINTILIU: La Nationalisation — huile	416
BRADUT COVALIU: De commencements de la grève de Lupeni — huile	417
GEORGEHE SARU: Soudesses — huile	417
C. BRANCUȘI: Une imprimerie illégale — huile	418
C. BRANCUȘI: La sagesse de la terre — pierre	419
C. BRANCUȘI: La table du silence — pierre	420
C. BRANCUȘI: Mademoiselle Pogany — bronze	421
AL. CIUCURENCO: Marcel Breslau — huile	422
BOBIS CARAGEA: Nature morte — huile	423
BOBIS CARAGEA: Appel (détail) — plâtre	425
H. CATARGI: Chantier naval — huile	426
BRADUT COVALIU: Tractoriste — huile	427
GETA BRĂTESCO: Illustration à «Mr. Puntila et son serviteur Matti» — xylographie	427
VASILE DOBRIAN: Xylogravure	428
MIHAI DANU: Le jeu de cache-cache — huile	428
MARCEL KIRNOAGA: L'école — gravure	429
ION VIDIAN: Portrait — huile	429
STEFAN SZONYI: Lumière — huile	430
GY SZABO BELA: Letno en «Tu 104» — xylogravure	430

LUCIAN GRIGORESCO: «Notre Dame» — huile	431
GHEORGEHE IVANCENCO: Nous sommes pour la Paix — gravure	431
ION PACEA: Cher naval — huile	431
CORNEL MEDREA: Portrait — bronze	432
C-TIN BARASCHI: Acte — bronze	433
CAMIL RESSU: Paysannes — huile	433
CAMIL RESSU: Correction — huile	434
CAMIL RESSU: Paysans dans une barque — huile	435
CAMIL RESSU: Plan pour un institut d'arts plastiques	436
CAMIL RESSU: Plan pour un institut d'arts plastiques	437
CAMIL RESSU: Paysan — dessin	438
CAMIL RESSU: Projet de composition pour le Ministère des Communications — huile	439
JOHN HEARTFIELD: Après dix ans: les pères et les fils — 1924	440
JOHN HEARTFIELD: Montage sans texte — 1933	441
JOHN HEARTFIELD: «C'est ça la rédemption qu'ils nous apportent» — 1936	441
JOHN HEARTFIELD: La couverture du livre «L'Allemagne, l'Allemagne par-dessus de tous» (Deutschland, Deutschland über alles) par Kurt Tucholsky — 1929	442
JOHN HEARTFIELD: Couverture pour le livre de John Reed «Dix jours qui ont ébranlé le monde» — 1927	443
JOHN HEARTFIELD: Ils s'enroulent et piroettent et ils se nomment des juges allemands — 1933	443
JOHN HEARTFIELD: La chanson des éternels «anciens»: Nous adorons la force des bombes — 1934	444

JOHN HEARTFIELD: Couverture pour le volume d'I. Ehrenburg «Les biens les plus valeureux» — 1931	444
JOHN HEARTFIELD: Soumis (montage pour le livre: «Allemagne, Allemagne par-dessus de tous» par Kurt Tucholsky) — 1929	445
TIZZIANO: Portrait de femme en blanc — huile	447
IMRE BRANDT: Femme pesante de l'or — huile	448
PIETER BRUEGEL VIEUX: La prédication de Jean-Baptiste — huile	449
FRANZ HALS: Hille Bobbe et le fumeur — huile	451
CANALETTO: Place à Pirna (détail) — huile	451
CANALETTO: Place à Pirna — huile	451
PAUL SIMA: Jeune fille de Năsăud — dessin	452
ROMULUS LADEA: Horia (détail) — bronze	452
ION MITREA: Nature statique — huile	452
LIUVI FLORIEN: Vers les champs labourés collectifs — huile	453
L. LADEA-PISO: Petite écolière — huile	453
IMRE NAGY: La cueillette des betteraves — huile	454
IMRE NAGY: Autoportrait. Détail sur le Monastère de Neamț — 1437 «La tête de Marie-Madeleine» (Musée d'Art de la République Populaire Roumaine)	455
Portrait d'Alexandru Lăpușeanu. Détail d'une broderie, faite don au Monastère de Putna — 1560 (Musée d'Art de la République Populaire Roumaine)	456
Le portrait de Marie de Mangop. Le trésor du Monastère de Putna — 1476	456

