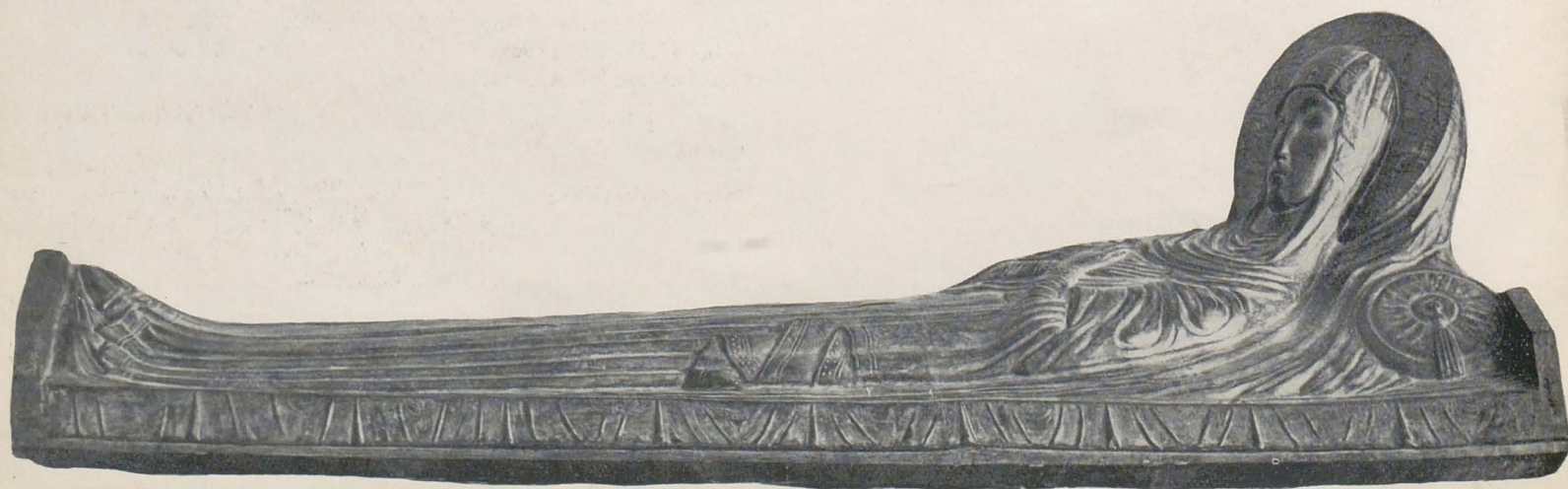


# ARTA PLASTICĂ





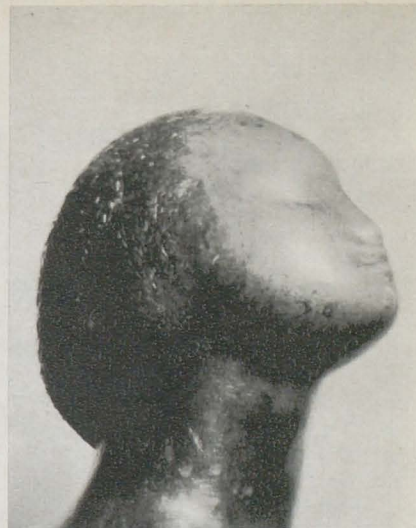


# ARTA PLASTICĂ

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIII

Nr. 1 — 1966



ION FRUNZETTI: Pictorii și Unirea țărilor române .....	2
OCTAVIAN BARBOSA: Dimitrie Paciurea .....	6
FR. NISTOR: Despre măști și jocurile cu măști .....	10
ION PASCADI: Specificul valorii artistice (elemente pentru o definiție) .....	13
PETRU COMARNESCU: Curente în arta românească modernă a secolului XX (III) .....	15
REPORTAJ FOTOGRAFIC PRIN ATELIERE: Artiști din Cluj și Brașov .....	18

## Puncte de vedere

HORIA HORȘIA: Preambul la o discuție despre artele decorative .....	22
---	----

## Expoziții

LUDMILA FEDOROVA: Martiros Sarian .....	24
CIK DAMADIAN: Întâlniri cu Martiros Sarian .....	24
EUGEN IACOB: Expoziția de acuarele din U.R.S.S. ....	25
N. ARGINTESCU-AMZA: Spiru Săbiescu .....	26
Mihai Rusu .....	27
Victor Roman .....	28
OCTAVIAN BARBOSA: Paul Gherasim .....	29
GHEORGHE SZEKELY: Icoane pe sticlă din colecția Bîscă-Neleanu .....	30

## Meridiane

CORINA NICOLESCU: Expoziția «Tezaure de artă românească» .....	32
MIRCEA DEAC: Expoziția «Secolul lui Rubens» .....	35
RADU VARIA, VIRGIL ALMĂȘANU, ION GHEORGHIU, CONSTANTIN BACIU: Petru Comarnescu .....	37
OLGA BUȘNEAG: Filmul de artă: «Universuri picturale» .....	38

Coperta I: D. Paciurea — Himera pămîntului (detaliu) — bronz

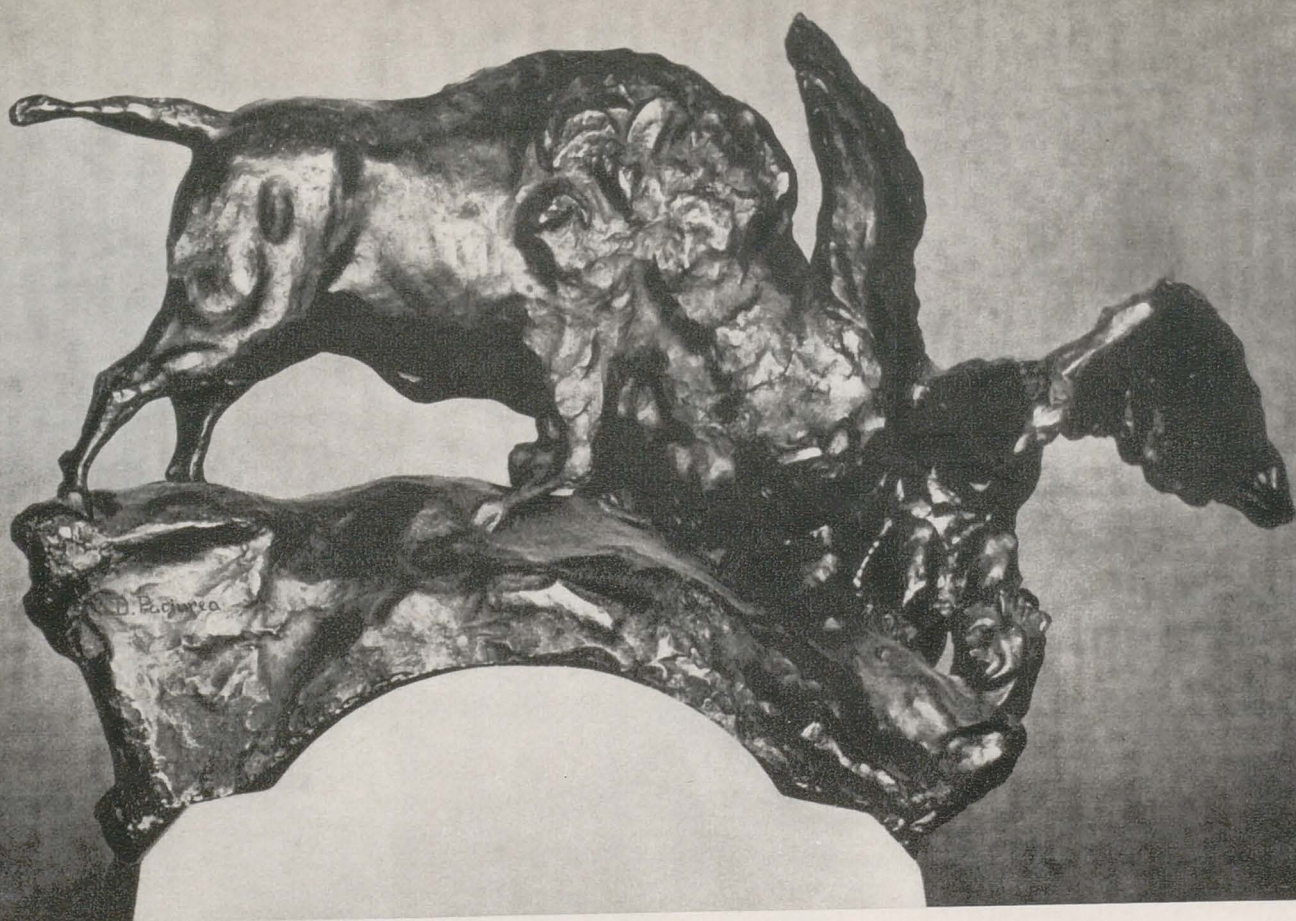
Coperta II: D. Paciurea: Adormirea Maicii Domnului — ghips patinat

Coperta IV: Vasile Baboie: Floare — desen

Fotografii: FLORIN DRAGU • Prezentare artistică: CONSTANTIN POPOVICI •  
Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

**Colegiul redacțional:** Corneliu Baba, Marcel Chirnoagă, Brăduț Covaliu, Mircea Deac, Vasile Drăgut, Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Ovidiu Maitec, Patriciu Mateescu, Anatol Mindrescu redactor șef adjunct, Mircea Popescu, Ion Sălișteanu, Ion Vlasiu redactor șef.





«Unirea, domnilor, eu nu recunosc nimănui dreptul să zică că e actul său individual... Unirea e actul energic al întregii națiuni române...».

MIHAIL KOGĂLNICEANU

## PICTORII ȘI UNIREA ȚĂRILOR ROMÂNE

ION FRUNZETTI

Concepția înaltă a artei combative, menită nu numai să oglindească realitatea, ci și să sprijine activ lupta pentru transformarea ei, își are rădăcinile, la noi, în moștenirea transmisă de pictorii pașoptiști generațiilor următoare. Și nu este de fel surprinzător să constatăm că și în lupta pentru înfăptuirea Unirii, sînt angajați în primul rînd tot pictorii în opera cărora idealurile pașoptiste rodiseră încă din vremea revoluției. Nu e în intenția noastră să facem aici istoria internă a genurilor picturii din epoca Unirii. Năzuim să verificăm doar, o dată mai mult, parcurgînd iconografia artistică a Unirii țărilor române din 1859, adevărul că, în această împrejurare memorabilă, ca și cu multe alte prilejuri în istoria poporului nostru, artiștii adevărați au fost alături de el, au simțit voința lui, au împărtășit-o și au găsit mijloacele s-o transpună plastic. Diferențierile de stil, dependența de un curent artistic sau de altul, deosebirile determinate de variația temperamentelor și de ierarhizarea talentelor, se șterg toate în fața faptului fundamental care-i unifică pe toți acești artiști în istorie: dragostea de patrie și dorul de a o sluji prin artă. Cu mijloace mai strălucite sau mai modeste, ei își aduc cu toții prinosul marii cauze a unității naționale.

Îndată după înăbușirea revoluției de la 1848, viața artistică a țării se desfășurase într-o atmosferă destul de puțin propice culturii; o atmosferă grea, de marasm și de regres, adusă de reprimarea tendințelor progresiste și de restabilirea regimului de privilegii feudale.

Climatul în care se desfășura la București și lași viața artistică se reînnoiește de îndată ce hotărîrea Convenției de la Paris din 1856, de a se convoca Divanele ad-hoc, readuce în sufletele patrioților nădejdea înfăptuirii mult visatei Uniri. Ca primenită de un curent viu de aer proaspăt, pictura românească își regăsește tradiția progresistă și patriotică de la 1848.

Ideea scumpă poporului român, care legănase cugetele tuturor cărturarilor iubitori de țară, luptători la 1848, este slujită de artiștii noștri cu un entuziasm și o dăruire spontană, vrednice de toată admirația. Pe linia compoziției istorice de tip « Moartea lui Mihai Viteazul » din 1845, Lecca realizează la 1857 o serie de pînze cu subiecte alese din faptele de arme ale trecutului românesc, a căror reamintire să justifice năzuința prezentului la unirea într-un singur stat. Și « Întîlnirea dintre Bogdan-cel-Orb și Radu-cel-Mare », și seria inspirată din « Mihaida » lui I. Eliade-Rădulescu, — din care « Mihai Viteazul intrînd în Alba Iulia » este o aluzie directă la unirea tuturor românilor pe care figura falnicului voievod muntean o simbolizează — sînt momente alese tocmai pentru a susține, prin semnificația lor, necesitatea regăsirii în prezent a măreției trecutului, al cărui exemplu trebuia readus în conștiința poporului. În acest scop, lucrările din această serie ale lui Lecca au fost reproduse prin cromolitografieri și răspîndite în mase, chiar în perioada convocării Divanelor ad-hoc, popularizînd astfel ideea pentru care erau întrunite aceste adunări,



mai democratice decît cele din trecut (cu excepția adunării naționale de la 1848) și de la care întregul popor avea de așteptat hotărîrea unificării.

La un nivel mai înalt ca pur meșteșug artistic, dar încă destul de convenționale datorită academismului lor, sînt alegoriile avînd ca temă Unirea, realizate în același scop, al sprijinirii acțiunii Divanelor ad-hoc, de către G. M. Tattarescu.

«Ideea Unirii a inspirat adesea poporul românesc, în diverse manifestări de literatură și muzică — scrie în 1857 un ziar bucureștean. — După poezie trebuie să vină pictura ca să consacre opera sa sublimei idei. Aceasta era rezervată pictorului G. Tattarescu»<sup>1</sup>. Tattarescu executase într-adevăr la această dată o compoziție înfățișînd «Unirea», reluînd cadrul și simbolistica grandilocventă din «Deșteptarea României», lucrarea sa din 1848, de la Roma. Pe lîngă compozițiile cu subiecte luate din trecutul național îndepărtat, pe lîngă chipurile de voievozi deveniți simboluri ale Unirii și intrați în legendă, — și, cum am văzut, în special lui Mihai Viteazul îi acordă pictorii valoarea de simbol al reunificării statale a României, — unii artiști vor căuta să illustreze în compozițiile lor momentele mari ale istoriei contemporane și să glorifice chipurile intrate în istorie ale oamenilor vii. Faptul este cu atît mai vrednic de luat în seamă și mai pilduitor pentru noi cei de astăzi, cu cît căutăm, un secol mai tîrziu, să acordăm artei noastre cît mai deplină valoare a actualității. Carol Popp de Szathmáry sau Alexandru Asachi sînt, în această privință, niște adevărați precursori. Într-o compoziție litografiată, Szathmáry, iscusit și minuțios desenator, ne-a dat o foarte exactă imagine a deschiderii solemne a Divanului ce avea să hotărască soarta unirii, aspectul adunării de la care emană actul de naștere al statului român modern. Dar în imaginea aceasta, care prin tema ei vădește sentimentele naționale, se vădește și crezul social al pictorului; în sala cu coloane orientale a vechiului parlament din București, Szathmáry a înfățișat în prim plan, ca pe actorii principali ai scenei, deputați țărani în pitoreștile lor costume, ponțașii Divanului ad-hoc din Muntenia, mîndri și demni. Și dispoziția planurilor nu este de fel lăsată la voia întîmplării. De altfel, Szathmáry și-a mai manifestat o dată atitudinea aceasta politică, de afirmare a principiilor democratice, cîțiva ani mai tîrziu, cînd, către sfîrșitul domniei lui Cuza, a fost însărcinat să alcătuiască portretele domnitorului și al doamnei țării, imaginile oficiale atît de intens popularizate datorită litografiei lor perfecte, imprimate la Paris la Lemerrier, în 1866. În aceste frumoase portrete, în care Alexandru Ion Cuza și Elena doamna sînt văzuți întregi, în costum de aparat, în fața tronului cu stema îngemănată a țărilor române, Szathmáry a găsit cu cale să sublinieze și meritele politice ale domniei lui Cuza care a întrunit sub același sceptru două țări surori: în mîna domnitorului se găsește actul dizolvării parlamentului, în vederea legii reformei agrare, prevăzînd împrumutarea țăranilor după secularizarea averilor mănăstirești. Faptul este edificator. Între Convenția din Paris de la 1856 și proiectul Tratat de la Paris din 1866, aflate pe masă sub coperți legate, data de 2 mai 1864, ziua loviturii de stat care a dat lui Cuza posibilitatea înfăptuirii unei părți din reformele democratice pe care le proiecta acest domnitor ce făcuse parte dintre revoluționarii de la 1848, este citibilă cu precizie.

Și alți artiști au înțeles să-și exprime entuziasmul față de actul Unirii și azeziunea la spiritul reformelor preconizate de Alexandru Cuza, popularizîndu-i chipul. Dintre încercările portretistice vrednice de luat în seamă este și portretul domnitorului, executat din memorie de Gheorghe Năstăseanu și predat în vara anului 1860 Pinacotecii din Iași, proaspăt înființate (poate chiar în primele zile după 29 august, data întemeierii), unde se află și acum. Este o lucrare interesantă concepută, puternică, gîndită destul de modern, surprinzător de larg tratată chiar, pentru stilul lui Năstăseanu. Cum nu e terminată, ne putem da seama din ea de metoda de lucru a artistului și de capacitatea lui de a vedea sintetic, chiar dacă în revenirile ulterioare — care din fericire n-au avut loc, — ar fi riscat să-și ucidă opera prin excesele analitice în sensul cărora păcătuiesc adesea pictorii cu educație academică.

<sup>1</sup> Patria, jurnal politic literar, 1857, nr. 40, 3 iulie, p. 163.

DIMITRIE PACIUREA: Proiect pentru monumentul Unirii Principatelor — piatră și bronz

CAROL POPP de SZATHMARY: Domnitorul Cuza — desen

MIȘU POPP: Mihail Kogălniceanu — ulei







De un entuziasm asemănător și de o egală încredere în viitorul României vor da dovadă și cei doi mari artiști din secolul al XIX-lea cărora arta noastră le datorește existența școlii de pictură românești moderne, Theodor Aman și N. Grigorescu. Despre ei s-au publicat în timpul din urmă studii, date și documente care au făcut să se statornicească în conștiința publicului contemporan o imagine mult mai exactă decât cea din trecut, privind meritele lor cetățenești deopotrivă cu cele artistice.

Aman se dovedește influențat în gândirea sa politică asupra rolului artei, nu numai de anumite idei spicuite din răzvoarele socialismului utopic, ci și, în special, de scrierile lui Nicolae Bălcescu, care, așa cum am demonstrat-o cu alt prilej, îi inspiră câteva din compozițiile sale istorice, cele mai însemnate chiar.

Considerând pictura « mobilul cel mai puternic al înălțării cugețului și al dezvoltării simțămintelor de mărire și naționalitate », conferindu-i, în concepția sa, puterea de a « pune istoria-n acțiune »<sup>1</sup>, Aman vede arta ca un revoluționar, investită cu virtuți ideologice propagatoare, anticipând acțiunea politică și îndemnând la acțiune politică. Contribuția lui la lupta pentru înfăptuirea Unirii este cunoscută: încă de la Paris, din 1857, el creează și trimite în țară tabloul alegoric « Unirea Principatelor », aflat la Muzeul de artă al orașului Iași, unde reapar cele două țări surori, înfățișate ca două tinere țărânci îmbrățișate, în costume naționale dorite cât mai specifice regiunilor respective. Tot din 1857, de pe vremea luptei pentru Divanele ad-hoc, este și « Hora Unirii la Craiova », simplă vedere nocturnă a unei piețe a orașului iluminată de fackele manifestațiilor, printre care pictorul însuși cu familia sa. Această lucrare, s-a spus pe drept cuvânt, « marchează un moment însemnat în dezvoltarea picturii românești, fiind prima operă de valoare în care aspirațiile poporului erau înfățișate nu printr-o alegorie sau prin pilda faptelor de viteje din trecut, ci direct, printr-o scenă autentică, interpretată într-un stil viguros realist, deci mai aproape de înțelegerea și simțirea camenilor vremii, mai pronunțat populară »<sup>2</sup>. Într-adevăr, desprin-

derea dimensiunii epice a prezentului și prezentarea actualității în pictura istorică este un mare pas înainte făcut de Aman în arta românească, pe aceeași linie pașoptistă pe care se situase Rosenthal glorificând, în fundalul « României revoluționare », jertfa ostașilor români de la 13 septembrie 1848, lupta din Dealul Spirii. În « Hora Unirii la Craiova » a lui Aman dimensiunea epică nu mai este urmărită cu mijloacele retorice ale pictorilor bataillisti, care văd de obicei teatral, apologetic, ci cu veracitatea emoționantă și cu firescul implicat de mărturia autentică a unui participant direct la scena reprezentată, a unui martor ocular care trăiește împrejurarea respectivă cu tăria vieții sale proprii.

Ca document, este interesant și tabloul intitulat « Votul de la 24 ianuarie » (azi la Muzeul militar, dar aparținând colecției Muzeului Aman din București). Vrednic de semnalat este că Aman a sugerat aici presiunea maselor de țărani și tîrgoveți de afară, cu care un grup de deputați comunică pe fereastră.

În tot timpul domniei lui Cuza, Aman va căuta să-i secondeze acțiunile politice prin exortații și comentarii. Se știe că prin « Solii turci la Țepeș-vodă », lucrare achiziționată de Pinacoteca din Iași în 1861, Aman a căutat să ilustreze, printr-un edificator fapt din trecutul nostru, necesitatea păstrării unei atitudini demne cu prilejul vizitei pe care domnitorul avea s-o facă sultanului, încă suzeranul său, la 15 august 1861, dimpreună cu « deputăția moldo-vlahă », compusă din Cornescu, N. Docan și Toderiță Balș. De-a lungul prodigioasei sale cariere, tema demnității naționale și a necesității luptei pentru scuturarea jugului otoman a fost consecvent urmărită de Aman, cu mijloace din ce în ce mai perfecționate artisticește, și cu aceeași nestrămutată încredere în puterea artei, care « pune istoria-n acțiune », concepție activă și militantă, cum s-a mai spus. Aman este personalitatea artistică care va ști să folosească în genere noul climat cultural adus de Unire, în scopul ridicării artelor plastice.

Asupra contribuției lui Nicolae Grigorescu la iconografia Unirii și asupra sentimentelor cu care tînrul zugrav de biserici a primit evenimentul acesta istoric s-au publicat date noi<sup>1</sup>, care întregesc

<sup>1</sup> Cf. Radu BOGDAN, Aman, București, 1956, p. 38.

<sup>2</sup> Cf. Mircea POPESCU, Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea, în Studii și cercetări de istoria artei, I (1954), nr. 3-4, p. 124.

<sup>1</sup> Cf. Remus NICULESCU, Grigorescu între clasicism și romantism, în Studii și cercetări de istoria artei, III (1965), nr. 3-4, p. 127-171.





ceea ce știam încă din scrierea biografică a lui Vlahuță. « Într-o dimineață — relatează acesta că povestea pictorul — ne vine vestea că s-a ales Cuza domnitor în amândouă capitalele. Am lăsat tot, am pus șeaua pe cal, și fuga la târg. Atunci am văzut eu ce va să zică bucuria unui popor. Cîntece, jocuri, chiote în toate părțile... Încingeau horă în mijlocul drumului... Am văzut bătrîni care plîngeau de bucurie. Vreo săptămînă n-am mai putut lucra. Trimiteam la târg de două ori pe zi, după vești... nici nu era chip să ne mai gîndim la altceva... Mi-aduc aminte că stam seara pînă tîrziu și făceam desenhuri alegorice despre Unirea Principatelor... »<sup>1</sup>

Din aceste « desenhuri alegorice » a ieșit, în epoca de studii din Franța, de bună seamă, adică după constituirea stilului maestrului, și schița în ulei reprezentînd eboșa picturală a unei compoziții în care, ca și la Aman sau Petre Alexandrescu, țările române sînt reprezentate prin două țărânci în costum național, încununate, cu lauri de astă dată, de un geniu ce vine în zbor, reprezentat în raccourci, cu aripile desfășurate larg deasupra drapelului tricolor. Efectele nu mai sînt așteptate aici de la precizia amănuntului grafic, ci de la dramatismul distribuirii luminii, conform viziunii picturale proprii acestui maestru, de îndată ce i se decide stilul. « Hora », despre care Vlahuță indicase că ar fi fost pictată la 18 ani, adică la 1856—1857, datare pe care ar justifica-o și portul popular, vizibil moldovenesc al personajelor, dacă stilul ei nu s-ar opune la aceasta, este, cum bine scrie Remus Niculescu<sup>2</sup>, « o schiță îndrăznească și rapidă, pictată cu o pastă abundentă, în tușe expresive, încărcate de lumină... Nimic grafic, nici o rămășiță de convenție neoclasică, în această pînă », continuă comentatorul, conchizînd cu dreptate că lucrarea, ca și eboșa Unirii, nu poate fi decît mai tîrzie, de prin 1862—1864, « în legătură cu ciclul de pînze datorat contactului cu romantismul francez, caracterizate deopotrivă prin concepția picturală a formei și prin lirismul efectelor de lumină ». Faptul că la Paris, la studii, artistul rămîne preocupat de alegoriile schițate în țară în 1859 și de « horele încinse în mijlocul drumului », văzute cu prilejul Unirii, cînd a pictat

decorația interioară a bisericii de la mănăstirea Agapia, dovedește ce mare răsunet a avut acest eveniment în sufletul pictorului. Preocuparea sa pentru o pictură cu conținut ideologic înalt, care să sprijine actul Unirii, cu toate că pentru pictura istorică propriu-zisă n-avea nici atracție deosebită, nici pregătire specială, judecînd după încercările modeste de pictură istorică din adolescență, rămîne un merit vădit al acestui artist, care-și datorește noilor condiții create de Unire și intervenției lui Kogălniceanu însuși o bună parte din temeinicia instrucțiunii sale artistice.

Dar nu numai în crearea de opere capabile să deștepte conștiința națională și să glorifice ideea unității statale a țărilor române constă aportul artistic al epocii Unirii. Prefacerile structurale și progresele societății românești din epoca luptei pentru Unire și pentru o legislație mai vrednică de un stat național unitar se reflectă în cultura noastră de acum un secol printr-o seamă de fapte și de date, între care noul avînt luat de învățămîntul românesc, înființarea instituțiilor capitale de cultură și cunoașterea din ce în ce mai serioasă a trecutului național sînt cele mai vrednice de amintit. Mîină în mîină cu redescoperirea tezaurului artistic al trecutului, punct de program important în politica culturală de după Unire, participarea unora dintre artiștii plastici ai vremii la călătoriile arheologice inițiate începînd cu anul 1860, are drept rezultat descoperirea paralelă a marilor frumuseți, încă neexplorate, pe care le putea oferi artei pămîntul patriei. Priveliștea românească își face loc în tematica picturii noastre, cu mai multă insistență, după această dată. În același timp, crește interesul pentru creația poporului, pentru folclorul literar în special, dar și pentru unele din artele aplicate în care se ilustrează marea sa înzestrare pentru realizarea frumosului artistic. Tematica picturii se îmbogățește de asemenea cu scene de gen, al căror subiect este dictat de interesul sporit al artiștilor și al publicului pentru viața țărănimii.

Lupta pentru Unirea Munteniei și Moldovei, actul istoric al Unirii, și în fond idealul unirii tuturor provinciilor românești, s-au reflectat amplu în arta vremii. Astfel, participarea activă a creatorilor plastici la înfăptuirea marilor aspirații naționale și sociale, inaugurată de pictorii pașoptiști, devine o tradiție, o trăsătură caracteristică a artei românești.

<sup>1</sup> A. VLAHUȚĂ, Pictorul N. I. Grigorescu, Viața și opera lui, Buc., 1910, p. 20.

<sup>2</sup> Cf. Remus NICULESCU, loc. cit., p. 170—171.



# DIMITRIE PACIUREA

OCTAVIAN BARBOSA

Expresie a unei viziuni grandioase a lumii, arta lui Dimitrie Paciurea este deopotrivă și expresia unei mari neîmpliniri. Fire meditativă, romantică, el este totuși departe de elanul și fervoarea dezlănțuirilor specifice romantismului. În fața unei realități ostile sau inacceptabile, el nu urcă pe baricade, dar, înlăuntrul ființei sale, se *gîndește* mereu să o facă; protestul său nu îmbracă niciodată forme violente. El este un melancolic introspectiv, fără a fi propriu-zis un resemnat. Imaginează proiecte magnifice, tentative eroice de schimbare a realității, pe care nu ajunge însă niciodată să le traducă în fapt. Singuratic prin structură, nu își este sieși suficient, caută mereu un punct de sprijin înafară și, negăsindu-l, trăiește într-o stare de anxietate profundă, parcă veșnic amenințat să se prăbușească în abisuri. Viziunea sa exprimă sentimentul tragic al căutării adevărului, în

timp ce viziunea de esență clasică a lui Brâncuși transmite bucuria stăpînirii adevărului. Brâncuși a cucerit liniștea, Paciurea aspiră dramatic spre ea. De aceea, și în sculptura sa răzbate ceva din calmul și echilibrul spre care tindea. Din această cauză, poate, contemplînd operele sale ai în permanență impresia că ceva rămîne neexprimat, totul fiind parcă scăldat într-o atmosferă enigmatică, tainică.

Din această frămîntare, la marginea faptei, s-au născut nu numai acele fantastice, tulburătoare, speriate himere, dar chiar și — oricît ar părea de paradoxal — *Gigantul*, care nu este în fond decît schițarea unui mare gest, *gîndul*, exprimat însă în toată materialitatea lui. De aceea, discrepanța dintre *realismul* Gigantului și *nerealismul* himerelor nu mi se pare atît de mare. Efortul eroic al *Gigantului* de a se desprinde din înlănțuirile pietrei nu este decît imaginea





concretă, de o densitate materială, impresionantă, a aspirației discrete spre desăvîrșire, pe care himerele o exprimă în toată densitatea ei *spirituală*.

Efortul supraomnesc al uriașului care vrea să rupă lanțurile încătușării, provoacă un furtunos, dar reținut joc al musculaturii, de o ținută michelangeloescă, de multe ori subliniată. Asemenea *Sclavilor* lui Michelangelo, *Gigantul* încearcă să se desprindă din piatră și parcă *meditează* asupra acestei desprinderi. Măreția tragică și patetismul eroic al *Gigantului*, cuprins în vîltoarea unei pasiuni înălțătoare, îi conferă o aureolă de dimensiuni prometeice.

Preocupat în mod extrem de interioritatea lucrurilor și fenomenelor, Paciurea sondează natura umană, încercînd să-i surprindă și să-i exprime artistic procesele în însăși desfășurarea lor. În acest sens, busturile lui Paciurea ar merita singure o cercetare amănunțită. Deși, după categoria lor, ele se încadrează perfect unei producții destul de obișnuită pentru timpul său, portretistica lui Paciurea se deosebește net de aceea a contemporanilor.

Nici unul din busturile lui nu se limitează la notarea unei expresii fugitive, exterioare sau convenționale. Intuiția artistului pătrunde adînc în individualitatea modelului și o exprimă în nuanțări patetice de parcă ar *sculpta suflete*, ca în portretul fratelui său Vasile Paciurea sau al actorului Brezeanu.

Interpret și nu copist al stărilor sufletești, Paciurea este un organizator lucid al corespondențelor plastice semnificative, în stare să evoce desfășurările intelectuale și emotive ale omului în relația sa cu lumea exterioară.

Fie că este vorba de portrete ocazionale, dar mai ales atunci cînd este vorba de evocarea portretistică a giganților artei și literaturii, operele lui Paciurea manifestă o putere neobișnuită de sondare interioară a ființei umane, în străfundurile conștiinței, în particularitatea psihică a modelului.

*Beethoven* înfruntă eroic un destin implacabil.

*Ibsen* privește crispat și lucid înrîncenările dramatice ale unei lumi în simultană disoluție și constituire.

*Shakespeare* reflectă în linii simple, ca ale pietrei modelată de curgerea lentă a apelor, calmul și liniștea demiurgică a celui mai mare poet dramatic al lumii.

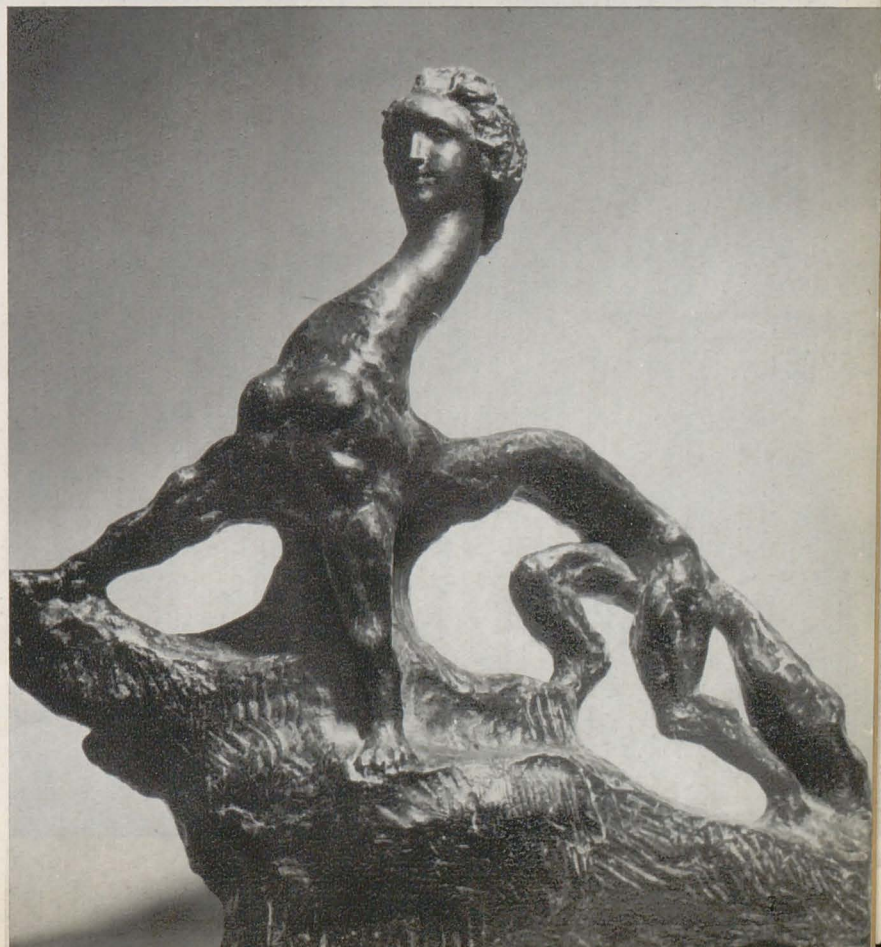
*Tolstoi*, intitulat atunci *un apostol*, domină homeric întinderile vaste ale spațiului infinit, peste care istoria desfășoară neconținute, dramatice, uneori abjecte, dar mai ales grandioase și sublime acțiuni epopeice.

Dacă în *Gigantul*, Paciurea exprimă idealul estetic al unui om de Renaștere, dacă în portrete sondează ființa umană pentru a-i desăvîrși imaginea prin descoperirea laturilor și resorturilor ei intime, dacă în himere răzbate nemijlocit tot zbuciumul și toată durerea de a nu fi fost înțeleș, dincolo de această tulburătoare și permanentă neliniște, dincolo de această chinuitoare navigare pe ape învolburate, nesigure, reliefurile *Adormirea Maicii Domnului*, din capela Stolojan, azi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, exprimă poate singura clipă de liniște absolută pe care o cunoaște Paciurea. Dincolo de această clipă de repaus, aproape neomenesc, fantezia lui neliniștită și inepuizabilă închipuie acele ciudate — în aparență — figuri cu cap de om și trupul unor fabuloase spețe feline, provenind din fantasticul folclorului românesc.

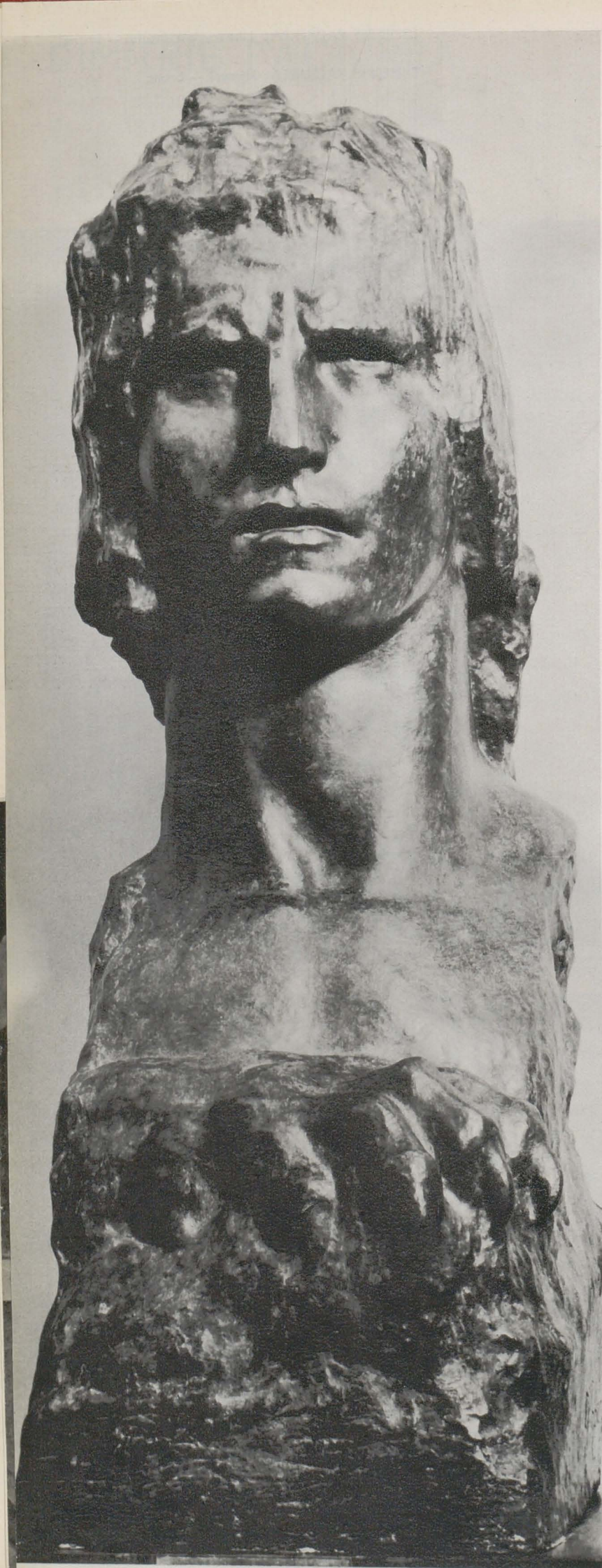
O aproape generală expresie de spaimă și uimire ne indică în fantasticele himere, cristalizarea unei anxietăți profunde, care n-a

DIMITRIE PACIUREA: Himerapămîntului — bronz

DIMITRIE PACIUREA: Himeră — bronz







încetat o clipă să sfîșie inima marelui artist, condamnat să se realizeze în imaginarea unor proiecte magnifice.

Himerele sale sînt parcă strigătele unor giganți, peste abisuri. În unele dintre ele, ca în grupul intitulat *Durere*, amintirea oricărei aparențe a lumii reale dispare, lăsînd locul unei încordări simbolice sublime. Ele constituie autentice și dramatice probleme de profundă cunoaștere artistică, de adîncă înțelegere, de nuanțată interpretare artistică, de concepție și viziune modernă. Căci Paciurea nu a fost un sceptic, așa cum unii sînt înclinați a crede, ci un om cu o aprigă dorință de a trăi și de a da un sens măreț și eroic vieții. Iată himera intitulată *Zeul războiului*, care i-a adus de altfel și un premiu internațional. Împotriva mitologiei clasice, care vedea în Marte, zeul războiului, un bărbat adorabil, în care simbolurile virilității și ale frumuseții masculine excelau deopotrivă, împotriva concepției filozofice a războiului sănătos, de proveniență clasică, perpetuată de Hegel și Nietzsche, și împotriva canoanelor plastice academice, surpate doar de un Callot sau Goya, Paciurea tratează războiul — spune George Călinescu — în caractere malade, paroxistice, oribile, insinuînd lașitatea și impulsivitatea de ordin isteric, irațional.

Caracterul demențial al războiului — această crimă organizată — este, artisticeste, iremediabil stigmatizată. Este aici un exemplu de ceea ce am putea numi modalitate estetică de argumentare poetică. De altfel, toată opera lui Paciurea concretizează într-un fel posibilitățile artei de a «argumenta» fără să-și piardă esența lirică și poetică.

*Sfinxul* — gînditor și poet — privește parcă înlăuntru, ca și cum ar urmări constituirea și caligrafierea interioară a gîndurilor. Departe de caracterul eliptic, de sinteză, al himerelor propriu-



DIMITRIE PACIUREA: Sfinxul — bronz

DIMITRIE PACIUREA: Maternitate — bronz

DIMITRIE PACIUREA: Studiu — ghips



zise, *Sfinxul* lui Paciurea n-are nimic din sfinxul clasic al mitologiei. În timp ce *Sfinxul* simbolizează, în forme concrete, clar și distinct individualizate, inefabilul și *umanitatea* gândirii, capul de satir, *Pan*, reprezintă elogiul tulburător și frenetic, un poem închinat vitalității biologice, dionisiace.

Apollinic în *Sfinxul* și dionisiac în *Pan*, Paciurea realizează în artă un efort continuu și gigantic pentru cunoașterea profundă și exprimarea sugestivă a esențelor existenței. Efortul său creator se înscrie în procesul general al căutărilor și realizărilor celor mai autentice ale artei moderne. În acest proces de amplă și profundă cunoaștere, « omul dă formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului » — spunea Marx. Iar între legile frumosului și între legile adevărului nu există și nu are cum să existe nici o contradicție. Există în arta modernă o tendință, afirmată încă la începutul secolului, tendință din ce în ce mai explicită de « conceptualizare ». Artistul parcă se distanțează « metodologic » de lucruri și fenomene, căutînd să le reflecte în esențialitatea lor dialectică, într-un fel de concept pictural sau sculptural. De multe ori peisajul nu mai este cutare peisaj, ci *peisaj gri* de pildă, Gigantul nu se mai cheamă Atlas sau Cronos, ci pur și simplu *Gigantul*, adică efortul eroic simbolizat. Durerea nu mai este întotdeauna o anumită durere sau maternitatea o anumită maternitate, ci *Durere* sau *Maternitate*. Ele sugerează cu elemente plastice specificul concret, dar și ideativ al fenomenelor respective. Văzduhul apare sub forma unei Himere uluitoare ca un zbor cosmic. *Himera pămîntului* aduce toată poezia vieții într-o economie de linii și mijloace surprinzătoare. Tot așa, *Himera apelor* amintește calinitatea insinuantă și felină a undinelor. *Himera nopții* reia concentrarea gândirii din *Sfinxul*, puternic exteriorizată în strălucirea ochilor. Ea este redată sub chipul neobișnuit al unei

bufnițe în care Grecii personificau puterea divinatorie a gândirii. Strălucirea ochilor ei « sporește și mai mult a lumii taină » — cum spunea poetul și incită la cercetare și cunoaștere.

Această tendință de conceptualizare care nu anulează virtuțile expresive ale imaginii, ci, dimpotrivă, le potențează la maximum, vine în întâmpinarea descoperirilor științifice, a căror poezie arta este chemată de asemenea să o reflecte. De aceea, redînd subiectiv sensul dialectic al realității obiective, arta lui Paciurea, în cazul nostru, nu copiază natura, ci lucrează — cum spunea Luchian — « în felul naturii ». Căci, la urma urmei, ideea artistică nu este decît realitatea reflectată în conștiință, iar opera de artă obiectivarea ideii sau a doua obiectivare *mijlocită* de conștiința artistică a realității. Surprinzînd aspecte semnificative pe lîngă care omul poate să treacă, reflectarea artistică le transfigurează astfel încît ele devin revelatorii pentru privitor, « ea face vizibil invizibilul » — cum spunea Paul Klee.

Pătrunzînd dincolo de aparența sensibilă, ce cade imediat sub simțuri, arta lui Paciurea reflectă în generalitatea sa, esența intimă a metamorfozei dialectice a lumii. În acest proces, Paciurea a găsit desigur noi forme al căror corespondent în realitatea obiectivă imediată, nu este întotdeauna ușor detectabil.

În dezbaterile contemporane despre realism, Paciurea aduce argumentele și exemplele sale artistice în favoarea unui realism în continuă dezvoltare dialectică.

Astăzi, cînd investigația științifică a lumii a încorporat realității obiective, zone altădată inaccesibile, iar conceptul de realism și-a lărgit atît de mult sfera, fantasticul himerelor lui Paciurea nu mai poate fi privit ca o îndepărtare de concepția realistă, înțeleasă într-un sens foarte larg, ci ca o îmbogățire a ei.



Cap de drac — inspector — din comuna Botiza,  
raionul Vișeu, regiunea Maramureș

Cap de capră din orașul Sighetul Marmăției,  
regiunea Maramureș

Cap de drac — inspector — din comuna Rona  
de Jos, raionul Sighet, regiunea Maramureș

În concepția omului primitiv, reprezentarea plastică (imitare sau desinare) a unui obiect sau a unei ființe are proprietatea sau darul de a le influența direct. Imitarea obiectului dorit urmărește producerea, obținerea acelui obiect. Concepția aceasta stă la baza multor obiceiuri populare care se manifestă printr-o combinație de mișcare (pantomimă, joc), cu muzică, text și elemente de artă plastică, alcătuind împreună un fel de scenariu. Astfel de obiceiuri se întâlnesc la toate popoarele, fiind considerate ca formele inițiale ale reprezentării teatrale, ale jocului dramatic. Aceste jocuri s-au îndepărtat, adeseori, de semnificația lor originală și au ajuns la o înaltă dezvoltare artistică.

La noi, jocurile străvechi s-au păstrat fragmentar, suferind cu timpul multe schimbări de formă și de conținut. Unele elemente cu motive specifice arată originea lor, mai ales cele din jocurile legate de sărbătorile de iarnă: capra, turca, plugușorul, călușarii, vișlaimul, colindul, steaua etc. Menționăm figuranții mascați, care reprezintă animale (capra, turca), jocul pantomim (mișcările ritmice) al acestora, diferite piese de recuzită, cum sînt « buzdușanul » conducătorului cetei de feciori (simbolul maturității sexuale), plugul (simbolul recoltei, al fertilității) sau unele instrumente care produc larmă (buhaiul — instrument muzical primitiv), folosite, în cadrul ceremoniilor religioase primitive, pentru alungarea duhurilor rele.

Alături de figuranții care întruchipează animalul în întregime (turca, capra), se întâlnesc și numai măști de animale (din piele, cioplite din lemn etc.) sau, uneori, se folosesc haine de piele întoarse pe dos, cu blana înafară (păștorii din vișlaim, colindătorii cu steaua etc.), toate constituind reminiscențe ale reprezentărilor animaliere din ceremoniile precreștine.











Cap de moș din comuna Tisa, raionul Sighet, regiunea Maramureș • Cap de drac — înșelător — din orașul Vișeu de Sus, raionul Vișeu, regiunea Maramureș • Cap de drac — Sarsailă — din comuna Rona de Jos, raionul Sighet, regiunea Maramureș • Cap de moș din comuna Crăciunești, raionul Sighet, regiunea Maramureș

Figuranții amintiți, mai mult sau mai puțin mascați, sînt rămășițele personajului principal din ceremoniile totemice, care personifica strămoșul unic (totemul), imaginat ca animal de gen masculin.

Unele obiceiuri de iarnă (viflaimul și steaua), cu toate că au ajuns să aibă un accentuat conținut bisericesc, au păstrat totuși unele elemente precreștine, chiar totemice (imitarea figurilor de animale, jocul păstorilor etc.).

În Maramureș, măștile se confecționează din materiale foarte variate, vădind ingeniozitatea creatorului în ceea ce privește utilizarea posibilităților plastice ale acestora. Se folosesc, ca materiale de bază, piei de oaie (provenind adeseori din cojoace uzate) tăbăcite și netăbăcite, preparate în mod simplu, prin uscare, și piei de capră, în general netăbăcite (din 50 de măști numai una singură e din piele tăbăcită). De asemenea, piei de iepure de casă și sălbatic, piei de vulpe și de cerb (netăbăcite). Materiale textile: pînză — roșie sau neagră, pănură de lînă (din sumane vechi), stofă neagră, preș de cîneapă și de cîrpă, cîrpe. O utilizare largă o are lemnul de diferite esențe (stejar, brad, paltin, frasin). Pe lîngă aceste materiale de bază, sînt folosite fișii de hîrtie colorată, cîlți de cîneapă, carton, sfoară, coarne de berbec, de capră, coarne de « țap » (căprioare).

Ca elemente decorative, care asigură o deosebită expresivitate plastică și cromatică acestor măști, se folosesc: ciucuri din lînă, din bumbac și fire sintetice, pînză, nasturi din metal, monede de aluminiu, « struț » (decor din frunze verzi), crengi de brad (cetină), mărgelă, păr de cal, blană de jder, coadă de lup, coadă de pisică, coadă de iepure și urechi de iepure, pene de cocoș, rosmarin.

În jocurile « viflaimului » maramureșean se întîlnesc diferite personaje cu măști reprezentînd « draci », moși, capre, urși, moartea, etc. Dintre toate aceste măști, cele mai interesante și totodată cele mai groțesci sînt măștile de « draci », închipuind cinci personaje care iau parte la joc: dregătorul cel mai mare al dracilor, pe care poporul îl numește « Lucifer », « Inspectorul dracilor », « Ispravnicul dracilor », « Înșelătorul », și, cel mai mic în grad, « Sarsailă ».

Măștile din colecția noastră personală, în număr de 50, prezentate publicului în expoziția deschisă la « Muzeul etnografic maramureșean » din Sighetul Marmăției, după cîte știm prima expoziție de acest fel din țara noastră, demonstrează, și în acest domeniu, inventivitatea și forța de creație a poporului nostru.

Păstrarea elementelor plastice ale acestor jocuri populare ce dăinuiesc de secole, constituie, ca și conservarea renumitelor textile și cioplituri în lemn maramureșene, o sarcină importantă a « Muzeului etnografic maramureșean ».





ION PASCADI

Surprinderea naturii specifice a artei în ansamblul bogat al valorilor estetice presupune înainte de toate precizarea obiectului ei specific. Din acest punct de vedere, dacă valoarea estetică a naturii sau a vieții sociale au în aceeași măsură ca și arta drept obiect central omul ca «totalitate a relațiilor sociale» (Marx), o diferențiere evidentă se petrece, atunci când ne referim la natura și la modul în care se constituie acest obiect. În cazul valorilor estetice ale realității însăși desigur acestea se nasc tot în cadrul interacțiunii dintre obiect și subiect, dar ele privesc obiectele, fenomenele, atitudinile ca atare, în timp ce arta are în vedere *imaginea* lor, întruchipată într-un produs spiritual cu o finalitate estetică expresă și cu o *structură* proprie.

Discuțiile despre specificul artei ar fi însă sterile și ar duce la o înțelegere estetistă dacă analiza acestei structuri proprii, ca și a trăsăturilor ei specifice, s-ar face rupt de esența valorii artistice: imaginea expresivă a realității prin prisma omului. Fără a intra în analiza programelor estetice și principiilor ce caracterizează diferite orientări și tendințe artistice, apare evident că, în toate cazurile, obiectul operei îl constituie, indiferent de intenții sau declarații, o *realitate umană* nu în sensul că omul este neapărat prezent nemijlocit într-un peisaj sau într-o pictură abstractă, ci prin faptul că, în ultimă instanță, acestea exprimă atitudinea omului față de lume. Fără îndoială, arta este și autoexprimare, adică expresie a ideilor și sentimentelor artistului, dar aceasta nu se face în gol, ci față de ceva (acest «ceva» putând fi atât obiectele și fenomenele lumii înconjurătoare cât și lumea interioară, conștiința care le reflectă). Încercările de a fugi de realitate și de a face abstracție de ea în creație sînt în acest sens inutile deoarece sînt practic imposibile, dar în măsura în care-și fac loc asemenea tendințe ele duc la ignorarea semnificațiilor umane majore, ale artei, la ocolirea aspectelor esențiale ale realității. Îndemnînd la o strînsă legătură a artei socialismului cu viața, tovarășul Nicolae Ceaușescu arată: «Fără îndoială este bine și necesar ca artistul să pună în opera de artă toată personalitatea și individualitatea, dar opera sa va fi valoroasă în măsura în care va exprima realitățile în care trăiește»<sup>1</sup>.

Modalitățile concrete de exprimare a realității sînt extrem de variate și asupra unor trăsături generale ale acesteia vom încerca să ne oprim aci. Trebuie să nu uităm însă că punctul de plecare, izvorul acestei expresii specifice, îl reprezintă realitatea, viața. Acesta este sensul cuvintelor lui Albrecht Dürer: «De fapt arta este ascunsă în natură: cine poate s-o extragă o stăpînește»<sup>2</sup>. Desigur, procesul de «extracție» nu este simplu și rezultatele lui ajung adesea să se deosebească extrem de mult de roca inițială, dar valoarea imaginii artistice se află nu în capacitatea ei de reproducere exactă, ci în forța ei expresivă. Subliniind caracterul creator al actului pictural, E. Fisher arată că «pentru artist peisajul nu este decît o incitare către pictură, tabloul său conformîndu-se unei necesități artistice și nu unei contingențe naturale. Calitatea sa nu este determinată de caracterul său «asemănător», ci de forța, originalitatea, intensitatea picturii»<sup>3</sup>. Evidențiind cum prin creație se naște un nou obiect de natură spirituală, care descifrează semnificații necunoscute ale modelului din viață, J. Onimus preciza în același sens: «Poți privi o imagine frumoasă și atunci când nu înțelegi încă modelul ei. Dar imaginea ne face apoi acest model inteligibil: astfel muntele Sainte Victoire a dobîndit un sens de cînd Cézanne l-a descifrat pentru noi. El l-a interpretat și ca să spunem așa l-a universalizat. Imensa faleză calcaroasă s-a transformat în idee, în obiect spiritual. Artistul exprimîndu-se prin ea, a făcut-o expresivă pentru toți oamenii»<sup>4</sup>.

Trăsăturile specifice ale acestui mod de obiectivare a esenței umane presupun înțelegerea artei în contextul formelor ideologiei de care însă se diferențiază tocmai prin forța cu care ea transmite prin imagine ceea ce este sugestiv și semnificativ în această descătu-

șare a puterii creatoare. În prezența operei de artă omul resimte o încîntare față de propria sa capacitate creatoare, descoperind corespundența între ceea ce propria-i conștiință purta ca un secret și ceea ce apare acum vizibil pentru toți. Sensul axiologic al acestei obiectivări poate fi desigur stabilit numai prin raportarea operei la idealul estetic și social pe care-l exprimă, problemă pe care nu o dezvoltăm deoarece am tratat-o într-un studiu anterior<sup>5</sup>. Pentru a surprinde însă specificitatea acestui limbaj pe care-l reprezintă opera de artă va trebui să-l cercetăm nu ca un obiect sau un fapt natural, ci ca un unelaborat, construit, «artificial», care nu poate fi înțeles decît cu ajutorul unui vocabular și al unei sintaxe speciale. În cele ce urmează vom încerca să conturăm cîteva elemente ale «gramaticii estetice» a valorii operei de artă.

### IDEALITATEA

Produs al creației umane, opera de artă se concretizează desigur într-un obiect de natură materială (sunet, pînză, culori) înafara căruia nu există, dar care nu reprezintă decît «suportul» imaginii artistice. După cum preciza Lenin: «arta nu cere ca produsele ei să fie recunoscute drept realitate»<sup>6</sup> în sensul că imaginea artistică nu are o existență fizică, materială, ci una ideală. Fără îndoială, caracterul spiritual al valorii artistice, faptul că ea nu există «ca atare», înafara conștiinței umane, nu înseamnă că ea se constituie și există ca «pur» capriciu al subiectului. Opera de artă este chemată la viață de cerințe sociale obiective și odată apărută ca valoare ea se raportează la un cadru axiologic constituit, jucînd o funcție socială anumită, ceea ce-i dă o «realitate» specifică în cîmpul vieții sociale. După cum arată Joseph-Emile Müller «o compoziție de culori și de forme este de asemenea o «realitate», o «nouă realitate» și ea cere să fie considerată ca atare»<sup>7</sup>. Această «realitate» nu există însă la nivelul existenței sociale, ci al conștiinței, deci este de natură spirituală, nu materială. Înțelegerea științifică a idealității valorii artei în contextul practicii social-istorice ne ferește atât de alunecările idealiste care o transformă într-o esență ideală transcendentă sau într-un joc arbitrar al spiritului, ca și de materialismul vulgar care confundă valoarea cu suportul ei.

### CONCRET-SENZORIAL, AFECTIV ȘI RAȚIONAL

Înțelegerea valorii artei ca o unitate indisolubilă a elementelor concret-senzoriale, afective și raționale, este o condiție indispensabilă a surprinderii specificității ei.<sup>8</sup> Sublinierea însemnătății elementului concret-senzorial este mai mult decît evidentă în unele arte, ca de pildă muzica, pictura, sculptura. Fenomenul artistic contemporan ridică cu acuitate îndeosebi problema raportului dintre emoție și intelect în substanța imaginii artistice. Din exagerările într-un sens sau într-altul s-au născut atît concepția despre artă ca simplă expresie a sentimentelor (vezi în acest sens răspîndita părere după care muzica nu exprimă idei, ci numai sentimente), ca și atitudinea excesiv «raționalistă» care se traduce prin răpirea oricărui fior emoțional imaginii plastice în unele cazuri. În decursul dezvoltării istorice desigur ponderea unei laturi sau a alteia, în unitatea rațional-emoțională, poate să se schimbe, tot așa cum ea diferă de la o orientare artistică la alta. Ceea ce trebuie reținut este faptul că încercarea de a depăși această unitate, ieșind înafara ei, echivalează cu renunțarea la artă. Din acest punct de vedere sîntem de acord cu opinia lui Camilian Demetrescu,<sup>9</sup> care arată că emoția artistică poate fi generată și de o artă în care ponderea elementului intelectual este maximă,

<sup>1</sup> Nicolae Ceaușescu, *Întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă*, Scînteia, 20 mai 1965.

<sup>2</sup> După Louis Lavelle, *Traité des valeurs*, T. II, PUF, 1955, p. 378.

<sup>3</sup> Ernest Fisher, *Le réel dans l'art moderne, La nouvelle critique*, nr. 132, 1962, p. 63.

<sup>4</sup> J. Onimus, *Image et profondeur*, Revue d'esthétique, nr. 3, 1963, p. 306.

<sup>5</sup> *Idealul în artă în Arta plastică*, nr. 8—9, 1965.

<sup>6</sup> V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, ESPLP, 1956, p. 48.

<sup>7</sup> Joseph-Emile Müller, *L'art moderne*, Libr. Générale Française, 1963, p. 165.

<sup>8</sup> Vezi în acest sens lucrarea lui Marcel Breazu, *Cunoașterea artistică*, Ed. Acad., 1960.

<sup>9</sup> *Arta de sinteză — artă abstractă?*, *Contemporanul*, 29 ianuarie 1965.



cu condiția ca sinteza ce se realizează să nu fie considerată reducere la abstract, ignorându-se prezența primordială a simbolului în marile culturi plastice: egipteană, aztecă, asiriană și chiar europeană (primitivă și bizantină) a căror forță emoțională este evidentă. Desigur, procesul de decantare a emoției prin filtrul cugetării poate fi mai limitat sau mai amplu, dar în nici un caz el nu depășește «măsura» la care orice vibrație afectivă încetează.

## CONSTATARE ȘI APRECIERE

Încercarea de a contura câteva dintre trăsăturile caracteristice valorii artistice ar fi cu totul lipsită de temei dacă nu am sublinia că, spre deosebire de știință, în artă se realizează o indisolubilă unitate între constatare și apreciere. După cum arată Marcel Breazu, «artistul impune dinăuntrul imaginii o anumită apreciere a realității oglindite», iar dacă «imperativul» artistului este valabil pentru toți ce-și însușesc estetic opera sa — înseamnă că valoarea conținută de imagine are o realitate obiectivă, întrucât se impune cu necesitate»<sup>10</sup>.

Unghiul de vedere axiologic caracterizează deci procesul de creație artistică în însăși esența sa și evident el își pune pecetea și asupra scărilor de valori și criteriilor pe baza cărora are loc valorificarea estetică a operei. Avem însă de-a face cu criterii «pur» estetice? Evident că nu, deoarece în valorificarea socială intervin atât poziția economică sau politică a celui care face valorificarea, cât și concepțiile sale filozofice și etice. Pentru a emite însă judecăți de valoare adecvate obiectului, criteriile politice, etice sau filozofice nu se pot aplica operei «ca atare», ci numai în măsura în care ele sînt înglobate în IDEALUL ESTETIC al clasei, păturii sau epocii respective.

## SEMNIFICAȚIA TIPICĂ

Realizînd un proces de selecție și esențializare, procesul creației artistice transmite universalul prin intermediul individualului semnificativ, făurind astfel valori cu forță de simbol tipic. Pornind de la ceea ce este exemplar în realitate, artistul transfigurează în procesul creației materialul de viață, separînd esențialul de accidental, necesarul de întâmplător pentru a le întruhipa apoi pe cele dintîi tocmai în imagini aparent accidentale și întâmplătoare, dar în fapt profund semnificative și grăitoare. În intuiția artistică se realizează, credem, o dublă generalizare, oarecum analogă procesului ridicării de la concretul vieții la abstract și de la acesta la concretul logic, cu dosebirea că aceste etape nu există distinct, ci că maxima generalizare se face direct prin individual. «Specificul artei, arată Ion Ianoși, constă în caracterul concret, sensibil, fenomenal al acesteia, în capacitatea de a generaliza în și prin individual. Arta e considerată formă a gândirii, dar cu o gnozeologie aparte, bazată pe unitatea contrariilor: ideea o emană faptul, sinteza se cbține analitic, «metafizica» e fizică. Generalizarea se desfășoară «pe viu» și dacă știința distilează esența fenomenelor, arta crează reproducînd fenomene esențiale.»<sup>11</sup> Valoarea artistică se întemeiază deci pe prezența sensibilului căruia îi descoperă profunzimea semnificativă,<sup>12</sup> este sensibilul în gloria sa,<sup>13</sup> dar după cum remarcau Marcel Jean și Arpad Mezei, referindu-se la pictură, ea «nu poate deveni cu adevărat reprezentativă decît dacă știe să degajeze expresiile profunde ale realității și ale evoluției sale.»<sup>14</sup> Procesul tipizării artistice diferă de la o ramură de artă la alta în funcție de structura imaginii, dar în trăsăturile sale esențiale el se caracterizează prin străduința reliefării semnificativului, a aspectelor reprezentative, cu valoare de simptom pentru un aspect sau altul al vieții.

## FINALITATEA ESTETICĂ EXPRESĂ

Spre deosebire de valoarea estetică a naturii sau a vieții sociale care există ca atare și au funcții fizico-chimice, biologice, utilitare sau general-sociale, opera de artă are prin excelență o finalitate estetică, este, cum se exprimă Roger Callois, «frumusețea produsă expres, creată intenționat, adăugată de om universului, operă exterioară pe care el o execută cu bună știință și prin propriile sale mijloace.»<sup>15</sup> Înțelegerea acestei trăsături specifice a valorii estetice nu presupune

nicidecum — așa cum consideră unii esteticieni idealști — ruperea artei de viața socială în ansamblul ei, — «purismul» estetic — dar atrage atenția asupra unei particularități dintre cele mai însemnate ale acesteia: valorile de alt tip nu sînt alungate din sfera artei, dar nu există «ca atare», ci numai înglobate în valoarea artistică. Există desigur, și domenii, ca de pildă arhitectura, în care are loc o împletire strînsă a criteriilor funcțional-constructive cu cel estetic și în care — avînd în vedere finalitatea complexă a obiectului arhitectural — frumosul este doar unul dintre componente, a cărui supraapreciere nu este permisă.

## UNICITATEA ESTETICĂ

Una dintre trăsăturile esențiale ale valorii artistice o reprezintă caracterul ei de unicat, faptul că ea este rezultatul unui proces de creație unic și incomparabil cu producția în serie (este vorba bine înțeles de unicitatea estetică, nu de cea economică, în sensul că dacă substanța operei este una, ea nu exclude multiplicarea, reproducerea, fapt des întîlnit în artele plastice și decorative). Evidențiind acest lucru, Tudor Vianu arată că «artistul este autorul unei lucrări ce nu poate fi reluată, îmbogățită de altcineva. Mărginită în sine însăși, ca orice sistem închis, opera de artă nu este veriga unui lanț. În ea se organizează și se istovesc puterile unui singur om și poate ale unei singure clipe.»<sup>16</sup> Desigur, accentuînd asupra unicității nu trebuie pierdută din vedere integrarea operei în contextul mișcărilor și tendințelor artistice ale epocii, ceea ce nu-i răpește operei caracterul ei individual. Fără îndoială, pot fi stabilite unele asemănări generale care laolaltă conturează un curent sau un stil anumit și care exprimă prin semnificația lor de ansamblu anumite tendințe sociale istoricește determinate, dar aceasta nu presupune canoane fixe, ci o mare diversitate în unitate.

## AUTONOMIA RELATIVĂ

Ca și alte tipuri de valori — poate însă într-o măsură mai mare — valoarea artistică se bucură de o relativă autonomie atît față de baza economică a societății, cît și față de diverși factori ai suprastructurii. Detașarea parțială a artei de alte valori, caracterul adesea extrem de mediat și indirect al determinării ei sociale, reprezintă rădăcina tuturor absolutizărilor idealiste care susțineau un autonomism complet, falsificînd astfel adevărata ei natură. Pentru a o putea cerceta însă în specificitatea ei, valoarea artistică poate fi izolată metodologic urmînd ca apoi, în funcție de domeniu, legătura ei cu viața să fie văzută diferențiat. Astfel, de pildă, dacă în cazul literaturii legătura valorii artistice cu alte tipuri de valori este mai directă, în pictura peisagistică, în artele decorative sau în muzică ea este mijlocită și uneori extrem de greu de stabilit cu precizie. Autonomia relativă a valorii artistice presupune apoi, înafara legăturii ei cu istoria generală a societății, și o istorie «internă», în cadrul căreia diferitele ei momente răspund unor cerințe și situații specifice. Pledînd pentru o înțelegere dialectică a raportului dintre tradiție și inovație, Octavian Barbosa vorbea despre datoria artistului epocii noastre de a cerceta istoria internă a artei cu conștiința că are de răspuns unor probleme și cerințe diferite și ca atare nu trebuie să feteșeze experiențele artistice ale trecutului. «Față în față cu realitatea obiectivă, artistul zilelor noastre nu-și propune, așadar, în activitatea sa să rezolve probleme pe care le-ar fi lăsat nerezolvate clasicismul, romantismul sau impresionismul, pentru că din punctul lor de vedere, aceste curente și-au rezolvat toate problemele. În aceasta constă perenitatea valorii lor.»<sup>17</sup> Tot pornind de la autonomia relativă a valorii artistice poate fi înțeleasă și istoria acelor obiecte, aparținînd unor civilizații de mult dispărute, dar a căror valoare artistică se păstrează sau abia acum s-a constituit ca atare, cum este cazul de pildă al «plasticii negre». Criticînd autonomismul ca o tendință de a rupe arta de viață, nu putem să negăm viața proprie a operei ca o valoare distinctă. În acest sens merită reținută părerea lui Tudor Vianu: «hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru ce își ajunge»<sup>18</sup>. Opera de artă valoroasă se caracterizează într-adevăr printr-o asemenea plenitudine și armonie încît ea se prezintă ca o unitate autotelică, a cărei trăsătură o reprezintă tocmai relativa independență.

<sup>10</sup> Marcel Breazu, *Cunoașterea artistică*, Ed. Acad., 1960, p. 96.

<sup>11</sup> Ion Ianoși, *Concret și abstract în arta modernă*, *Contemporanul*, 30. oct. 1964.

<sup>12</sup> Luis Lavelle, *Traité des valeurs*, T. II, PUF, 1955, p. 302.

<sup>13</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'objet esthétique*, T. I. PUF, 1953, p. 127.

<sup>14</sup> Marcel Jean, Arpad Mezei, *Histoire de la Peinture surréaliste*, Ed. Paris, 1959, p. 11.

<sup>15</sup> Roger Callois, *Esthétique généralisée*, *Diogenes*, 1962, nr. 38, p. 147.

<sup>16</sup> Tudor Vianu, *Filozofie și poezie*, Casa Școalelor, 1943, p. 263.

<sup>17</sup> Octavian Barbosa, *Tradiție și inovație*, *Arta plastică*, nr. 2, 1965, p. 67.

<sup>18</sup> Tudor Vianu, *Estetica*, 1945, Ed. III-a, p. 103.



# CURENTE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ A SECOLULUI XX (III)

STILISTICA LUI PETRAȘCU, PALLADY ȘI DĂRĂSCU

PETRU COMARNESCU

Arta lui George Petrașcu uimește mereu prin unicitatea și splendoarea ei. Am căutat să explicăm această unicitate și splendoare prin îmbinarea unor însușiri — contradictorii pînă la el — îmbinare care este, de fapt, o nouă sinteză. Fixitate cristalină și totuși vibrație nesfîrșită; densitate de pastă și totuși iradiație; materialitate și totuși transfigurare; liniște și totuși dramatism subiacent; bogăție cromatică și totuși sobrietate, ferită de teroarea instabilei lumini impresioniste; asprime, aparentă, dar în fond un lirism de autentică vibrație sufletească — iată cîteva din elementele din care se realizează noile armonii ale picturii lui Petrașcu, viziunea sa foarte concretă, dar în același timp plină de duiosie, de o duiosie reținută, discretă, abia perceptibilă la prima vedere. Și poate că tocmai duiosia aceasta bărbătească, ce nu se lasă pradă melancoliei romantice și exploziilor temperamentale, explică forța aceluia lirism stăpînit, care dă viață viziunilor lui Petrașcu. (Dezvoltarea acestor observații în prefața noastră la catalogul retrospectivei din 1957).

Factura operei sale, tehnica ei neobișnuită au intrigat pe criticii români și străini și s-au căutat diferite izvoare de inspirație sau influențe care ar fi călăuzit puternica și unica lui sinteză. În special, modul de a trata materia — materia care la el a căpătat o forță constructivă,

ce nu contrazice picturalitatea, ci dimpotrivă o potențează, avînd aceea uimitoare veridicitate, acel « adevăr halucinant », de care pomenea în 1937 un critic din străinătate, care alături de Lionello Venturi, Henri Focillon, Jean Alazard, François Fosca, Ugo Ojetti și, mai tîrziu, criticii sovietici V. A. Brodski, N. Tîrlin și Marina Kuzmina, i-a adus calde aprecieri. Lovitura lui de penel sau tușa au forța creatoare a celor mai mari pictori ai lumii, ea dînd dintr-o dată — după cum a remarcat Focillon — tonul, forma și anvelopa.

Printre influențele presupuse și comentate a fost aceea a lui Adolphe Monticelli, pictorul marsiliez (1824—1886), urmaș direct al marilor venețieni, avînd o viziune înclinată spre fantastic și folosind o tehnică neobișnuită: împăstări, verniuri, amestecuri de tonuri, estompări, glasiuri. Eclerajul nu venea la el din natură, ci din propria lui necesitate. Van Gogh a recunoscut că « Monticelli m-a învățat cromatismul ». Criticul care valorifică aceste date și însușiri, « secretul de alchimist » al lui Monticelli, vede într-însul vestitorul expresionismului modern și, totodată, un precursor al impresionismului. (Frank Elgar, articolul « Monticelli » din « Nouveau Dictionnaire de la Peinture Contemporaine », Hazan, Paris, 1963). În 1930, cu prilejul expozițiilor de artă românească de la Amsterdam, Haga și Bruxelles, criticul Sander



NICOLAE DĂRĂSCU:  
Peisaj din Veneția — ulei



Pierron a făcut următoarele observații: « George Petrașcu, colorist superb, mistrie plină, macină materia portretelor sale. . . cu truculența înflăcărată a unui Monticelli . . . » (citată de K. H. Zambaccian « Pagini de artă », 1943, p. 91).

Această influență a dat de gândit unor critici români și străini. În 1938, văzându-i la Bienala din Veneția unele lucrări și îndemnat să-și exprime în scris înaltele aprecieri făcute mai întâi oral, Lionello Venturi s-a oprit în articolul său și asupra corelației Monticelli-Petrașcu: « . . . dacă toate acestea sînt adevărate, se pot înțelege afinitățile cu Monticelli. Pasta colorată densă și prețioasă, puternicele contraste de lumini și umbre, obținute în culoare, fără a atinge niciodată efectul luminii naturale, subordonarea formei față de contrastele de lumină și umbră : iată ceea ce îi apropie pe cei doi artiști. Nu este impresionism la Monticelli, ci e pre-impresionism. El întrebuințează culoarea ca simbol de lumină și umbră : ceea ce îl interesează nu este lumina, ci culoarea. Pentru a obține efectul de lumină naturală îi lipsește nuanța. Și nu e impresionism nici la Petrașcu, e post-impresionism. Între pre-impresionism și post-impresionism, raporturile au fost cu mult mai strînse decît se crede. Impresionismul a fost o paranteză fericită, în care desprinderea de motiv, de materie, de contraste a îngăduit imaginației să se lase în voia nuanței, iar luminii să alunece ușor. Petrașcu are prea multă dorință de a adînci, de a pipăi, de a poseda, pentru a face impresionism. El vrea să-și impună lui însuși evidența obiectelor sale pictate : nu e niciodată obosit de a stărui asupra energiei cu care prezintă motivele. »

Și pentru că și în următoarele considerații ale lui Venturi se găsesc adînci înțelegeri față de Petrașcu și un început de conturare a stilisticii sale, cităm și aceste fraze : « Este cunoscut că unele din elementele esențiale ale gustului lui Monticelli au fost reluate, dezvoltate și duse la înalte culmi de Van Gogh. Faptul acesta ne lasă să înțelegem cît expresionism seascunde în arta lui Monticelli. . . La Petrașcu, problema este analoagă. Forma lui artistică, sinteza lui de formă-culoare, are caracter expresionist. Dar el nu urmărește să promoveze în lume un ideal social sau religios. El își vorbește lui însuși și se preocupă numai ca cuvîntul său să fie intens, puternic, adecvat modului său de a simți motivele pe care le pictează. Cu alte cuvinte, el are față de realitate starea de spirit a unui impresionist, dar față de forma sa și de meșteșugul său, starea de spirit a unui expresionist. Energia expresiei cuprinde un mod de a simți care e făcut din simplitate, din sinceritate, din prudență, din modestie, din reculegere. Iar pentru că acest mod de a simți nu se definește printr-un ideal moral, ci rămîne nediferențiat față de oricare motiv din realitatea exterioară, motivul însuși e exprimat și se transformă într-o valoare de stil. Nu se poate spune că Monticelli l-a influențat mult pe Petrașcu. Dar nu a fost poate inutil să se caute în Monticelli punctul de plecare istoric, pentru a încadra arta lui Petrașcu în istoria gustului și deci pentru a-l diferenția și a-l defini ca personalitate artistică. . . » (Articol publicat în revista « Gîndirea », mai 1938, și retipărit în prefața la catalogul expoziției G. Petrașcu din martie 1940).





Dacă multe din remarcabilele analize și caracterizări ale lui Lionello Venturi ne par cu totul întemeiate, nu putem fi de acord că sensul artei lui Petrașcu ar fi convorbirea cu sine însuși — (în același articol, Venturi spune chiar că « operele lui Petrașcu sînt un fel de solilocvii »). Socotim că mai curînd arta lui exprimă și comunică minunarea în fața vieții, căutînd parcă să desprindă tainele zidurilor venețiene sau ale acelora de la Nicorești și Tîrgoviște, măreția așezărilor de la Toledo, farmecul nopților cu lună și nepătrunsul celor fără lună. Minunarea nu încetează nici în fața obiectelor mai mărunte dintr-un interior — covoare cu fond negru, rame aurite, jilțuri și divanuri — iar ceea ce grupează el în naturile moarte — flori, cărți, fructe, tingiri cu uluitoare reflexe, stofe rare, pînă și un picior de statuie în ghips alb — sînt privite tot ca minunății ale naturii și ale mîinii omenești, bucurîndu-se de prezența lor, voind parcă să se asigure de existența lor reală.

În acest act de minunare lirică, manifestat cu multă sobrietate și gravitate, dar nu lipsit de un fond de duiosie față de ființa lucrurilor pe care le știe trecătoare și dorind parcă să le prelungească existența — Petrașcu continuă pe Grigorescu și pe Luchian, aceștia cu o viziune mult mai largă și oameni de mari sentimente.

Venturi socoate ca punct de plecare istoric influența lui Monticelli. Prima mare și importantă influență sau călăuzire, Petrașcu a avut-o însă — de altfel ca și Andreescu și Luchian — din partea lui Grigorescu. Se știe că a făcut copii după acest maestru și i-a reluat itinerarul locurilor pe unde pictase el în Franța.

Pentru faza anterioară primului război mondial, cînd Petrașcu pictează tot puternic, dar adesea în contraste de alb și negru și deja are o pastă densă, succulentă, cu virtuți constructive, trebuie să ne gîndim la modul în care a pictat Grigorescu peisajele de la Vitre și Dinan și mai ales acea capodoperă a sa, *Bătrîna la Brolle* (Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România). În această compoziție cu o bătrînă șezînd într-o grădină, sub un cer de-un albastru puternic, Grigorescu folosește o pastă densă, aspră, distribuită prin tușe puternice și pline de nerv, care aproape că « zidesc » imaginea ținută în culori calde și reci. Vegetația are o vitalitate, o forță pe care i-ar putea-o rîvni expresioniștii și fovii de ieri și de azi.

Grigorescu încă nu este apreciat îndeajuns în marile lui realizări, a căror înrîurire directă a fecundat creația lui Andreescu și Luchian. George Petrașcu nu numai că i-a înțeles valențele uluitoare, ci l-a și urmat pe căile cele mai aspre, mai grave, care priau temperamentului și predilecțiilor proprii.

Influența lui Monticelli a venit mult mai tîrziu și o credem secundară, căci, asemeni lui Monticelli, Petrașcu însuși a reluat unele procedee ale venețienilor și ale lui Rembrandt. Întrebat în 1937 care maeștri l-au călăuzit, Petrașcu a menționat numele lui Tizian, Botticelli și Veronese, precum și pe « succulenții flamanzi, pe coloriștii spanioli și firește pe impresioniștii Renoir, Sisley, Pissarro, datorită cărora am

(urmare în pag. 39)



GHEORGHE PETRAȘCU: Podul din Toledo — ulei

THEODOR PALLADY: Femeie în galben citind — ulei



ARTIȘTI  
DIN  
CLUJ  
BRAȘOV



1

2







3



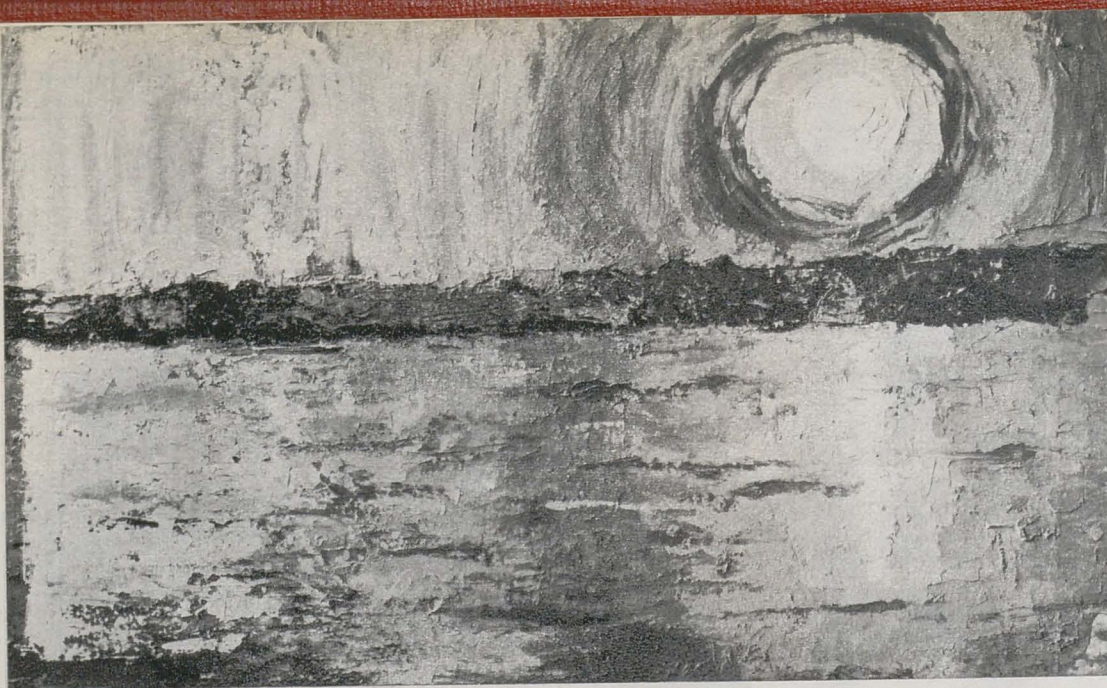
4

5



1. EMILIA APOSTOLESCU : Muntence — ulei
2. RADU MAYER : Palatul Van Axel — ulei
3. VIRGIL SVINȚIU : Masă roșie — ulei
4. CONSTANTIN ILEA : Vas — ceramică
5. EFTIMIE MODÎLCĂ : Interior de pădure — ulei

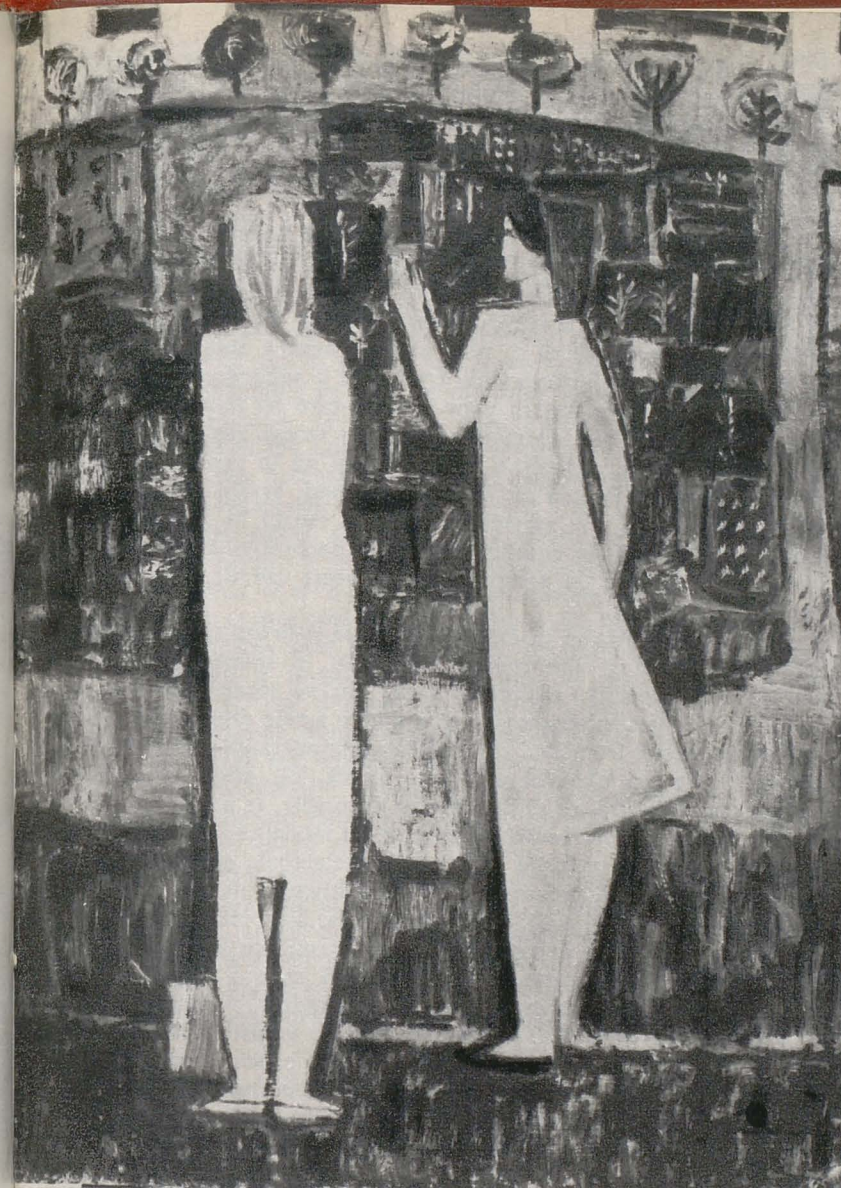




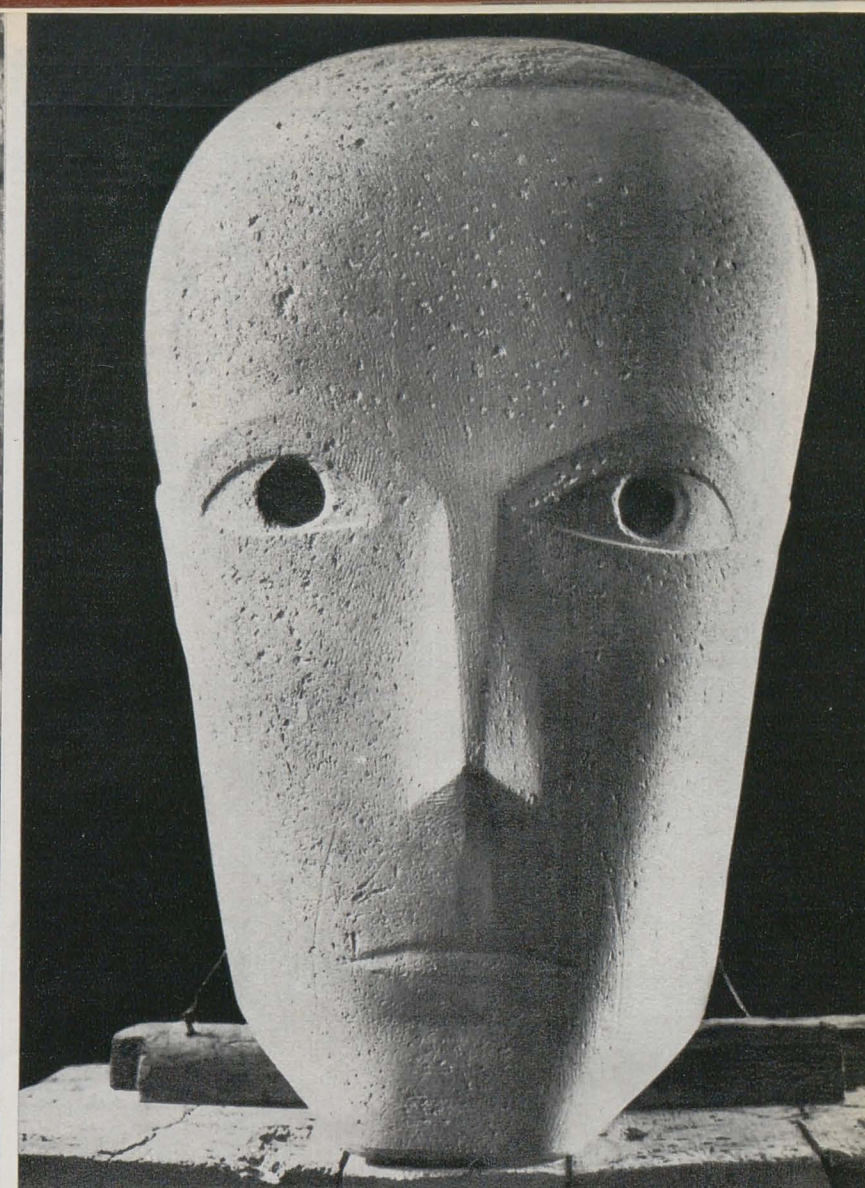
6



7



9 10



8



6. VOICHIȚA CĂPRARIU: Peisaj marin — ulei

7. MIRCEA SPĂȚARU: Unirea Transilvaniei cu România  
(fragment din macheta unui monument) — ghips

8. LUDOVIC BOROȘ: Peisaj cu stînci — ulei

9. LIVIU FLOREAN: Tinerețe — ulei

10. TIBOR SZERVÁTIUSZ: Bella Bartok — piatră



# PREAMBUL LA O DISCUȚIE DESPRE ARTELE DECORATIVE

HORIA HORȘIA

1



Le Corbusier afirmă că arta decorativă reprezintă ansamblul de obiecte-membre omenești (objets-membres humaines), care răspund cu certă exactitate unor nevoi de ordin categoric obiectiv. E firesc să admitem în consecință că artele decorative țin de domeniul utilității, al utilității frumuse. (Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris — 1959).

Dacă ne-am rezuma însă la atât, am risca să limităm sfera artelor decorative. Or, ea este mult mai largă, nu numai prin categorii de opere, ci prin însăși concepția ce stă la baza creării lor. Încercând să circumscriem sfera acestui domeniu, evităm intenționat expresia *artă aplicată*, încetățenită și mult uzitată, pentru simplul motiv că ea ne conduce la limitarea actului creator și la subordonarea acestuia ca un auxiliar la producerea unor obiecte care nu implică, în fond, arta. Vom reține însă caracterul *aplicat* în sensul unei largi puneri în practică a artei, al intensei ei folosiri, și nu în acela al aderării, al lipirii de ceva. Pentru că, la drept vorbind, artele decorative se referă, se « aplică » la spațiul ambiant, la cadrul în care se desfășoară viața noastră, la decorul ei. Artele decorative cuprind, deci, numai ceea ce ține de acest decor, de acest cadru, fără de care opera nu are sens.

Așa fiind, constatăm că există inevitabile și firești tangențe, între artele decorative și alte ramuri ale artei, în special arhitectura, pictura monumentală, sculptura mică. Nu ne interesează însă, să stabilim cu strictă exactitate granița dintre artele decorative și alte ramuri ale artelor frumoase, ci să subliniem importanța colaborării lor, pentru realizarea cadrului ambiant. Există, de pildă, pictură de șevalet sau sculptură, cu vădit caracter decorativ. În asemenea cazuri nu este însă vorba de ramuri artistice, ci de modalități de exprimare. Și, atîta vreme cît valorile afective și intelectuale ale unei picturi nu sînt diminuate, ci potențate prin decorativism, pictura respectivă își păstrează specificul și își justifică existența. Decorativismul nu ține cu strictete de artele decorative, dar, împreună cu funcționalismul, constituie specificul acestora. Criteriul după care o operă aparține sau nu artelor decorative îl constituie, credem, concordanța ei cu cadrul vieții cotidiene. Ansamblul pune în valoare calitățile unei lucrări de artă decorativă, opera trebuie asociată ansamblului, conceptul de artă decorativă trebuie corelat noțiunii de ansamblu. La baza creării diversității de opere și obiecte, a multiplelor genuri și categorii ale artelor decorative, stă deci concepția de ansamblu.

Susținînd această concepție nu afirmăm o părere neapărat nouă și originală. Idei similare au slujit drept punct de plecare teoriilor enunțate și puse în practică fie de Le Corbusier și adepții săi, fie de promotorii și adepții Bauhausului, încă din primele decenii ale secolului. Indiferent de rezultatele la care s-a ajuns — negative în unele cazuri, datorită exagerărilor și absolutizării unor principii — asemenea teorii au constituit o reacție firească și puternică împotriva eclecticismului decorativ promovat de arta burgheză la sfîrșitul secolului al XIX-lea, teorii ce s-au sprijinit, fără îndoială, pe tehnicile care au revoluționat, în aceeași vreme, arhitectura. Ideea conform căreia integrarea în spațiul ambiant include o creație în sfera artelor decorative are, practic, o elocventă ilustrare în însăși arta noastră populară. Interiorul caselor țărănești, de pildă, s-a constituit într-un ansamblu de înaltă ținută artistică, reprezentînd sinteza funcțională a celor mai variate categorii de obiecte — mobilier, țesături, ceramică, pictură pe dosul sticlei, port, unelte de metal și de lemn, etc. — orînduite în zone funcționale complexe, corespunzînd unor legi riguroase cerute, în primul rînd, de datele constructive ale locuinței (Paul Petrescu — *Utilul și frumosul în organizarea tradițională a interiorului țărănesc* — *Arta Plastică* nr. 6/1965).

Desigur că nu trebuie și nici nu poate fi preluată, ca atare, concepția organizării interiorului țărănesc. Artele decorative moderne răspund altor cerințe, artiștii crează în alte condiții. Dar drumul dezvoltării lor nu poate să nu țină seama de această lecție.

Arta decoratorului contemporan are în vedere întregul cadru în care se desfășoară viața noastră: locuință, loc de muncă sau de desțindere, local public, piață și bulevard, parc și grădină. Ea nu poate fi rezultatul efortului creator individual. Implică cunoașterea punctelor de vedere ale tuturor factorilor antrenați în cercetarea civilizației și culturii, dintre care nu sînt excluși nici sociologii, nici etnografi. Realizarea ei solicită munca în colectiv și, în primul rînd, colaborarea dintre arhitecți și artiști.

Metodologic, artele decorative pot fi împărțite în două ramuri mari: decorația de exterior și decorația de interior (legate logic una de alta). Decorația de exterior face parte din problematica complexă a arhitecturii și urbanismului — a cărei importanță se reliefează pas cu pas în anii desăvîrșirii construcției socialiste în țara noastră — și ea nu se poate dezvolta decît în măsura în care arhitectura îi asigură condiții prielnice.



Într-unul din recente numere ale publicației engleze « Architectural Review » (823/septembrie 1965), J. M. Richards semnează un documentat reportaj despre arhitectura noastră în general, arhitectura litoralului fiind apreciată în mod deosebit: « clădirile luate separat sînt de un standard foarte ridicat, cîteva chiar spectaculoase, cu un rafinament de detaliu și stil atinse în puține alte părți ale Europei răsăritene ». Cu nedumerire, autorul constată însă, deficiențe în organizarea spațiului ambiant: « ...încadrarea în peisaj și tratarea spațiului între clădiri este unul din punctele cele mai slabe ale arhitecturii moderne românești... ». Nelipsită, în parte, de justete, observația categoric formulată conține o generalizare pripită, care nu are în vedere realizările urbanistice cele mai noi, superioare, cum sînt, de pildă, complexele arhitecturale din Galați. Deficiențele în ceea ce privește organizarea spațiului ambiant se datoresc, credem, nu atît lipsei de experiență, cît imperfectei colaborări între toți factorii antrenați în rezolvarea problemelor de urbanism. Decoratorul, implicat și el în aceste probleme, nu-și poate îndeplini, izolat, sarcinile, el nu poate folosi spațiul pe care arhitectii proiectanți îl rezervă unei viitoare, eventuale împodobiri. Ca și arhitectul, el trebuie să aibă în vedere întregul spațiu al unui ansamblu, toate aspectele organizării lui, de la originea elaborării proiectului, pînă la desăvîrșirea acestuia. Decoratorul este astfel, implicit, și proiectant — interesat nu numai de lucrările propriu-zise de artă decorativă, ci și de modul de asamblare a tuturor elementelor componente (clădiri, vegetație, alei, pavimente, fîntîni, vitrine, firme, corpuri de iluminat, etc., etc.). Colaborarea, despre care vorbim atît, numai în acest fel se adîncește și devine eficientă — indiferent dacă se realizează sub auspiciile Uniunii Arhitecților sau ale Uniunii Artiștilor Plastici.

Decorația de interior, deși se referă la un spațiu relativ restrîns, este tot atît de importantă și tot atît de complexă, răspunzînd aceleiași necesități și solicitînd aceeași viziune unitară de ansamblu. Chemat să organizeze interiorul, arhitectul sau decoratorul efectuează un montaj de piese diverse, dirijînd o orchestră întreagă, fiecare voce participînd la împlinirea unui tot armonios, al cărui echilibru se

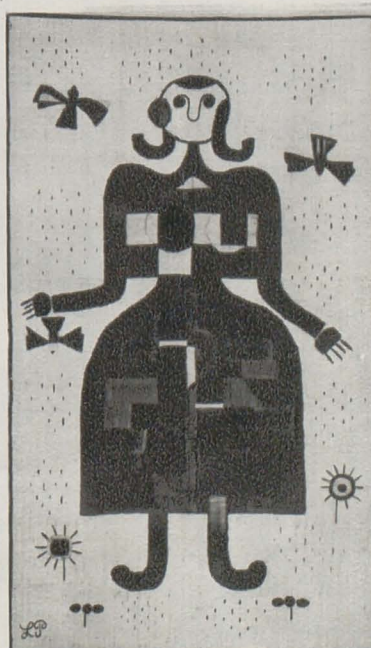
(urmare în pag. 41)



2



3



1. AURELIA GHIAȚĂ: Flori — tapiserie
2. MIMI PODEANU: — Tapiserie
3. ECATERINA HUMĂ: Compoziție cu călăreți — panou decorativ, imprimeu manual, bumbac
4. LUCREȚIA PACEA: Tînăra fată cu păsări — broderie pe rafie

4



## MARTIROS SARIAN

LUDMILA FEDOROVA

În ultimii ani, Uniunea Artiștilor Plastici din U.R.S.S. a avut posibilitatea să prezinte poporului prieten al României creația unor artiști de seamă din republicile noastre unionale. Pe această linie, expoziția amplă, deschisă la galeriile din strada Onești, a făcut cunoscută publicului bucureștean opera maestrului venerabil al picturii armene, Martiros Sarian, artist al poporului, reprezentant de frunte al artei sovietice. Artă lui Sarian se bucură la noi de mare popularitate, de dragoste și de înaltă prețuire. Un număr important de lucrări ale artistului au îmbogățit colecțiile și expozițiile multor muzee din Uniunea Sovietică.

Îndrăgim această artă pătrunsă de un umanism adânc, de optimism, de dragoste de viață. Îl îndrăgim pe Sarian, pentru că a izbutit să găsească, pentru oglindirea actualității, noastre în imagini artistice, un limbaj al formelor și al culorilor, autentic și convingător, specific artei sale. Pictorul păstrează pînă la vîrsta sa înaintată — 85 de ani — precizia mîinii și a ochiului, simțul său excepțional de cunoaștere a frumuseții și armoniei lumii.

Încă în copilărie, petrecută în sînul unei familii de țărani modești, Sarian vădește categorice înclinații pentru desen, care-i vor îndruma pașii spre învățămîntul artistic. Absolvă Școala de pictură, sculptură și arhitectură de la Moscova, și se formează sub influența și îndrumarea profesorilor și prietenilor săi, pictori cu renume, Valentin Serov, K. Korovin, A. Arhipov. De numele acestora este legată o întreagă perioadă de mari transformări în domeniul artei ruse de la sfîrșitul veacului al XIX-lea, căreia îi aparține, în bună parte și arta născută a lui Sarian. Și-a însușit de la școala rusă tot ceea ce a fost mai bun, mai înaintat, dar, în același timp, a rămas de-a lungul întregii sale vieți un pictor profund național, original și unic. Și, deși în primii ani ai creației sale, datorită condițiilor istorice, Sarian a fost rupt de Armenia, dragostea

fierbinte și fidelitatea față de patrie s-au reflectat totdeauna în pînzele sale. Opera sa ar putea fi denumită drept « Cîntec despre Armenia », despre încîntătoarea ei natură, despre soarele arzător, despre oamenii acestei țări străvechi.

Adeseori, se spune la noi, că pînzele lui Sarian se identifică cu culorile Armeniei, că natura Armeniei se recunoaște după peisajele sale. Strîns legată de realitate, lumea poetică a maestrului Sarian reprezintă mereu ceva inedit și deosebit.

Căutînd tot timpul ceva nou, artistul călătorește neobosit. În timpul studenției, el întreprinde prima călătorie în Transcaucazia, natura pitorească a acesteia, agitația clocotitoare și zgomotoasă a vieții captivînd pentru totdeauna imaginația pictorului. Aceleași culori ale naturii meridionale îl cuceresc în călătoriile sale, la Constantinople, în Egipt, în Iran. Atenția pictorului se oprește la scene de stradă, la frumusețea și armonia mișcărilor fetelor. Colibele de lut ale arabilor îi trezesc amintiri îndepărtate despre patria sa, Armenia. În această perioadă, crează un ciclu de lucrări de mare expresivitate, obținută prin laconismul culorilor, prin generalizări cuprinzătoare legate de realitate, de viață, de oameni.

În anii instaurării puterii sovietice în Armenia, Sarian se stabilește definitiv la Erevan. În Armenia începe o viață nouă. Sarian lucrează cu multă însuflețire în domeniul picturii, al teatrului, al ilustrației de carte. Pictază cortina originală a teatrului dramatic din Erevan, păstrată actualmente cu grijă la Galeriile « Tretiakov » din Moscova. Ca sursă de inspirație, i-a servit peisajul Armeniei.

Ocolind diversitatea îmbinărilor coloristice din natură, Sarian își reduce paleta la un număr mic de culori contrastante. Acest procedeu amplifică caracterul monumental al imaginilor.

Călătoria de doi ani la Paris nu-l îndepărtează de tema naturii armene și, în anii ce urmează, el lucrează peisaje cu același avînt ca și în trecut. În variante infinite se succed pe pînzele sale motivele patriei: impunătorul Ararat, coastele stîncose, abundența fructelor și a florilor văii Araratului, peisajele satelor armenești.

Dragostea pentru viață, trăsătură primordială a firii artistului, se reflectă în pînzele lui. Natura înflorește, triumfă prin cromatica vie a verii, prin coloritul sonor, auriu, al toamnei. Maestrul însuși

(urmăre în pag. 41)

## ÎNȚÎLNIRI CU MARTIROS SARIAN

CIK DAMADIAN

La ora prînzului urma să trec pe la Hotel Ambasador pentru a-l întîlni pe Martiros Sarian. Eram oarecum îngîndurat. În aceeași dimineață trecuse pe la mine un bun prieten care, vizitînd expoziția maestrului, mă ruga să-i transmit caldă lui mulțumiri pentru lirismul și bucuria culorilor, pentru seninătatea și puritatea cu care se simțea îmbogățit. Mă întrebam, voi reuși oare să tîlmăcesc sentimentele prietenului meu?

Am încercat, cu oarecare stîngăcie, păstrînd poate doar sinceritatea mesajului. Sarian se întoarse către Henrik, elevul lui, care era de față și își manifestă părerea de rău că nu poate avea imprimate pe bandă de magnetofon cuvintele tîlmăcite de mine.

Deslușind profunda și via lui emoție, mă gîndeam cu mirare: ce fel de om poate fi acela care la retrospectiva de la Erevan — avînd 3000 de vizitatori zilnic, iar la Moscova 10.000 — este atît de mișcat de prinosul adus de un simplu vizitator din România?

— Privește, mi-a spus Sarian într-altă zi, deschizînd fereastra, privește oamenii ! Îmi place acest popor ! Uite cum aruncă brațele cînd merg. Privește dezinvoltura gestului. Numai un om liber poate umbla așa !

Iar eu, privindu-l, observam agerimea, prospețimea și tinerețea acestui artist deghizat în hainele a peste 85 de primăveri.

★

Era la începutul organizării expoziției și în fața unor dificultăți de spațiu, care de altfel s-au rezolvat pe parcurs, mă uitam la expresia maestrului Sarian. Ghicindu-mi întrebarea, îmi răspunse cu seninătate:

— De ce crezi că nu s-ar putea face și o expoziție cu numai 40 de lucrări?

★

Îmi povestea Martiros Sarian cum veniseră două femei din Australia să-l vadă la Erevan. Porniseră special în acest scop.

— Îți închipui ce dezamăgire au avut. Eu sînt un om obișnuit !

(urmăre în pag. 41)

1 2





EUGEN IACOB

1. MARTIROS SARIAN: Amurg la Garis — ulei
2. MARTIROS SARIAN: Autoportret (schiță) — tempera pe carton
3. VIKTOR EFIMOVICI ȚIGAL: Reflux (din ciclul « Marea de Azov ») — acuarelă
4. SKULME GEMMA: Costum național — acuarelă



dezinvoltură de virtuos. Portretul « Femeii elegante », pictat în tușe mai libere, și « Portretul actorului N. Grițenko », lucrat în tente largi, aplicate cu multă siguranță, denotă nu numai cunoașterea desăvârșită a acuarelei, dar și un talent autentic, chiar atunci când artistul se menține pe linia unui academism. La polul opus, ca interpretare, se află lucrările de proporții modeste ale unui acuarelist din Riga, R. Ghinter, care, în tabloul « Clăi », lasă materia colorantă, fluidă, să se resfire în riușe subțiri, ca nervurile unei frunze, obținând efecte neașteptate de colaj. Între acești doi artiști ce ilustrează moduri deosebite de expresie se înscriu diverse alte direcții spre care se îndreaptă arta unor acuareliști sovietici, reprezentanți ai citorva republici unionale. De consemnat faptul că pe linia respectării tehnicii culorilor transparente se mențin, mai mult decât alții, artiștii lituanieni. Suportul alb al hîrtiei, neatinsă de pensulă, ține locul părților luminoase, iar umbra și volumul sînt realizate din coagularea pigmentului la acuareliști ca A. Zvirbulis, A. Megnis, I. Budris, E. Anderson, I. Uiga. Alți expozanți însă se disting fiecare, prin felul de a aprecia modul în care pot folosi și alte căi de redare a realității nemijlocite cu multă

(urmare în pag. 42)

3

O manifestare colectivă amplă, reprezentativă, în care să figureze un mare număr de artiști, ca în expoziția acuareliștilor sovietici, nu a avut loc la noi încă. O cunoaștere directă a operelor creatorilor acestui gen atît de controversat s-a produs acum prin intermediul unor artiști sovietici, care au în urma lor o îndelungată tradiție. Mulți dintre expozanții din sala Dalles s-au străduit să se exprime cu un anumit respect față de moștenirea lăsată de înaintași, așa încît între anul înființării Societății acuareliștilor din Rusia (1880) și vremea noastră, timpul pare a se fi cristalizat destul de lent. Astfel, în evoluția firească a acuarelei de la un secol la altul, trecînd peste experiențele citorva generații, limbajul artistic pare a fi rămas la unii expozanți — în general vorbind — în urma unei gîndiri moderne, contemporane. Începînd cu cadrulul — punerea în pagină — simplu, lipsit de ostentație, realizat în spiritul respectării tuturor canoanelor clasice și pînă la corectitudinea desenului și a proporțiilor, totul dă o notă ușor academică multora din lucrări. Peisajele montane sau citadine, cu străzi animate de mașini, tramvaie și pietoni, panoramele marilor uzine, scenele de gen inspirate din viața școlarilor — vizita medicală, ora de muzică — naturile moarte cu fructe supradimensionate — toate aceste tablouri sînt străbătute de tensiunea unor emoții artistice sincere, autorii zugrăvind cu fidelitate datele realității de la care pornesc. Portretele semnate de A. V. Fonvizin, decanul de vîrstă al graficienilor sovietici se remarcă prin stăpînirea deplină a materialului și detașarea de model cu o



4



E probabil că, dincolo de rezonanțele estetice ale modelor literare, mesajele vădite și secrete ale naturii, învăluită în undele de miraj ale toamnei, răspund unor foarte profunde realități biologice, cristalizate nu numai de-a lungul veacurilor sau mileniilor, ci în cursul milioanelor de ani. Într-o captivantă zi de toamnă, cu pîlpîiri de aur stins, strecurat printre frunze, am vizitat îndelung expoziția tînărului sculptor Spiru Săbiescu. Am revenit să privesc statuile sub o lumină sobră, tot nostalgic cernută, dar mai puternică. Și primele impresii culese față de « ineditul » acestei expoziții s-au accentuat. Mă aflu în cel mai plin aer liber — într-un parc mai mult sau mai puțin « dezafectat », dar fără penibilă atmosferă de părăgînire, însă cu o stranie viață proprie, oarecum izolată, apărută de ceea ce poate turbura în timp și spațiu (vă amintiți: « Je hais le mouvement qui déplace les lignes »? sub categoricul titlu simbolic « La Beauté »). Senzațiile, devenite mai dense, păreau încărcate de o elocvență turburătoare. Însă o asemenea expoziție, într-un parc mai mult decît liniștit alături de forfota căii Victoriei constituind un fundal sonor, de o ritmică legănare, ridică complexe probleme de psihologie estetică.

Cele cîteva rînduri în care autorul acestor lucrări se autopenetră, sfîrșesc cu această frază: « *Aspirațiile contemporane spre orizonturi nebănuite chiar de noi (s.n.) fac necesare încercările de concretizare a tuturor ideilor care ni se par frumoase și utile, contribuții în șirul nesfîrșit al experiențelor și realizărilor (s.n.).* »

Că autorul detestă « repetiția și monotonia » este vădit. Că autorul are ceva de spus în artă, și că lucrările expuse implică talent, vibrație interioară și o anumită vigoare, pare de neîgăduit. Și mai surprinzător se vedește faptul că munca sa artistică indică un nivel — poate variabil, dar cert — de maturitate stilistică. Să spunem de la început că ni se pare lăudabilă autenticitatea cu care Spiru Săbiescu a asimilat pilduitoarea, prodigioasa creație a lui Brâncuși, *nu pe linii exterioare, ci intime*; mai mult chiar, în unele din valențele ei secrete — lucru asupra căruia va trebui să revenim pe larg cîndva.

Aparent, ne aflăm și aici pe linia tînărului sculptor Apostu. Totuși — deși nu putem determina încă nici cîtă pastă temperamentală, nici cîtă consistență, cîtă densitate implică talentul lui Spiru Săbiescu — seriozitatea trudei lui artistice și, într-o măsură oarecare, *originalitatea ei*, ni se par totuși certe. Și încă ceva: accentul sufleteș, departe de a fi liric în *sensul curent*, închide o anumită gravitate, o anumită forță de meditație, de contemplare a substanțelor din care porcede tainica viață a volumelor, biologice și statuare. Artistul *are vocația reală a sculpturii*; se simte că nu este numai un contemplativ, un *nostalgic*, un

(urmare în pag. 42)

SPIRU SĂBIESCU: Trei sculpturi — piatră, lemn





Pictorul Mihai Rusu, la prima sa manifestare de ansamblu, vădește, chiar ținând seama de diversitatea viziunilor și manierelor sale, diversitate care nu poate să nu frapeze, o anumită unitate de accent sufletesc.

În cele câteva lucrări mai mari, de transpunere decorativă a unor siluete de țărânci, găsim o consecvență în procesul de stilizare, de epurare a amănuntelor curente, ne semnificative. Ne găsim însă în fața unui decorativism de certă esență lirică.

Chiar dacă, în tabloul cu trei țărânci intitulat « Cariatide », mâinile femeii din centru nu par rezolvate, în celelalte două figuri, ritmica trupurilor și a brațelor, tonalitatea surdă, melodică, a nuanțelor, distribuirea maselor de culoare pe verticale și pe orizontale, modularea în atmosferă de cântec, degajă interesante valențe poetice. Titlul « Cariatide » indică limpede intenția de înnobilare. Există în stilizarea figurilor, și mai ales a ochilor, dincolo de eventuale stângăcii, o anumită gingășie de transpunere, șovăielnică poate, dar care închide într-însa un accent sufletesc captivant.

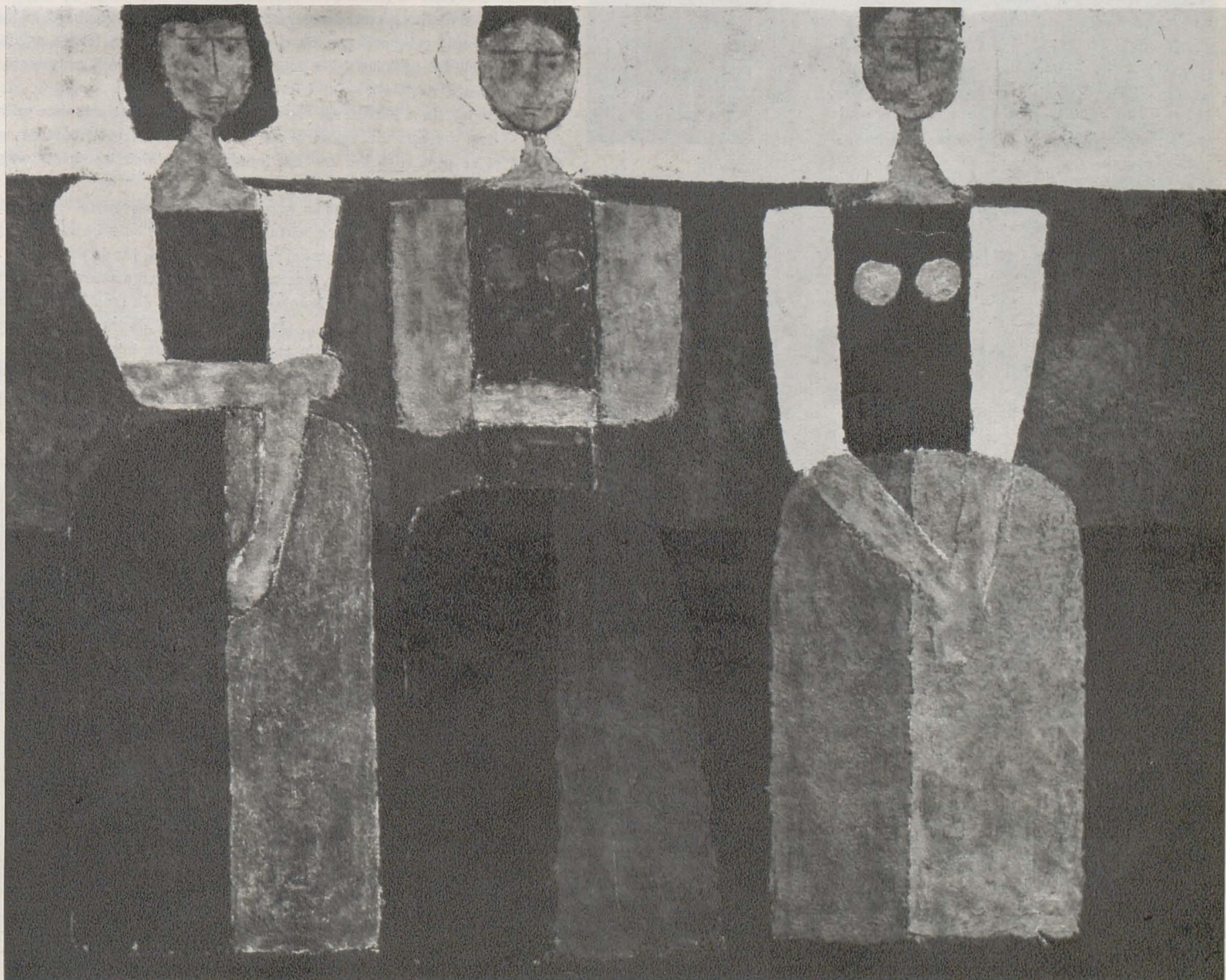
Mai șovăielnic și mai discutabil ni se pare « Peisajul » ținut în albastruri monocorde, aproape monotone, în verzuri și ocruri. Vibrațiile mai vii ale câtorva puncte de galben și carmin sînt doar ușoare sublinieri și rapeluri de interesantă « picturalitate » modernistă. Dar și aici confesia intimă rămîne destul de valabilă, deși familiarizarea artistului cu « maniera » respectivă pare redusă.

În « Peisaj cîmpenesc », pe un fundal neutral, de surdină, de vagi ocruri melodice ușor cretoase, agreabile, în viziune aproape complet bidimensională, sînt fixate geometrizat, două siluete de animale și două siluete omenești, și niște flori infantil stilizate. Figurile par atîrnate, după ce au fost zvîrlite întîmplător, în acest spațiu modulată. Undeva, distingi parcă isonul unei litanii nostalgice, contemplative, dar fără urmă de depresiune. Și iată că ansamblul viziunii izbutește să închege imaginea, iar ritmica elementelor plastice înfiripă un fel de pulsație de viață plastică promițătoare.

În « Blocuri noaptea », ni se pare că transpunerea lui Mihai Rusu se dovedește destul de încheagată și, precum susținusem înaintea, consecvent « susținută » cromatic. Clădirile etajate aluziv și imaginea lunii plutind în echilibru aproape geometric cu construcțiile, sînt realizate în acorduri ritmice de alburi cu ușoare nuanțe gălbui și de griuri sumbre cu nuanțe albastre grave. Ca și în cadrele creației muzicale propriu-zise, substratul melodic al unei viziuni specific nocturne este sugerat.

(urmare în pag. 42)

MIHAI RUSU : Cariatide — ulei







La vârsta de 28 de ani, cu această a doua expoziție personală, tânărul sculptor Victor Roman izbutește să se afirme într-un chip prestigios, poate mult prea prestigios.

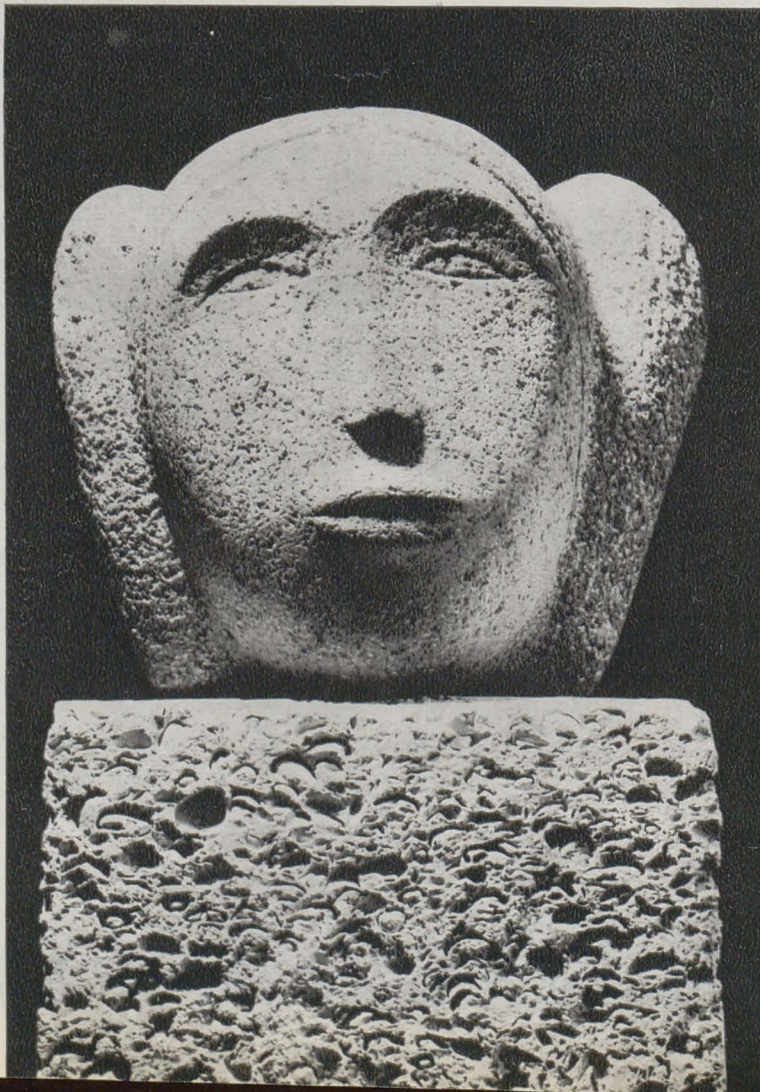
În ansamblul atât de variat al lucrărilor sale expuse la Dalles, ni se oferă o viziune plastică de o stranie diversitate, chiar dacă accentul temperamental poate constitui, într-o măsură oarecare, o anumită trăsătură de unire. Deși nu sînt expuse nici un fel de « lucrări școlare », ca și la Peter Iacobi, găsim anumite trăsături de viziune am spune, nordică, vag expresionistă. Se vedește o anumită tradiție de expresivitate subliniată, uneori chiar ostentativ. Există chiar o anumită complezență în grotesc — vădit sau secret — și o anumită prețuire, devenind chiar scop artistic și nu simplu mijloc, a meșteșugului « rafinat ». O a doua trăsătură caracteristică, legată tot de obsesia meșteșugului rafinat, este și alunecarea spre manierismul de bibelou. Bineînțeles, la artiștii de talent această alunecare nu se produce în chip vădit. Totuși unele capete feminine, mai ales « Simona » de pildă, tind către o eleganță aproape « mondenă ». Și mai trebuie semnalat faptul că evoluția actuală a publicului nostru este sensibilă la acest rafinament, care îi face accesibilă viziunea artei superioare, în modalitățile ei ingenioase prelucrate, deși nu totdeauna de esență cu adevărat superioară.

În această expoziție găsim însă la Victor Roman o remarcabilă esență de viziune statuară modernă, tipică, în lucrarea intitulată « Păianjenul », una dintre cele mai sugestive și mai inedite transpuneri sculpturale în metal. Aceasta realizează o viguroasă amplificare a avidității insectei la pîndă în aspectul ei de « fandare, brusc încremenită » (amplificare urcînd pînă la sugestia unei tipologii taurine). Într-adevăr, elementele din partea de sus a lucrării sînt echivalate plastic cu niște coarne de taur. Dinamismul viziunii este extrem, deși procesul de potențare se păstrează într-un static al volumelor aproape geometrizat, cu simetrii subliniate. Jocul orbitelor izbutește să păstreze o extremă tensiune. Se obține astfel un fel de agresivitate simbolică și totuși concretă, în care elementul arhaizant cu implicații totemice evocă, prin mijloace de o stranie eficiență, un fel de omniprezență a acestei avidități agresive (și a procesului specific de pîndă cu valențe magice de paralizare a victimei).

Dimpotrivă, în « Pasărea de foc » unde elementul folcloric este utilizat mai direct — deși intenția de stilizare este subliniată — capacitatea de sugestie plastică ni se pare oarecum anulată, intențiile rămînînd insuficient organizate plastic.

La « Păsările în zbor » găsim un exces de stilizare, « sugestia folclorică » fiind aproape total părăsită. Deoarece procesul de elaborare intimă a esențelor plastice pare insuficient, și eficiența sugestiei plastice în ritmică, joc de volume etc. este și ea mai puțin convingătoare. Aci, încercarea de a împăca dinamismul « motivului », sugestia celerităților săgetînd văzduhul, printr-un fel de crucificare statică, duce la « contradicție în termeni » . . . plastici, nu lipsită de interes, însă neconvîngătoare. Deci trebuie să revenim asupra celor spuse inițial și anume: tânărul sculptor Victor Roman are daruri și obsesii atât de contradictorii, încît ele constituie o rară bogăție, dar uneori și un balast. În viziunea « Păsărilor în zbor » de un maximal aerodinamism, deci de o maximală denudare și sub-

(urmare în pag. 43)





# PAUL GHERASIM

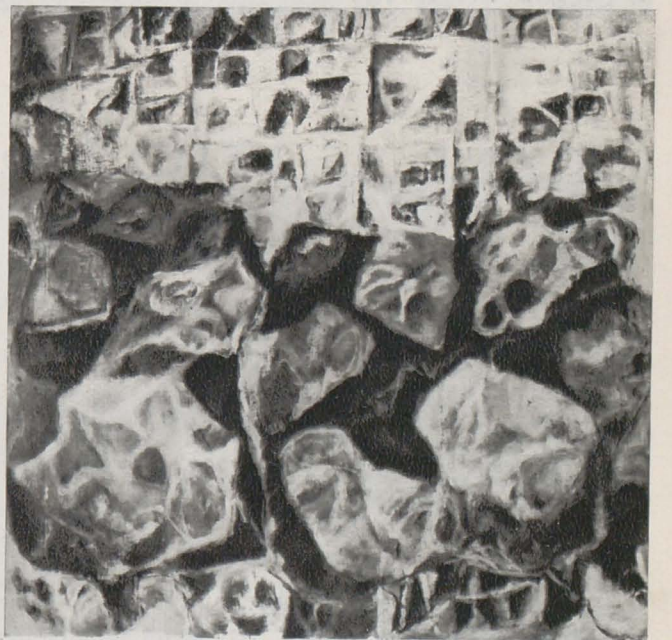
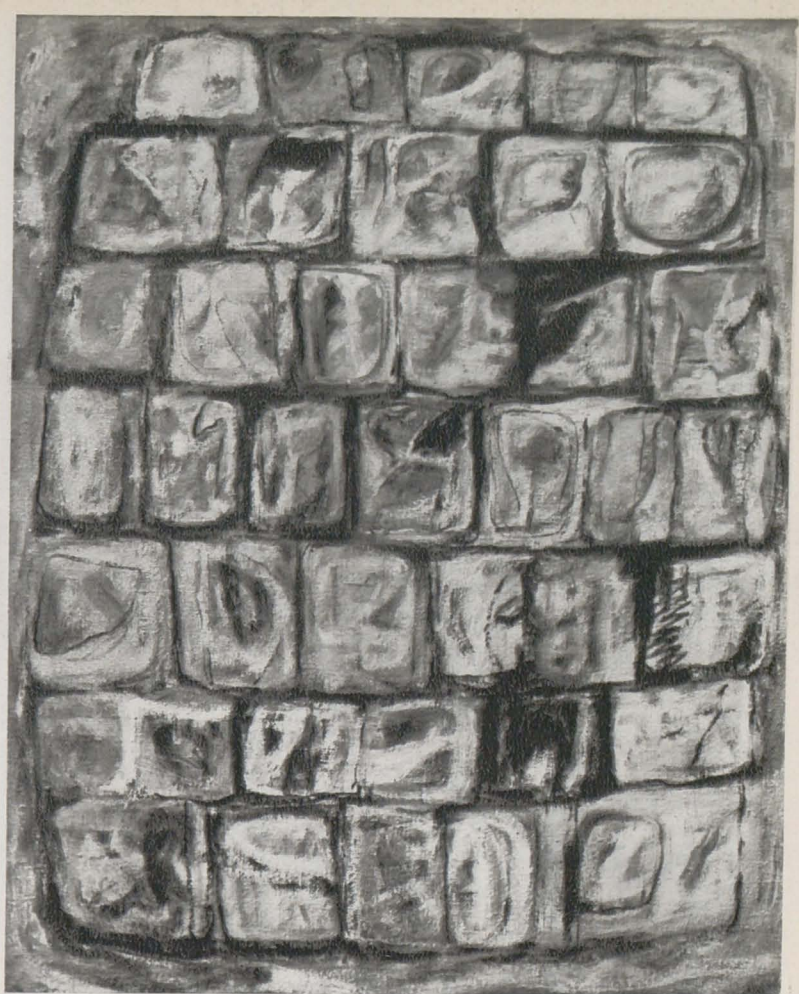
OCTAVIAN BARBOSA

N-aş spune că Paul Gherasim este un rafinat. Dar n-aş spune nici că nu este. Subtilităţile sale nu sînt niciodată numai formale, ele ţin în primul rînd de ceea ce Pascal numea « l'ésprit de finesse ». Acesta, atunci cînd există, nu exclude rafinamentul, dar nu îngăduie absolutizarea lui, ci îl subordonează unor sensuri adînci. Rafinamentul nu presupune în mod obligatoriu fineţea ca pe-o notă esenţială, definitorie, a sa. Snobul poate fi un rafinat desăvîrşit, dar în acelaşi timp un ins lipsit de fineţe, cum este în genere. Considerat în sine, rafinamentul nu este decît aspectul *formal* al fineţii şi în absenţa ei, mimînd-o, o strălucitoare impostură.

În artă însă, fineţea presupune totdeauna, într-un grad sau altul, rafinamentul, ca mijloc *formal* de manifestare. Altfel, fineţea riscă să rămînă un dat originar al fiinţei, neipostaziat artisticeste şi implicit nevalorificat şi netrasmisibil din punct de vedere estetic. În acest sens putem spune că pictura de mare fineţe a lui Paul Gherasim este şi arta unui rafinat. La el nu sesizezi nicăieri o preocupare *exclusivă* de rafinare a limbajului. Escnţializarea este cerută de modul de gîndire al artistului. Surprins în ipostaza lor spirituală, lucrurile şi procesele nu puteau fi exprimate în anecdotica lor, aşa cum în realitatea neinterpretată ni se oferă, ci în dinamica lor interioară, aşa cum inteligenţa artistică le descoperă şi obiectivează. Chiar şi atunci cînt pictează un parc, sau nişte copii printre flori, manuscise, pietre arheologice sau un măr încărcat, artistul nu este interesat de redarea formelor exterioare, ci de cunoaşterea sensului lor intim, comunicîndu-ne aproape *sentimentul* lucrurilor. Pentru că Paul Gherasim este un intim al materiei: nu ştii bine unde sfîrşeşte viaţa lui şi unde începe a lucrurilor, ca-ntr-o osmoză panteistică. Stările sale sufleteşti sînt proiectate înafară, în lucruri, conştiinţa devenind, prin aceasta, parcă, un dat al realităţii obiective.

Lucrate cu o mîgală de meşter medieval, bijutier, aş zice, tablourile sale sînt totuşi lipsite de orice strălucire exterioară. Nu numai fiindcă artistul evită, în genere, să se exprime în tonuri vii, ca să nu mai vorbim că este străin de orice violenţă cromatică. Meditativ de esenţă clasică, artistul nu este un exuberant. Natura exultă totuşi în pînzele sale cu discreţia creşterii neîntreprupte a plantelor. De aceea, imaginile se organizează neostentativ, ideile succedîndu-se muzical, în ritmuri imperceptibile, ca nişte păsări plutind într-o neagitată mare de aer. De aici poate şi acel sentiment al imponderabilităţii pe care pictura sa ni-l comunică. Faţă de poetica concretă a materiei din opera lui Petraşcu, unde lucrurile trăiesc în toată *materialitatea* lor (asocierea nu include nici o intenţie valoric comparativă), poetica lui Paul Gherasim decurge dintr-o viziune plastică în care materia, surprinsă, parcă, în stările sale de elevaţie, este exprimată în forma ei spirituală.

Unitară ca viziune şi concepţie, cea dintîi expoziţie personală a lui Paul Gherasim aduce dovada unei conştiinţe artistice, a responsabilităţii etice şi estetice faţă de meşteşugul şi mesajul artei sale. Modernitatea mijloacelor de expresie nu este decît rezultatul nemijlocit al modernităţii viziunii. Trăsăturile esenţiale, tradiţionale, ale gîndirii artistice româneşti se regăsesc în concepţia lui Paul Gherasim, exprimate într-o formă modernă, contemporană, proprie. Ea este străină de emfaza, sterilitatea, strălucirea exterioară, ostentativă, a unor « modernişti » ale căror realizări stîrnesc, pe bună dreptate, nedumerirea publicului.



VICTOR ROMAN: Fetița cu păpușa — piatră

VICTOR ROMAN: Cap de femeie — piatră

VICTOR ROMAN: Păianjen — bronz

PAUL GHERASIM: Parc — ulei

PAUL GHERASIM: Monument arheologic reconstituit — ulei

PAUL GHERASIM: Oraș și parc — ulei







1

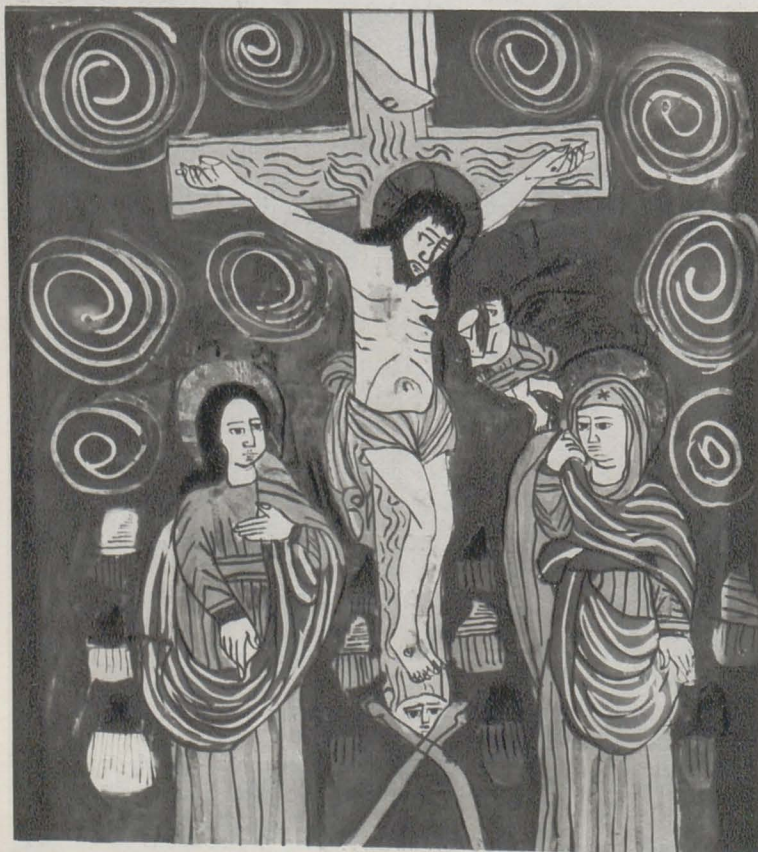


2

## ICOANE PE STICLĂ DIN COLECȚIA BÎSCĂ-NELEANU

GHEORGHE SZEKELY

3



« Pretutindeni unde se vorbește limba română, o mare artă populară s-a manifestat de totdeauna prin opere rafinate și robuste. Vigoarea ei izvorăște din străvechiul și permanentul contact cu pământul și muncile aspre care îi zămislESC rodnicia; rafinamentul ei — din calitățile native ale unui popor ales.

Această artă... posedă fecunditate și bucurie, posedă gust. Gustul (țăranului român n.a.) este o alegere între bogății, alegere absolut instinctivă pe care nu o dictează și nu o călăuzește nici un principiu academic. El... vine din profunzimile vieții, este susceptibil la educație, dar educația nu-l realizează: este un dar al zinelor. De aceea păstrează totdeauna ceva feeric ».

Citind aceste rînduri ale lui Henri Focillon, închinete artei populare românești, cu mai mult de trei decenii în urmă, nu poți să nu te gîndești la feeria cromatică, la fantezia și umorul icoanelor noastre pe sticlă.

Apărute, probabil, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, și avînd perioade de înflorire în secolele XVIII și XIX, icoanele pe sticlă românești s-au impus ca valori artistice autonome destul de tîrziu.

În zilele noastre, publicul iubitor de artă este încîntat de farmecul deosebit ce se degajă din aceste creații populare. În ultimul timp, datorită expozițiilor organizate de țara noastră în Belgia, R. F. Germană și Danemarca, icoanele pe sticlă au cucerit o faimă binemeritată peste hotare, fiind considerate de către numeroși specialiști drept cea mai valoroasă și mai originală școală de pictură populară pe sticlă din Europa.

Iată de ce salutăm organizarea expoziției de icoane pe sticlă din vara anului trecut, în Parcul Herăstrău din București, în speranța că ea va fi urmată de alte manifestări similare, printre care s-ar cuveni să figureze neapărat și valoroasa selecție trimisă în țările europene amintite.

Cele 90 de picturi pe sticlă prezentate în cadrul expoziției la care ne referim provin din colecția Bîscă-Neleanu, care numără în prezent 280 de icoane pe sticlă. Pentru a crea o ambianță în care privitorii să se familiarizeze mai ușor cu arta icoanelor pe sticlă, acestea au fost expuse împreună cu frumoase piese de ceramică populară, traiste înflorate, cusături, lăzi de zestre, scăunașe, linguri și furci cu creștături ș. a. provenind din aceeași colecție.





4 5

1. Sf. Paraschiva (Nordul Transilvaniei — prima jumătate a sec. XIX)
2. Sf. Ilie prorocul (Țara Oltului — sec. XIX)
3. Răstignirea (Țara Oltului — a doua jumătate a sec. XIX)
4. Maica îndurerată (lucrată probabil în Maramureș — începutul sec. XIX)
5. Nașterea lui Isus (Scheii Brașovului — sec. XIX)
6. Botezul (Nicula — începutul sec. XIX)

6

Vizitatorii au avut astfel prilejul să ia contact cu o serie de icoane purtând caracteristicile principalelor centre vestite de zugrăvi iconari. Dintre icoanele expuse ne referim îndeosebi la cea intitulată « Maica îndurerată » de Matei Țimforea (datată 1886), o icoană pe un fond alb, cu o bogată decorație florală, de o atmosferă veselă, tonică, « Duminica Floriilor » (1870), avînd ca fundal un peisaj real, transilvan, precum și detalii care denotă din partea meșterului iconar un remarcabil simț al observației (de pildă tînărul din copac care taie ramuri cu toporul); « Nașterea lui Isus », la care pictorul a redat cu un egal interes aspecte ale vieții țărănești din Mărginime: doi ciohani cîntînd din fluier, turme de oi etc., aceste elemente contrastînd puternic cu animalul ciudat de lîngă iesle, ce amintește de silueta unui inorog. În « Sf. Haralambie » din Scheii Brașovului înțîlnim prezența ciumei — înfățișată de obicei ca un drac sau ca un schelet înlănțuit — aci însă ea apare sub chipul unui om obișnuit, purtînd niște coarne...

« Botezul » — o icoană de Nicula, de mici dimensiuni, frumos echilibrată compozițional, se remarcă prin culorile sale potolite, armonizate în surdină, ca și prin linia acuzată a contururilor, foarte expresive, ce amintesc de grafica modernă.

Lista lucrărilor semnificative ar putea fi continuată cu o serie de alte piese ce conțin reale virtuți cromatice, compoziționale sau decorative, cu icoane avînd rama pictată, care se armonizează măiestrit cu culorile aplicate de meșter (într-o ordine inversă față de pictura obișnuită) pe dosul sticlei de « glăjărie ».

Cu toate calitățile și noutatea ei, această expoziție a suscitât însă și unele rezerve din punct de vedere organizatoric. Este firesc ca la prezentarea parțială a unei colecții să fie expuse cele mai valoroase piese, reprezentative atît pentru centrul respectiv (de iconari — în cazul de față), cît și pentru colecția din care au fost selectate. Or, din expoziție au lipsit tocmai acele opere — în număr de cincisprezece — care constituie fala colecției Bîscă-Neleanu, și care, pe drept cuvînt, au fost incluse în marea expoziție itinerantă trimisă de țara noastră peste hotare. În această ordine de idei considerăm că ar fi fost mai indicat ca expoziția din Parcul Herăstrău să fi avut loc ceva mai tîrziu, pentru a oferi vizitatorilor prilejul să-și formeze o imagine mai completă despre valoarea și varietatea acestei colecții.







Rumanian Art Treasures

Royal Scottish Museum Edinburgh

1. Afișul expoziției « Tezaure de artă românească » deschisă la Edinburgh
2. Aspect din expoziția « Tezaure de artă românească » deschisă la Edinburgh
3. Portretul lui Daniil Sihastru de pe ferecătura dăruită de mitropolitul Grigore Roșca mănăstirii Voroneț (reg. Suceava) — 1557
4. Portretul brodat al lui Simion Movilă de la mănăstirea Sucevița (reg. Suceava) — 1609



3 4

2



Încă din zilele de 12 și 13 august ale anului trecut, pe străzile Edinburgh-ului au apărut treptat, la răspîntiile străzilor principale și la intrările monumentelor de seamă, mari placcarde albe « RUMANIAN ART TREASURES ». Erau primele anunțuri, vestind locuitorilor acestui vechi centru cultural și zecilor de mii de străini poposiți aci pentru festival, inaugurarea, la 20 august, în sălile Muzeului Regal al Scoției, a primei expoziții de artă veche românească, organizată de țara noastră în Marea Britanie.

Pregătită cu luni de zile în urmă, pînă la cele mai mici amănunte, de colectivul Secției de artă veche românească a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, sub egida Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, expoziția a fost deschisă în cadrul festivalului internațional de muzică și teatru de la Edinburgh, de la 20 august pînă la 27 septembrie 1965.

Ideea de bază și scopul ultim al unei expoziții sînt, desigur, cele mai grele probleme de rezolvat, atunci cînd se pornește la organizarea unei astfel de manifestări. Selecționarea lucrărilor și după aceea orînduirea lor, într-o desfășurare logică și clară pentru marele public, urmează în mod firesc, odată precizate, primele două obiective. În cazul de față, s-a pornit de la ideea de a prezenta unui public îndepărtat, în genere străin de istoria și cultura românească, o culegere de lucrări valoroase care să sugereze vechimea, originalitatea și caracterul unitar al artei noastre, în epoca feudală. Expoziția trebuia să reprezinte o sinteză a artei medievale românești, de aceea s-au ales opere dintre cele mai caracteristice din Țara Românească, Moldova și Transilvania. Criteriul estetic trebuia de asemenea legat strîns de cel istoric, selecționîndu-se obiecte cu inscripții, care le determină precis proveniența și data. Totodată, starea de păstrare a

# EXPOZIȚIA «TEZAURE DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ»

CORINA NICOLESCU

M E R I D I A N E





Epitaful dăruit de Silvan mănăstirii Neamț (reg. Bacău) — detaliu: simbolul evanghelistului Ioan — 1437



Ușa de la Snagov (reg. București) — detaliu: Sf. Gheorghe ucigînd balaurul — 1453

fiecărui obiect în parte a constituit o condiție hotărîtoare în selecționarea lucrărilor.

Cele șaptezeci de obiecte (11 broderii, 16 icoane, 10 obiecte de argintărie, 9 manuscrise și cărți tipărite, ferecate, 4 sculpturi în lemn și 20 de fragmente de olărie, — discuri și plăci de sobă), au fost găzduite cu multă ospitalitate în imensul Muzeu Regal al Scoției, fără îndoială una dintre cele mai impunătoare construcții ale orașului Edinburgh, prin proporțiile sale și sobrietatea stilului victorian. Acest muzeu consacrat unor preocupări diverse, între care arta comparată deține primul loc, organizează cu prilejul festivalului, astfel de expoziții complexe. Locuitorii Edinburgh-ului, ca și vizitatorii străini veniți din toate colțurile lumii, au putut admira expoziția de artă veche românească, în anul 1963, o expoziție de artă indiană, iar în anul 1958 — o splendidă prezentare a artei bizantine.

Într-o sală mult prea spațioasă și prea înaltă, față de proporția obiectelor românești, arhitectul englez A. Irvine, proiectantul expoziției, a creat un spațiu nou, a cărui scară corespundea cu aceea a lucrărilor expuse. Proiectul expoziției a fost conceput la București, în colaborare cu colectivul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, unde arhitectul a putut aprecia modul de expunere foarte modern de la noi. Vizitarea vechilor mănăstiri din nordul Moldovei i-a trezit proiectantului ideea ca, în cadrul unei prezentări moderne, să sugereze întrucîtva, atmosfera acestor monumente. De aceea acest spațiu, compus inițial dintr-o singură sală vastă, a fost compartimentat în încăperi poligonale, cu tavanul jos, care sugerau absidele bisericilor; luminarea individuală a obiectelor dădea un efect cu totul deosebit fondurilor de aur și tonurilor calde ale icoanelor și broderiilor. Exagerîndu-se poate, atmosfera sumbră a micilor biserici de pe timpul lui Ștefan cel Mare, în care lumina se strecoară cu zgîrcenie prin ferestrele înguste ca niște metereze, întregul spațiu a fost acoperit cu o țesătură de culoare sepie închis. Pe jos, zgomotul pașilor era înăbușit de o mocheta verde-măslinie, de asemenea foarte întunecată.

Accesul în expoziție era precedat de două coridoare. Primul, mai lat și luminos, panotat pe o latură cu fotografii de monumente și pictură murală, într-o desfășurare cronologică, unitară, începînd cu biserica de stil romanic din Streiu (în Hațeg), și terminînd cu palatul Mogoșoia, introducea pe vizitator în atmosfera arhitecturii românești. În cel de al doilea coridor, pe peretele din fund domina o fotografie imensă, reprezentînd portretul ctitorului de la biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș.

Pe fundalul primei săli, o culegere de icoane din toate provinciile istorice, din sec. XVI—XVIII, începînd cu cunoscuta « Coborîre de pe Cruce » de la Schitul Ostrov (reg. Argeș) și terminînd cu « Judecata din urmă » de la biserica Sf. Treime pe Tocile, azi în muzeul Scheilor din Brașov, crea un cap de perspectivă impresionant. Pe peretele din stînga, expuse individual, pe un plan ușor înclinat, în vitrine îngropate, se puteau admira, în detalii, frumoasele broderii din Moldova și Țara Românească, donații ale domnitorilor Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Alexandru Lăpușneanu și boierilor Craiovești. În sala a doua, de formă poligonală, domina o vitrină centrală, de mari proporții, dreptunghiulară, cu două brațe laterale, în care au fost expuse în partea de jos, manuscrisele cu miniaturi, iar sus, obiectele de argint aurit și cărțile ferecate. În jur, pe pereți, broderiile alternau cu icoane de mari proporții, ale căror fonduri de aur patinat străluceau, contrastînd plăcut cu tonurile de roșu vișiniu și albastru de catifea ale veșmintelor. Lumina discretă și bine dozată a micilor reflectoare individuale pune în valoare mai ales icoanele. Cele trei epitafe expuse aci — cel de la Neamț, dăruit de Silvan la 1437, cel dăruit de Ștefan cel Mare mănăstirii Dobrovăț în anul 1504—1506, ca și cel de la Tismana, dar al lui Șerban Cantacuzino în anul 1680 — se acordau cu obiectele de argintărie din vitrina centrală, selecționate din aceleași perioade.

Fără îndoială că cea mai frumoasă lucrare din această sală era epitaful lui Silvan de la Neamț, capodoperă a broderiei veacului al XV-lea. Cele două icoane, una reprezentînd pe « Maica Domnului cu Pruncul » de la mănăstirea Govora, datînd din prima treime a veacului al XVI-lea, și a doua pe « Cuvioasa Paraschiva » ilustrau fiecare, o altă epocă și o altă școală. Prima reprezintă moștenirea tîrzie a tradiției constantinopolitane din vremea Paleologilor, păstrată în atelierile din Țara Românească. A doua, de școală moldovenească, cu unele note datorate meșterilor ruși, este caracteristică sfîrșitului secolului al XVI-lea și începutului veacului următor. O suită de trei icoane, mai modeste, fără somptuozitatea fondului de aur, dar pline de lumină, datorită tonurilor portocalii și verzi, așternute în pete mari, cu puternice conture brune, duceau pe vizitator în acea lume românească a Maramureșului, unică prin vechimea și bogăția ei, în care arta veacului al XIV-lea a supraviețuit în cadrul local pînă în secolul al XVIII-lea. Cea de a treia încăpere era dominată de frumusețea și noblețea ușii sculptată în lemn de stejar, care odinioară a aparținut unui paraclis al mănă-

(urmare în pag. 43)



# EXPOZIȚIA „SECOLUL LUI RUBENS“

MIRCEA DEAC



RUBENS: Autoportret — desen

De ce « secolul lui Rubens »?

Rubens este figura strălucitoare, deconcertantă, dominînd pictura flamandă din secolul XVII. Prinț al picturii și zeu al barocului flamand, este fără îndoială una dintre cele mai marcante personalități ale artei universale.

Specialiștii belgieni au reușit să organizeze o extraordinară expoziție în sălile Muzeului regal de arte frumoase din Bruxelles, înfățișînd amplu tabloul bogat al artei flamande de la Rubens la Van Dyck, cu selecțiuni din aproape două sute de muzee și colecții de artă din întreaga lume, printre care figurează și Muzeul Brukenthal din Sibiu cu patru tablouri de certă prestanță artistică, unanim apreciate pentru originalitatea și valoarea lor: « Sf. Ignațiu » de P. P. Rubens, « Judecata lui Paris » de Hendric van Balen, « Îndepărtarea comeseanului » de Pierre van Moll și « Moartea Cleopatrei » de Van Dyck. Chiar în mica noastră selecție, personalitatea lui Rubens este dominantă. Asemeni unui șef de orchestră, își impune geniul contemporanilor săi, figuri luminoase ale picturii, ca: Snyders, Jan Brueghel de Velours, Jordaens, Van Dyck și alții.

Istoria picturii flamande a secolului XVII este într-o bună măsură și istoria colaboratorilor săi.

Născut în 1577, într-o familie burgheză, Pierre Paul Rubens a debutat în viață ca paj al unei contese. La 21 de ani se înscrie ca pictor-maestru în corporația artiștilor din Anvers, apoi studiază în Italia — Bellini, Veronese, Giorgione și Tiziano, dar el și barocul italian nu au comun decît suflul energiei creatoare pe care l-a imprimat Renașterea. Rubens avea să creeze un baroc care-i aparține, un baroc de nord, caracteristic prin multiplicitatea nuanțelor și prin jocul fastuos al pensulei.

Frumos și bogat, genial și prodigios, el se impune firesc contemporanilor. Devine repede celebru. Regina Franței, Maria de Medicis, îl invită la Paris, ca și la Madrid — regele Spaniei, Filip al IV-lea. Ajunge diplomat — vorbea șapte limbi — pe lângă curtea engleză a lui Carol I, apoi în Olanda și Spania.

Se situează printre puținele figuri ale istoriei care au strălucit atît în viața socială, cît și în artă — prin vitalitate și copleșitoare forță creatoare.

A pictat aproape 1300 de tablouri, în general de mari dimensiuni. În expoziția de la Bruxelles au fost selecționate și strînse numai 60. Calculele făcute de unul din biografi săi, Alfred Michels (« Rubens et l'école d'Anvers », Renouard, Paris 1877), arată că Rubens ar fi pictat în total 11.700 metri pătrați în 11.000 de zile — ceea ce demonstrează uluitoarea sa fecunditate artistică. Spirit enciclopedic, dotat cu imaginație și fantezie efervescentă, se realizează creînd o lume de imagini pe măsura lui: compoziții istorice, pioase și religioase, profane, de gen, alegorii, portrete, peisaje, animale, naturi moarte. Rubens este primul în toate genurile. În creația sa ritmul formelor este copleșitor. Emoție, sentiment, ritm, mișcare. O adevărată simfonie a mișcării. Fromentin îl numise « cel mai liric dintre toți pictorii », iar Delacroix — « Homer al picturii ».





RUBENS : Suzana și bătrînii — ulei



RUBENS : Capete de negri — ulei

Din expoziție îți dai seama că el avea să domine arta flamandă pentru mai mult de un secol. Nici unul dintre urmașii săi nu s-a putut sustrage amintirii sale — ceea ce este exemplar demonstrat în expoziție. Reunirea a aproape o sută de artiști ale căror opere au fost strinse la Bruxelles pe criteriul autenticității sigure și al stilului lor caracteristic, este impresionantă. Corneille de Vos, Jaques d'Arthois, Snayers, F. Snyders, Jean Fyt, Adrien Brouwer, Brueghel de Velours, Teniers, Siberechts, Jacob van Oost, Souttermans, Philippe de Champaigne, Jordaens, Van Dyck etc. etc., toate aceste nume sînt mîndrii ale muzeelor din întreaga lume.

Cum se explică existența unui atît de impresionant număr de artiști într-un singur secol? Numai conjunctura politică și economică nu sînt suficiente a o explica, deoarece economia Flandrei era în regres în acest secol. Organizarea corporațiilor artistice era însă temeinică și exportul de tablouri în plină prosperitate.

Meșteșugul tradițional era riguros transmis de la o generație la alta. Așa se justifică precocitatea lui Van Dyck sau Jordaens, care la 16 și 17 ani au realizat unele din operele lor cele mai celebre. La 21 de ani Rubens era în plin succes. Răspîndirea tehnicii picturii în ulei (cărui i se adaugă terebentina, asigurîndu-se astfel rapiditatea execuției și, implicit, o prodigioasă producție) a contribuit la amploarea dezvoltării artei în acea vreme. Artiștii s-au bucurat de numeroase comenzi. Războaiele anterioare, atît de dese, lăsaseră goluri în altare și palate, ce necesitau a fi completate cu picturi noi. Apar apoi noi colecționari: regi, duci, prinți, mari negustori etc. La Anvers, negoțul cu pictura era foarte bine organizat. Existau depozite pline de picturi care erau trimise sucursalelor din întreaga Europă. Așa au putut ajunge, cel mai des prin Viena, multe din tablourile de artă flamandă existente astăzi în România.

La începutul secolului XVII, apariția lui Rubens a stimulat și mai mult creația și implicit comerțul cu operele de artă. Întîi, artistul a lucrat singur,

apoi și-a luat două ajutoare, ca să ajungă, în cele din urmă, la un mare atelier, unde el elabora numai schițele. Se știe că pe unii din colaboratorii săi i-a ajutat. Pe Brouwer, de pildă, l-a salvat de la mizerie; cu Snyders a avut relații strînse — la unele tablouri, Rubens pictînd figurile, iar Snyders animalele și naturile moarte. Menționăm, de asemenea, și relațiile de colaborare cu Corneille și Paul de Vos.

În fața pînzelor lui Jordaens, care au exercitat asupra-mi o puternică atracție, am simțit mai intens decît la Rubens solu! Flandrei, vigoarea păgînis-mului flamand. Viața din Anvers, oraș pe care rareori l-a părăsit, apare în toată strălucirea sa. Nu i-a fost colaborator direct lui Rubens, dar a învățat multe de la el. A cunoscut aceeași glorie ca și maestrul său și poate fi considerat azi, unul dintre cele mai tumultuoase temperamente artistice ale epocii. Cîtă diversitate de tipuri exprimă tabloul «Evangheliștii»!

Rubens l-a considerat însă drept cel mai bun discipol al său, pe Van Dyck, a cărui precocitate era uimitoare. Maestru la 19 ani — își asimilase ușor maniera lui Rubens — colindă Europa impunîndu-se ca un extraordinar portretist. Toată curtea Angliei avea să pozeze în fața șevaletului său.

O altă latură a picturii lui Rubens, aceea a lirismului și mișcării, este continuată în opera lui Adrien Brouwer și David Téniers cel Tânăr. Brouwer este tipul boemului impenitent. Micile sale tablouri — pictate lejer, cu un spirit profund al observației, uneori sarcastic — cu cafenele, tutungerii, cu beții, certuri și bătăi, îi aduc succes și recunoașterea generală. Însuși Rubens poseda 17 tablouri. Brouwer a reușit să creeze chipuri de o mare expresivitate, în tehnica obișnuită a epocii. Prevestește expresionismul, dar nu se rupe de tradiție. Lucrările sale aveau să-l influențeze pe David Téniers, al cărui renume a fost de asemeni european. Repertoriul picturilor sale este în general asemănător cu cel al lui Brouwer.

Desigur că sînt ispitit să scriu și despre naturile moarte ale lui Fyt, despre peisajele și scenele de luptă ale lui Brueghel sau despre portretele lui Souttermans sau Philippe de Champaigne. Amploarea acestei expoziții ar cere un mai extins comentariu, decît ne permit rîndurile de față. Din prezentarea

(urmare în pag. 43)



Spre surpriza noastră a tuturor, Petru Comarnescu a împlinit șaiszeci de ani. Prezența sa vie în critica noastră de artă, pe care o urmărim continuu în manifestările ei dinamice și contradictorii, scapă puținței de a o defini. Putem însă afirma că prin vocație și prin întreaga activitate, Petru Comarnescu este un umanist. Ajuns de timpuriu la erudiție, el nu a îmbrăcat însă haina academică, rămânând, așa cum îl cunoaștem și azi, un mare animator, veșnic în căutarea unui public cu care să dialogheze, pe care să-l trezească din inerție, ca să-l apropie apoi cu candoare de frumusețile artei. Când nu are acest public, Petru Comarnescu și-l crează. În expoziții iscă polemici aprinse și se întâmplă adeseori ca, interpelat de vizitatori, să țină adevărate conferințe ad-hoc. Însușind atmosfera atelierelor și a expozițiilor, paginile de artă ale ziarelor și revistelor, ca și sălile de conferințe, arhipline, impetuosul critic de artă își păstrează întreg avântul tinereții, înfățișându-se și azi așa cum îl descria Eugen Ionescu cu peste douăzeci de ani în urmă: « Te citesc din când în când. Ești, ca și odinioară, în cât mai multe locuri în același timp, scrii cu cât mai multe mâini, vorbești cu cât mai multe guri deodată... Cum de nu mi-am dat seama de la început că asta era misiunea ta în lume?... Tu ești plural, tînăr și luptî împotriva timpului. »

Manifestându-se aproape fabulos prin capacitatea intelectuală și prin puterea sa de muncă, el e capabil să țină mai multe conferințe în aceeași săptămînă — și uneori chiar două conferințe în aceeași zi — pe teme deosebite, abordînd domenii dintre cele mai variate, de la Brâncuși ori Luchian (despre care a scris lucruri fundamentale) la O'Neill, pe care l-a tradus în românește, de la Voroneț la Strindberg, de la Ion Sava, cu care a fost prieten, la tînăra pictură românească, la Edgar Lee Masters, ori la sensul inspirației folclorice.

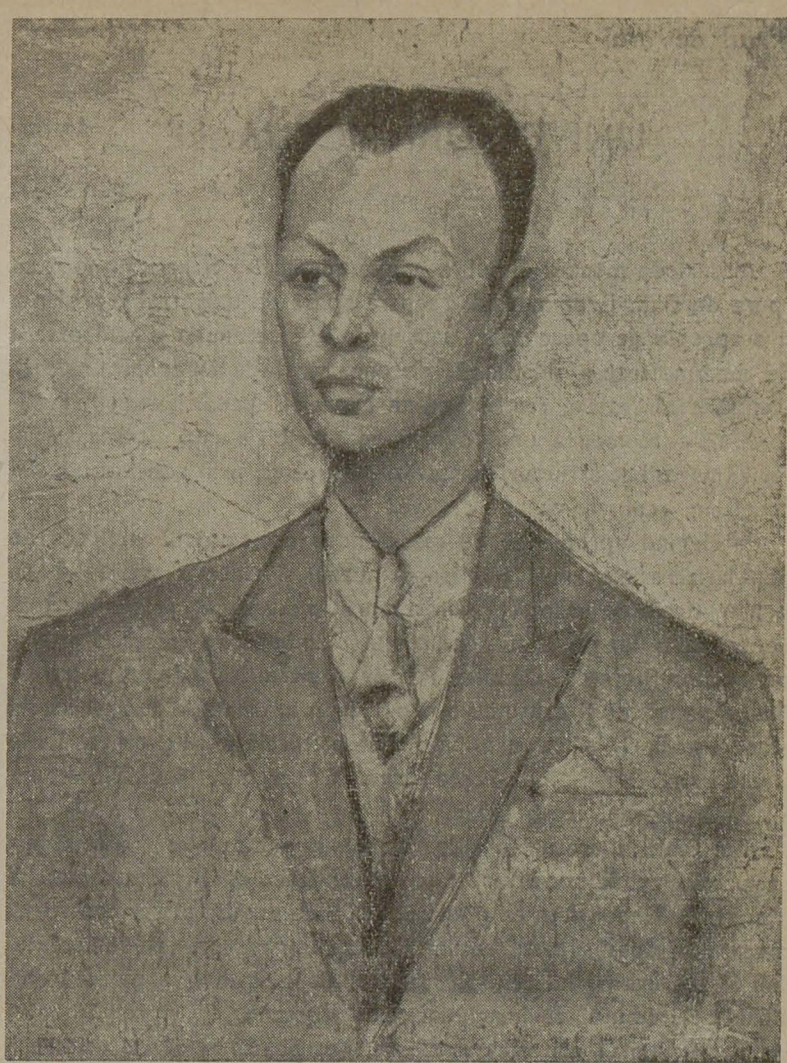
Nevoia de dialog, de antiteză e la el atît de acută, încît pentru dezvoltarea unei idei, Petru Comarnescu își împrumută adeseori păreri pe care nu le ai, și nici nu apuci să respingi ceea ce ți se atribuie, că discuția devine monologul lui și se ridică pe planuri filozofice, devine eseu, adesea plin de semnificație. Și nu te poți supăra, căci spiritul polemicii rămîne întotdeauna echitabil. Este de înțeles de ce George Călinescu spunea despre un astfel de om că « plutește în idei ».

Canitatea uriașă de lecturi și prezența continuă, de peste patruzeci de ani, în miezul frământărilor și efervescenței artei românești, sprijinite pe o temeinică disciplină filozofică, pe o memorie prodigioasă, dar și pe cunoașterea tuturor artelor — despre care a scris necontenit, — au făcut din Petru Comarnescu una din figurile cele mai complexe ale criticii noastre artistice, dispunînd de o viziune totală asupra artelor.

O astfel de extindere intelectuală împreună cu impresiile vii ale omului care a străbătut orașele și muzeele Americii și Europei explică posibilitățile de încadrare a fenomenului artistic românesc în contextul artei universale. A dedicat monografiile lui Luchian și îi închină una lui Brâncuși, ale cărui resurse și izvoare folclorice le-a arătat încă din 1946. A închinat volume monografice lui Tonitza, Șirato, Iser, Bunescu, Balthazar, Băncilă, Jalea, Anghel. Cărțile sale, cu multe pagini admirabile, ne dau o viziune amplă, de ansamblu, asupra vieții noastre artistice, punînd în valoare documente și semnificații necunoscute. Așa cum arăta și prof. Virgil Vătășianu, cartea sa despre frescele din Nordul Moldovei prezintă pentru prima dată viziunea unui critic de artă asupra valorilor plastice create de evul mediu românesc.

În concepția sa, prezența artei românești în circuitul valorilor universale apare ca un fenomen firesc al evoluției interne, iar dezvoltarea ei nu ca un reflex al artei occidentale. Făcînd apologia artei populare, criticul arată cum inspirația folclorică se transmite artei culte, ce moștenește, în pictură, lirismul culorilor, o mare capacitate de stilizare, simțul decorativ.

Prieten, colaborator, muncind o vreme cot la cot cu Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu și alți reprezentanți străluciți ai generației sale și ai generațiilor apropiate de ea, Petru Comarnescu a parcurs tot drumul de frământări, de lupte și limpeziri pe care acestea au trebuit să-l străbată. Ca și pînă acum, mereu agitat, avînd neastîmpărul omului care nu suportă mediocritatea și impostura, el reprezintă și azi un ferment vital al artei românești. Cu marea lui pasiune pentru promisiunile artei naționale, susținînd mai mult ca oricare alt critic pe tinerii artiști talentați și avînd ambiția de a-i defini primul, de a scrie primul despre ei, el dorește să-i vadă pe aceștia — la nivelul



MAGDALENA RĂDULESCU: Petru Comarnescu — ulei

epocii noastre și al viitorului — ca pe continuatorii marilor tradiții și idealuri umaniste ale artei noastre.

Dacă de multe ori avem păreri net opuse celor pe care le expimă, ori îl considerăm nedrept, acestea nu schimbă cu nimic imaginea pe care o avem despre el: aceea a unui critic cu o capacitate rară de captare a interesului artiștilor și iubitorilor de artă, a unui maestru și prieten al artiștilor.

Omăgiindu-l prin aceste rînduri pentru întreaga sa activitate în critica de artă, prin care a contribuit la dezvoltarea conștiinței de sine a artei românești, îi urăm lui Petru Comarnescu să vadă realizată pe deplin, în anii care urmează, generația de artiști tineri căreia el i-a închinat întreaga pricepere și dragoste.

●

*De cînd îl cunoaștem — și sînt ani de atunci — Petru Comarnescu ne vorbește cu aceeași dragoste despre tradiția românească de artă și despre valorile cu care poporul român a îmbogățit patrimoniul artistic al omenirii. Prin această atitudine patriotică, prin pasiunea cu care susține tînăra generație de artiști, el ne apare ca o figură luminoasă a lumii noastre artistice.*

VIRGIL ALMĂȘANU

*Petru Comarnescu — prin ce l-aș putea caracteriza? Prin informația largă de care dispune, prin cultura lui și mai ales prin suflet, prin sufletul pe care îl pune în slujba artei românești.*

ION GHEORGHIU

*Cînd vorbește despre arta românească, Petru Comarnescu o face cu nemărginit entuziasm, cu credința și sinceritatea omului care și-a făcut din ea un ideal, dăruindu-i-se total. Urmărind mereu puntea care leagă arta românească de azi de vechile noastre tradiții populare și culte, el se manifestă ca un spirit neconformist, liber, îndreptățit să polemizeze prietenește cu toată lumea, în numele cauzei pe care o apără.*

CONSTANTIN BACIU



## UNIVERSURI PICTURALE

OLGA BUȘNEAG

Alături de muzeu, filmul a impus publicului o relație nouă cu opera de artă. Dacă muzeul «separă opera de universul «profan» și o apropie de opere opuse sau rivale», efectuând «o confruntare de metamorfoze» (Malraux), documentarul de artă aprofundează această confruntare, restituindu-ne opera în specificitatea ei, facilitându-ne — asemenea unui microscop sensibil — cunoașterea structurii imaginii, a structurii materiei plastice și, prin aceasta, a însăși corelației realitate-viziune artistică.

Înțelegând apropierea ce există între aceste două mijloace de popularizare ale artei plastice — muzeul și cinematograful — Nina Behar deschide filmul «Universuri picturale» printr-un traveling de-a lungul sălilor muzeului Zambaccian, stăruind asupra panourilor Petrașcu, Luchian, Pallady — «trei lumi de fapt, într-un dialog pasionant și continuu». Apoi, prin intermediul a cinci nativități statice cu flori, pătrundem în lumea picturală a cinci creatori din tînăra generație: Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Ion Sălișteanu, Vladimir Șetran, Iacob Lazăr.

Cu toată succesiunea fulgerătoare a secvențelor, spectatorul sesizează cinci fizionomii artistice diferențiate: exuberanța cromatică a unui Ion Gheorghiu, ca și înrudirea lui cu vechile picturi pe sticlă; cromatica densă, pasta saturată, sobrietatea, dar și umorul lui Ion Pacea, factura lui ce amintește stilizările scoarței populare; echilibrul arhitectural al imaginilor lui Sălișteanu, ca și calitățile lui de pastă; simțul materiei al lui Șetran, poezia selenară, stranie a întruchipărilor lui plastice; între acești patru pictori înrudiți într-o oarecare măsură ca factură, maniera post-impresionistă a unui Lazăr Iacob aduce o undă de lirism și inefabile transparențe.

Ca toate documentarele de artă ale Ninei Behar, și acesta poartă amprenta unei inteligențe regizorale care știe ce înseamnă viziunea plastică a unui film, care izbuteste să evite obositoarea derulare expozitivă a unui album cu reproduceri, prin dinamizarea imaginii, prin urmărirea pensulațiilor, a încrustărilor în pasta de culoare, sugerînd însăși geneza unui tablou.

Montajul comparativ de planuri generale și detalii din naturile statice ale celor cinci artiști ne revelează nu numai diferențele specifice ale stilului fiecăruia, ci și afinitățile ce pot exista între cinci sensibilități artistice diferite, ca și capacitatea unei singure lucrări de a închide în micul ei univers caracteristicile unei viziuni. Urmărind sondările aparatului de filmat și asupra altor opere aparținînd aceluiași creatori, spectatorul regretă că, uneori, proiectarea detaliului semnificativ nu este întregită și de imaginea ansamblului. Dincolo de aceasta, socot că Nina Behar — în limitele timpului de care a dispus — a procedat cu o acuitate plastică remarcabilă, selectînd opere dintre cele mai semnificative pentru fiecare artist, indicînd — explicit sau implicit — sursele, afinitățile sau tensiunea proprie fiecărui univers pictural. Și aceasta, așa cum arătam și la început, nu recurgînd la procedee expozitive, nici pedalînd pe anecdotice, ci făcînd o analiză specific plastică.

La reușita acestei acțiuni, pe care am dori-o multiplicată, regizoarea a fost fericit secundată de Doru Segal (imaginea) și de Radu Zamfirescu (montajul muzical).

Ar fi nedrept să trecem cu vederea scenariul (Nina Behar) de o inteligentă condensare, în care vibrează o sensibilitate rară pentru opera de artă, o poezie reținută.

Desigur, dimensiunile limitate (zece minute) ale documentarului n-au îngăduit o abordare multilaterală a activității celor cinci pictori, nici a implicațiilor lor în contemporaneitate; așteptăm de la cineștii noștri prezentarea în continuare a eflorescenței atît de generoase în tinere talente a artei din țara noastră.

## EXPRESIVITATEA ARTISTICĂ

Concepția artei ca expresie — a artistului și a lumii pe care o reflectă — este îndeajuns de răspîndită pentru a nu insista asupra ei. După cum arată Caragiale: «Sunete, cuvinte, linii și colori, forme — viața nu constă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intențiunea de a ne deștepta, prin înfățișarea lor, un înțeles. Intențiunea — aceasta este esența vieții, expresia este numai organismul ei material».<sup>19</sup> Este în cazul acesta expresivitatea un criteriu de valoare? După părerea noastră da, întrucît el se referă la calitatea principală a imaginii artistice, și anume modul în care aceasta transmite conținutul ideologico-emoțional al operei.

Artei tuturor timpurilor îi este proprie continua preocupare pentru înnoirea și perfecționarea creatoare a mijloacelor de exprimare artistică în slujba conținutului de idei. Există o mare varietate de stiluri legate intim de structura personalității creatoare și trebuie înlăturată orice tendință de exclusivism sau rigiditate manifestată în acest domeniu. După cum arată raportul C. C. al P.C.R. la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R., «esențial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului».<sup>20</sup> Capacitatea de a sugera, de a atrage atenția asupra sa, de a exprima pregnant și convingător, nu poate fi rezultatul unui simplu meșteșug, ci ea ține de însăși substanța valorii artistice. «Un subiect agreabil ca și o tehnică abilă adaugă la frumusețea operei calități — arată Camil Ressu — dar nu aceasta constituie valoarea expresiunii plastice. Frumusețea domnește în totalitatea operei, nu numai în virtuozitatea tehnică a subiectului».<sup>21</sup> Sublinierea de mai sus țintește împotriva unor încercări sterile care practică virtuozitatea de dragul ei, făcînd abstracție de faptul că meșteșugul, tehnica pot doar adăuga calități operei, dar nu sînt definitorii pentru valoarea ei. Esențială este în ultimă instanță bogăția și plenitudinea conținutului uman al acestei expresivități. De aceea părerea lui J. N. Findlay după care «un obiect ce poate fi aprobat din punct de vedere estetic trebuie cu alte cuvinte să atragă atenția, să fie o chemare care netezește drumul către pregnanță și interes, dar care nu este identică cu cea din urmă»<sup>22</sup>, trebuie completată, atrăgînd atenția asupra faptului că valoarea estetică nu poate fi confundată — cum se întîmplă adesea — cu tot ce reușește să ne capteze atenția sau să producă o oarecare desfătare.

## COMPOZIȚIA

Valoarea artei nu poate fi înțeleasă înafara procesului prin care, smulgîndu-se din curentul de imediatitate al vieții, ea realizează o structură și se organizează în forme. Procesul de creație artistică este în acest sens un act de compoziție care urmărește însă nu realizarea unui conglomerat de imagini frumoase în sine, ci care, după cum arată G. Călinescu, «e un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general»<sup>23</sup> sau «o structură coerentă fundată pe distribuirea armonioasă a calităților sensibile»<sup>24</sup>. Fără îndoială, procesul de compoziție în vederea realizării unei structuri poate fi întîlnit și în alte situații. În cazul artei avem însă de-a face cu o subordonare a tuturor elementelor în vederea transmiterii cu maximă forță expresivă a mesajului ideologico-emoțional, în cadrul unei sinteze specifice între concret-senzorial, afectiv și rațional. Punînd un accent deosebit pe actul de compoziție în făurirea imaginii plastice, trebuie prevenit împotriva pericolului ca acesta să se exercite asupra unor elemente luate în sine, ceea ce duce implicit la formalism. După cum sublinia Th. Pallady în *Jurnalul* său, ritmul, armonia compoziției într-o pînză sînt esențiale, «fără ele este doar pictură, nu este operă

<sup>19</sup> I. L. Caragiale, *Cîteva păreri, Despre literatură*, ESPLA, 1956, p. 80.

<sup>20</sup> Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.*, Ed. politică, 1965, p. 91.

<sup>21</sup> C. Ressu, *Materia și artistul, Contemporanul*, 25 dec. 1964.

<sup>22</sup> J. N. Findlay, *Values and Intentions*, George Allen and Unwin, Londra, 1961, p. 246.

<sup>23</sup> G. Călinescu, *Principii de estetică*, Ed. Fund. 1939, p. 22.

<sup>24</sup> Ștefan Morawski, *Le réalisme comme catégorie artistique, Recherches internationales à la lumière du marxisme*, 1963, nr. 38, p. 68.



de artă. Pictura (ca meșteșug) este mijlocul de a exprima. Nicidecum scopul. Desigur, execuția are importanța ei, o poți admira, dar ea rămâne în orice caz un mijloc»<sup>25</sup>. Desigur, nici armonia sau ritmul compoziției nu trebuie urmărite înafara conținutului de idei și sentimente pe care ele îl vehiculează, dar necesitatea de a ține seama de ele evidențiază existența unor legi interne ale compoziției artistice proprii diferitelor ramuri și genuri de artă.

## CARACTERUL DE SPECTACOL

Specificitatea operei de artă constă de asemenea în faptul că ea se oferă publicului spre a fi văzută sau auzită într-o formă ce presupune un ritual, anumite norme sau o înfățișare relativ stabilă. Fiind o « contraimage » a spectacolului pe care-l oferă realitatea naturală sau socială, imaginea artistică este o realitate detașată de aceasta și reprezintă chipul ei în lumina idealului artistic al creatorului. Existența operei pentru public este o mărturie a valabilității sale estetice, deși singură, aprobarea sau dezaprobarea acestuia, nu poate constitui un criteriu de valoare. După cum vom vedea, valoarea estetică se bazează întâi de toate pe valențele proprii sistemului de imagini însuși și doar pe această bază se poate discuta dacă aceste valențe se actualizează sau nu în conștiința estetică a unei anumite clase sau epoci. Surprinzând judicios această unitate dintre creație și caracterul contemplativ al receptării artistice, Ch. Pierre-Bru arăta: « Un tablou este un obiect a cărui realitate presupune pentru a se actualiza, o percepție de un anumit tip, ca și cum în ea s-ar afla conținut un privitor virtual. Or, percepția și, în speță, perceperea unui tablou este o activitate: tabloul reprezintă o anumită activitate perceptivă consolidată în obiect și există o reciprocitate perfectă între activitatea și obiectul său, obiectul condiționând la rândul său activitatea care-l actualizează. . . Creația este precontemplare iar contemplarea este re-creație ».<sup>26</sup> Numeroși au fost esteticienii care au încercat să definească specificul valorii artistice prin caracterul ei contemplativ, distingând-o de alte

tipuri de valori care solicită intervenția practică (materială sau spirituală) a celui ce vine în contact cu ea. În măsura în care asemenea opinii nu duc la interpretări estetice, care absolutizează relativa detașare în fața spectacolului, ele merită a fi luate în seamă. Are dreptate de pildă Utitz atunci când arată că în artă pot fi gustate din punct de vedere estetic numeroase fenomene care în natură nu pot fi privite astfel. Dacă nu poate fi judecat sub raportul forței sale expresive spectacolul real al înecării unui om, « nici o poruncă etică nu-mi interzice plăcerea când citesc despre cel care se înecă sau când îl văd pictat »<sup>27</sup>. Evidențiind faptul că, prin natura sa, valoarea artistică presupune o atitudine contemplativă de un anumit tip, trebuie să adăugăm că, datorită caracterului ei dialectic, — ca orice unitate — structura globală a operei este în mod obligatoriu contradictorie, incluzând o ciocnire latentă de forțe opuse, adică o tensiune. Concepția artei ca armonie a părților componente în cadrul unui întreg trebuie întregită cu înțelegerea ei în același timp ca o permanentă stare de tensiune. Creația plastică pentru a fi valoroasă trebuie să realizeze simultan armonia și starea de tensiune integrate în aceeași structură globală. Expresivitatea artistică se realizează în măsura în care la baza acestei structuri stă o esență autentic umană, în spiritul idealurilor pe care le slujește arta socialismului.

★

Încercînd să sintetizăm unele dintre elementele « gramaticii estetice » a valorii operei de artă cum sînt: idealitatea, unitatea dintre concret-senzorial, afectiv și rațional, ca și cea dintre constatare și apreciere, semnificația tipică, finalitatea estetic expresă, unicitatea estetică, autonomia relativă, expresivitatea artistică, compoziția, caracterul de spectacol, atragem atenția asupra faptului că ele nu epuizează complexitatea fenomenului artistic și cu atît mai puțin pot fi considerate izolat. Încercarea de a le uni servește după părerea noastră evidențierii specificului valorii artistice în contextul sistemului general al valorilor, aflate în epoca noastră sub semnul umanismului socialist.

## CURENTE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ A SECOLULUI XX (III)

(urmare din pag. 17)

descoperit universul nemărginit al emoțiilor pe care culorile și liniile le pot crea ». (Ziarul « Adevărul », 3 iunie 1937).

Unele nume dintre acestea ne par nelalocul lor, mai ales acela al lui Botticelli, simțind că lipsesc Rembrandt, Grigorescu și poate Monticelli. Uneori, însă, călăuzirile și influențele nu sînt conștiente, alteori pornind pe anumite drumuri știute se ajunge la altele, precum există și cazuri de dezvoltări paralele, de rezultate similare obținute pe căi diferite. Pînă la urmă, influența oricărui dintre creatorii numiți aici s-a contopit ori s-a pierdut în sinteza operei atît de originale și personale a lui Petrașcu.

Venturi a sezisat, însă, un lucru mai important decît parțiala reconstituire istorică a influenței — oricum nu prea mari — exercitată de Monticelli. El a sezisat la Petrașcu un expresionism am zice de tip românesc, un expresionism care nu nesocotește forma plastică și nici rigoarea măiestriei în favoarea unor dezlănțuiri pasionale sau temperamentale, cum este adesea expresionismul de asemeni românesc al lui Țuculescu, dar mai ales expresionismul nordic.

Am văzut unele motive pentru care Petrașcu este considerat expresionist: pentru energia expresiei sale, pentru sinteza formă-culoare cu « puternicele contraste de lumini și umbre, obținute în culoare, fără a atinge niciodată efectul luminii naturale, subordonarea formei față de contrastele de lumină și de umbră ». Am putea spune că și Petrașcu ar fi putut declara ca și Monticelli: « Eu sînt centrul luminii, eu însumi dau lumina ».

Într-adevăr, expresioniștii inventă lumina, precum uneori și coloritul pentru a-și exprima ideile și stările sufletești, culoarea și lumina fiind la ei de ordin liric sau dramatic, sau răspunzînd unor necesități de construcție și compoziție. Dar Rembrandt, El Greco

și venețienii nu au procedat uneori la fel? La Rembrandt, lumina și umbra au nu numai rosturi naturale descriptive, ci devin principii etice, în simbolurile operei sale, iar unele culori apar din necesități picturale. Cu cît elementul de interpretare a unei teme sau motiv este mai predominant față de oglindirea directă a realității obiective, cu atît lumina, culoarea, înseși construcția formelor și compoziția devin expresia forței psihice a artistului, răspund unor necesități spirituale și cerințelor în sine ale operei de artă — a realității ei proprii, deosebită de realitatea percepută direct.

Măiestria lui Petrașcu uimește, măiestria lui Pallady intrigă. Forța constructivă a lui Petrașcu impune, ca și opera unui arhitect sau a unui giuvaergiu. Forța lirică a lui Pallady se insinuează asemeni poeziei. Dacă folosim distincția lui Pascal între « l'ésprit de géométrie » (spiritul geometriei, al constructivității) și « l'ésprit de finesse » (spiritul fineții), Petrașcu aparține cu precădere construcției, Pallady fineții, ceea ce nu înseamnă însă că nu posedă fiecare din ei și însușirea contrară.

Pallady, un mare senzitiv, un liric profund interiorizat, a fost și un om de gîndire și oriunde intervine gîndirea stăruitoare apare și grija de construcție și compoziție, iar nu numai spontaneitatea simțirii. Nici sinteza artei lui Theodor Pallady nu este lesne de cercetat în elementele ei constitutive. Artă mare adesea pare simplă și firească tocmai pentru că experiențele și influențele s-au contopit pînă a nu mai putea fi simțite. La Pallady stăruie totuși un aer de înrudit cu Școala Parisului, unde a studiat între 1891 și 1897, avînd colegi de atelier pe Matisse, Marquet, Manguin, Guérin. A trăit și a pictat o bucată de vreme în Franța, a avut expoziții acolo, paralel cu cele din țară,

<sup>25</sup> Th. Pallady, *Pagini dintr-un Jurnal inedit, Secolul 20*, nr. 12, 1963. p. 136.

<sup>26</sup> Charles Pierre-Bru, *Peinture et philosophie, Les études philosophiques*, nr. 2, 1963, p. 175.

<sup>27</sup> Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1914, p. 207.



începînd cu cea din 1904 la Ateneul Român. Cu timpul, s-a depărtat de lumea artistică a Parisului și din 1928 și pînă la moartea sa, în 1956, a creat și a expus în patrie.

Înrudirea cu Școala Parisului, influențele impresioniste și foviste sînt însă infinit mai puțin importante în comparație cu elementele inspirate de realitatea românească și de unele tradiții ale culturii noastre. Numai cine privește exterior lucrurile și se lasă atras doar de unele aparențe și mai ales confuzii îl poate numi pe Pallady « un Matisse român ».

Să-i cercetăm, măcar sumar, influențele și inspirațiile pariziene, spre a vedea cum le-a depășit și le-a contopit într-o operă cu totul personală și reprezentativă pentru cultura patriei.

Impresionismul a avut un rol inițial în formarea sa. Intelectual de o mare sensibilitate, poet prin toate fibrele ființei sale, Pallady s-a inspirat de la viziunea impresionistă în măsura în care aceasta sensibiliza atmosfera exterioară ca un corespondent al atmosferei interioare. Și pentru el, peisajele, naturile moarte, interioarele de atmosferă, compozițiile cu figuri feminine sînt, de fapt, obiectivări ale unor stări sufletești. Dacă și impresionistii respectau adevărul realității în privința vibrației ei coloristice și a desfășurării luminii, aceasta este adevărat și pentru Pallady, dar mult mai puțin pentru reprezentanții curentului fovist, care se impune în anii 1905—1907, continuîndu-l pînă la sfîrșitul vieții lor Matisse și Dufy.

Curentul fovist este caracterizat prin exaltarea culorilor pure sub îndemnul violentului cromatism al lui Van Gogh și al decorativității lui Gauguin bazată pe culori exuberante. Ademeniți de lumina limpede și de coloritul puternic ale sudului Franței, Matisse și alți fovi au adus un colorit viu, direct, fără nuanțe intermediare, dispunîndu-l în mase mari cu forță de șoc. « Expresia provine de la suprafața colorată pe care privitorul o sezișează în întregul ei » zicea Matisse, căruia profesorul său și al lui Pallady, Gustave Moreau, îi prezise că va simplifica pictura. Ceea ce au și făcut, fiecare în felul său, Matisse și pictorul român. Matisse înțelegea compoziția ca « arta de a orîndui în manieră decorativă diferitele elemente de care dispune pictorul pentru a-și exprima sentimentul ». În viziunea lui Matisse intervine și grafismul, care conturează sau subliniază sumar formele, uneori tratate în spirit primitivist, ca în cunoscutul *Dans* aflat la Ermitaj.

Pallady a fost mai fidel realității decît Matisse, nu a văzut lucrurile numai prin suprafața lor colorată și avea un temperament deosebit, opus chiar, celui al lui Matisse. Maestrul francez avea un sensualism dinamic, un temperament torid și impulsiv, iubea lumina și coloritul puternic, pe cînd Pallady — un sensualism stăpînit de meditație, un temperament melancolic, preferînd atmosfera umbrită, cenușie, culorile surdinate, matitatea frescei. Că uneori culorile sale, preparate și diluate în diferite zemuri, spre a dobîndi mai multă fluiditate și, alături de matitatea frescei, transparențe de acuarelă, răsună direct și viu, este adevărat, căci și Pallady este un mare colorist — poate, după dispariția lui Luchian, cel mai de seamă colorist al nostru.

În pictura lui Pallady și-au spus cuvîntul sugestiile de atmosferă sufletească ale impresionismului și poeziei simboliste, subtilitatea și rigoarea poeziei lui Mallarmé, unul din poezii săi favoriți, reflexele și transparențele muzicii lui Debussy, dar și o seamă de elemente din felul nostru de a simți și a vedea lumea. Pallady este sobru, ponderat, interiorizat și a crezut în primatul valorilor sufletești. De aceea nota e în jurnalul său — la 22 mai 1941: « ... construcția nu-i decît primul stadiu, șarpanta care duce la compoziție. Sensibilitatea se adaugă acestei construcții. Sensibilitate în raportul volumelor, liniilor și în sfîrșit al culorilor ». La el, totul a fost sensibilizat, umanizat, susținut de un adînc lirism. A fost un poet al tăcerii profunde, prin care surprindea viața. I-a mărturisit-o poetei Anna de Noailles, care a consemnat în prefața la catalogul expoziției din 1928 la Paris: « ... creînd în sînul tăcerii și fixînd tăcerea pe pînze, în același timp ca și viața, pictorii își vorbesc lor înșiși și prelungesc astfel viziunile lor interioare ».

Tăcerea aceasta descoperă adevăruri și senzații pe care artistul le interpretează și le comunică prin gîndurile și stările lui sufletești. Și tocmai accentul pus pe interpretarea lirică, filtrarea percepțiilor prin stări sufletești îl apropie pe Pallady de expresionism. El este un expresionist ca stare de suflet, chiar dacă procedeele sale picturale nu au dezlănțuirea expresioniștilor și chiar a fovilor, considerați uneori a echivala în cultura franceză expresionismul germanilor și al scandinavilor.

Însuși modul de a trata nudurile feminine și expresiile lor, ca ogîndiri ale stărilor sufletești, prin care le percepe și evocă pictorul, constituie un procedeu expresionist. Femeile « cu măști violente, leneșe sau amare » — cum le evoca poeta citată — sînt tratate cu accente expresioniste. Peisajele însă nu, căci aici pictorul aduce o armonie de om împăcat cu natura, fermecat de ea, ca și Luchian.

Chiar și în peisajele pictate în Franța, în unele din ele — de pildă cele din colecția muzeului Zambaccian, cu muntele Saint-Victoire —

sau altele din colecția Dona, Pallady a ales aspecte asemănătoare ca atmosferă, configurație, colorit cu acelea ale locurilor sale natale. Născut și copilărit în Iași, pictînd apoi timp de zece veri — 1906—1916 — la Bucium (locuința sa din preajma lașilor, așezată pe fascinante coline, învăluite de ușoare ceturi și avînd fine reverberații), Pallady și-a format o viziune peisagistică, pe care și-a îmbogățit-o și mai ales simplificat-o în Franța, dar fără a uita preferințele inițiale. Am semnalat încă de mult această prezență a unei viziuni ieșene în peisajele palladiene, observație reținută de K. H. Zambaccian (monografia « Th. Pallady », f. a., p. 21).

Nu e un fenomen întru totul rar, știindu-se ce însemnătate au percepțiile și imaginile copilăriei și tinereții în formarea viziunii unui pictor sau scriitor. Luchian a avut preferință pentru ținuturile de coline (Brebui, Moinești, etc.) ce îi amintea de natura unde și-a petrecut copilăria. Criticul elvețian și bunul prieten al lui Grigorescu, William Ritter, a făcut observația că în Franța Grigorescu a pictat ceea ce îi amintea de România. Aceasta este adevărat într-o bună măsură și pentru Pallady. În naturile moarte, cîte rafinate armonii nu reapar din vechile interioare românești? Cîte stoffe cu desene și culori rare, cu ceasornice de stil, cu bibelouri și fructe nu amintesc felul de viață al trecutului, poetizat de pictor?

În coloritul și tratata decorativă ale lui Pallady se găsește încă ceva legat de tradițiile artei noastre. În tratata decorativă, în felul de a desena contururile printr-o ușoară geometrizare, transpare stilizarea artei bizantine-românești și nu decorativismul rudei sale prin alianță, Puvis de Chavannes și nici acelea ale profesorului său Gustave Moreau sau ale colegului și prietenului Henri Matisse. Pictorul român înscrie nudurile feminine în contururi geometrizate și în genere subliniază liniar planurile și formele realizate prin tonuri uneori surdinate, alteori vii, mai toate cu subtile variațiuni și închegîndu-se în leit-motive muzicale. În autoportretul cu paletă și pensulă, ateul Pallady apare ca un ctitor din frescele bizantine, grav și meditativ, deloc cucernic.

Recent, răsfoind prefața la catalogul marii expoziții din 1925 organizată la București, prefață scrisă de Tudor Arghezi, am găsit confirmarea acestei observații. La remarcă lui Arghezi cum că « femeile d-tale sînt parcă diaconii iconografiei pe frescă. În spatele lor, se boltește un perete și carnea lor se confundă, absorbită în conture, de tencuială zugrăvită umed », Pallady i-a răspuns: « Nu greșești de fel. Într-acolo tind ». În însemnările sale de mai tîrziu, Pallady sublinia importanța ritmului și a armoniei în compoziția unei pînze, zicînd că « fără acestea nu-i decît pictură. Nu este operă de artă ». (21 iulie 1941). A crezut în rostul desenului, oricît de mare colorist a fost. Culorile nu trebuie folosite « pentru plăcerea de a picta, ci pentru aceea de a avea ceva de spus, de pictat pe planul picturii, care este o lume ». (30 septembrie 1941).

În totul, tocmai pentru că Pallady a crezut în rigoarea compoziției, în desăvîrșirea operei de artă prin conjugarea sensibilității cu rațiunea, pentru că a urmărit armonii echilibrate, el este un clasic, dincolo de elementele impresioniste și expresioniste semnalate. Măsura, evitarea exceselor și stridențelor, a arbitrarului subiectiv îl fac un clasic.

Impresionismul — uneori cu modificări prin care se reda structura realității fizice — a înrîurit pe numeroși pictori din generația lui Luchian și cea următoare. Dărăscu, Steriadi, Eustațiu Stoenescu, Ștefan Popescu — pictori foarte diferiți ca valoare — au învățat multe de la impresionism și postimpresionism. Samuel Mütznier a pictat o vreme în spiritul lui Claude Monet, trecînd apoi la pointilism, ca și Arthur Segall. În schimb, strălucitul colorist Apar Baltazar, care nu a fost niciodată în străinătate și a murit tînăr, a realizat o sinteză mai vie și mai autentică, în primul rînd sub directa influență a lui Luchian, dar aducînd în operele sale și elemente foviste (cortegiul de femei din compoziția *La Sîrbi*, acum la Muzeul Zambaccian) și uneori tratînd în cuburi construcțiile citadine, de pildă zidurile și casele din compoziția *Christ plîngînd cetățile*. Mort în 1908, la douăzeci și opt de ani, Baltazar apucase să cuprindă în pictura sa, trăită cu lirism de subtil intelectual, ecourile curentelor mai noi — constructivismul cézannian, fovismul și chiar cubismul.

Dintre marii colorişti ai noştri, Nicolae Dărăscu este încă insuficient cunoscut. Nu i se ştiu toate fazele amplei sale evoluţii, începută cu strălucite folosiri ale clarobscurului în lucrări elogiata pe vremuri de Al. Bogdan-Piteşti şi de alţii, azi dispărute. În schimb, forţa de colorist, stăruind în impresionism şi trecînd uneori la exaltarea fovistă a culorii, o vădesc cu prisosinţă peisajele cu Marea Neagră, peisajele veneţiene sau din alte localităţi legate de ape, Dărăscu fiind un poet al lagunelor şi apelor. Capodoperă de surprindere impresionistă a atmosferei fizice şi a forţei citadine este compoziţia *Piaţa Teatrului* (1919), unde notaţiile ploii, prin care străbat razele soarelui, răsfrîngîndu-se peste clădiri, mişcarea pietonilor, trăsurilor şi automobilelor se



îmbină într-o viziune caracteristică citadină, comparabilă cu cele mai izbutite realizări ale marilor reprezentanți ai impresionismului.

Dărăscu a depășit și el impresionismul, ajungând la un constructivism cézannian, în monumentală compoziție *Cimitirul tătarăsc* (Muzeul Zambaccian), pentru a reda însă culoarea și configurația locală, ca și în atâtea altele din peisajele sale.

El a înțeles și redat cu vocație de liric spiritul locurilor pe care le-a pictat. Împreună cu Petrașcu și Bunesu, dar fiecare în felul său, Dărăscu a fost un strălucit interpret al Veneției, amintind poezia lagunelor, măreția clădirilor, jocul fascinant al pânzelor de corăbii și siluetele gondolelor. Uneori, însă, peisajele sale venețiene nu sînt lipsite de stridențe coloristice, pe care le găsim nu la fovi, ci la unii

expresioniști germani. Dacă în peisajele venețiene vibrează melancolia unor frumuseți apuse, în contrast cu viața prezentă, încă mai multă viață, prospețime, lirism au privilegiile din țară, fie de pe coastele Mării Negre, fie din Deltă, fie din ținuturile Argeșului și Muscelului. Ultimele sale peisaje pictate în Argeș înainte de a-și încheia în 1959 viața, erau adevărate poeme, în care cînta bucuria vieții ce se înnoiește și dragostea pentru frumusețile patriei. Rămîn neuitate peisajele acelea cu dealuri blînde și unduioase, din care răsar case albe, asemeni cămășilor de in, și o vegetație de un verde luminos, am zice cald pentru că poartă însăși duiosia pictorului.

Ca și atîția alți mari peisagiști ai noștri, Dărăscu a folosit învățăminte marilor curente și școli pentru a fi el însuși, pentru a reda adevărul și frumusețea priveliștilor din patrie.

## PREAMBUL LA O DISCUȚIE DESPRE ARTELE DECORATIVE

(urmare din pag. 23)

bazează pe gust, simplitate, funcționalitate, spațiu degajat. Competența și «specializarea» în decorația de interior e solicitată de complexitatea vieții noastre sociale, de «interioarele» noastre noi, mereu mai numeroase — localuri publice, magazine, mari hoteluri și restaurante, cabine turistice, etc., etc., — a căror diversitate e condiționată de intervenția creatoare a decoratorului. De aceea decorația de interior ar trebui să fie înscrisă printre sarcinile și atribuțiile secției de arte decorative a Uniunii Artiștilor Plastici, care are posibilitatea de a antrena forțele capabile să realizeze lucrări de înaltă ținută și exigență artistică.

Artele decorative, în totalitatea lor, trebuie să corespundă nivelului vieții contemporane. Creatorii și producătorii — pentru că este vorba și de obiectele de uz care nu țin de domeniul artelor decorative, dar care nu stau înafara legilor frumosului — trebuie să asigure lucrări de calitate superioară în două sectoare distincte și al treilea intermediar lor: sectoarele unicatului, al seriei mici și al producției industriale. Unicul și piesa de mică serie nu ajung să satisfacă cererea pieței, dar sînt absolut necesare pentru dezvoltarea continuă a artelor decorative. În același timp, ele pot constitui un stimulent, o sugestie pentru îmbunătățirea producției industriale curente. Dar atît. Pentru că implicarea artei în industrie nu se poate efectua decît prin realizarea mult așteptatelor prototipuri. Implicarea artei în industrie solicită iarăși, și cu acuitate, colaborarea eficientă, de data aceasta, dintre Uniunea Artiștilor Plastici și Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, pe de o parte, diverse ministere și departamente industriale și UCECOM-ul, pe de alta.

Simpla enunțare a tuturor acestor probleme le dezvăluie diversitatea și solicită abordarea, dezbateră și rezolvarea lor, dezvăluind în același timp rolul important al artelor decorative în contemporaneitate.

## MARTIROS SARIAN

(urmare din pag. 24)

consideră că arta trebuie să trezească bucurii, să cînte viața și fericirea.

Aceeași atitudine se manifestă și în portrete. Modelele sînt surprinse în momentul unei convorbiri sau în mișcare, cînd legăturile viei dezvăluie mai mult și mai îndeaproape chipul persoanei portretizate, decît ținuta statică a personajului care pozează. În numeroasele sale portrete, Sarian este veridic, exprimîndu-și propria părere despre model.

Lui Sarian îi datorăm un mare ciclu de portrete ale activiștilor ruși și armeni pe tărîmul culturii și al științei.

Înscris în arta sovietică ca un inovator, ca un pictor care a știut să exprime prin mijloace noi spiritul timpului, ca un artist cetățean profund atașat patriei sale, Sarian s-a impus cu autoritate în rîndul pictorilor noștri contemporani.

Înconjurat mereu de tineret, Sarian îl îndeamnă să-și deschidă inima tuturor impresiilor pe care le oferă viața, să afle căi noi, neumblate încă.

În atelierul său, ca și în timpul lucrului în mijlocul naturii, tinerii pictori ascultă sfaturile maestrului, învățînd să transpună pe pînză o lume poetică. Iar dacă actualmente nu există în Armenia, în înțelesul strict al cuvîntului, o școală a lui Sarian, el a creat-o totuși, prin raporturi viei cu cei tineri, cărora le împărtășește experiența și măiestria sa.

Întreaga creație a lui Sarian este o dovadă de netăgăduit a faptului că arta adevărată, iubită și înțeleasă de popor, poate să ia naștere și să existe numai atunci cînd pulsează în ea seva pămîntului natal.

Martiros Sarian spune: «Lăsăm generațiilor viitoare drept moștenire dragostea noastră de patrie. Ce anume poate s-o întrușipeze mai bine decît arta?».

## ÎNȚILNIRI CU MARTIROS SARIAN

(urmare din pag. 24)

Priveam împreună o lucrare de artă abstractă. Văzîndu-i lipsa de entuziasm, l-am întrebat: — Varbed

(maestre, în limba armeană), nu vă place arta abstractă?

— N-am nimic împotriva artei abstracte. Însă dacă artistul nu crează dintr-o pasiune lăuntrică, arta lui nu va folosi nimănui. Pentru ca arta să devină o necesitate pentru om, trebuie ca ea însăși să izvorască dintr-o necesitate de exprimare a artistului. Nu are importanță forma, maniera în care te exprimi.

★

Eram mai mulți în jurul lui. Evoca amintiri din copilărie, primul desen, apoi studiile la Institut, frămîntările lui pentru a se găsi pe sine însuși. Prima lui lucrare, vîndută în 1910, călătoria la Istambul... deodată o ceață îi tulbură privirea. Asistase în 1915 la exodul victimelor masacrelor din Turcia. Azi, după 50 de ani, rana era încă deschisă. Cineva formulă o întrebare. Cum se face că maestrul n-a ogîndit aceste mărturii în pictura sa?

— Imposibil, exclamă Sarian cu vehemență. Așa ceva nu se poate picta. Poți să-ți sacrifici viața pentru poporul tău, așa cum mulți au făcut-o, dar așa ceva nu se poate picta!

Mi s-au perindat în fața ochilor, în clipa aceea, peisajele lui Sarian cu soarele arzător și totuși ospitalier, suflul epic care se degajă din monumentalul



## SOMMAIRE

ION FRUNZETTI: Les peintres et l'Union des pays roumains ..... 2  
OCTAVIAN BARBOSA: Dimitrie Paciurea ..... 6  
FR. NISTOR: Sur des masques et les jeux aux masques ..... 10  
ION PASCADI: Le spécifique de la valeur artistique ..... 13  
PETRU COMARNESCU: Courants dans l'art roumain moderne (III) ..... 15

Reportage photographique parmi les ateliers

Artistes de Cluj et Braşov ..... 18

Points de vue

HORIA HORŞIA: Préambule à une discussion sur les arts décoratifs ..... 22

Expositions

LUDMILA FEDOROVA: Martiros Sarian ..... 24  
CIK DAMADIAN: Entrevues avec Martiros Sarian ..... 24  
EUGEN IACOB: Exposition d'aquarelles de l'U.R.S.S. ..... 25  
N. ARGINTESCU-AMZA: Spiru Săbiescu ..... 26  
Mihai Rusu ..... 27  
Victor Roman ..... 28  
OCTAVIAN BARBOSA: Paul Gherasim ..... 29  
GH. SEZKELY: Icônes sur verre de la collection Biscă-Neleanu ..... 30

Méridiens

CORINA NICOLESCO: L'Exposition « Trésors de l'art roumain » ..... 32  
MIRCEA DEAC: L'Exposition « Le siècle de Rubens » ..... 35  
RADU VARIA, VIRGIL ALMĂŞANU, ION GHEORGHIU, CONSTANTIN BACIU: Petru Comarnesco ..... 37  
OLGA BUŞNEAG: Le film d'art ..... 38

## EXPLICATION DES IMAGES

Couverture I: DIMITRIE PACIUREA: La chimère de la terre (détail) — bronze  
Couverture IV: VASILE BABOIE: Fleur — dessin  
DIMITRIE PACIUREA: Projet pour le monument de l'Union des Principautés Roumaines ..... 2  
SZATHMARI: Alexandru Ioan Cuza — dessin ..... 3  
MIŞU POPP: Mihail Kogălniceanu — huile ..... 3  
THEODOR AMAN: La „hora” (danse nationale) de l'Union à Craiova — huile ..... 4  
NICOLAE GRIGORESCO: L'Union des Principautés — huile ..... 4  
DIMITRIE PACIUREA: La chimère de la terre — bronze ..... 7  
DIMITRIE PACIUREA: Chimère — bronze ..... 7  
DIMITRIE PACIUREA: Le sphinx — bronze ..... 8  
DIMITRIE PACIUREA: Maternité — bronze ..... 9  
DIMITRIE PACIUREA: Etude — plâtre ..... 9  
Tête de diable — inspecteur — de la commune de Botiza, district de Vişeu, région Maramureş ..... 10  
Tête de chèvre de la ville de Sighetul Marmăţiei, région Maramureş ..... 10  
Tête de diable — inspecteur — de la commune de Rona de Jos, district de Sighet, région Maramureş ..... 11  
Tête de vieillard de la commune de Tisa, district de Sighet, région Maramureş ..... 12  
Tête de diable trompeur — de la ville Vişeu de Sus, district de Vişeu, région Maramureş ..... 12  
Tête de diable — inspecteur — de la commune de Rona de Jos, district de Sighet, région Maramureş ..... 12  
Tête de vieillard — de la commune de Crăciuneşti, district de Sighet, région Maramureş ..... 12  
NICOLAE DĂRĂSCO: Paysage de Venise — huile ..... 15  
GHEORGHE PETRAŞCO: Le pont de Toledo — huile ..... 16  
THEODOR PALLADY: Femme en jaune, lisant — huile ..... 17  
EMILIA APOSTOLESKO: Femmes de la Munténie — huile ..... 18  
RADU MAYER: Le Palais Van Axel — huile ..... 18  
VIRGIL SVINȚIU: La table rouge — huile ..... 19  
CONSTANTIN ILEA: Vase — céramique ..... 19  
EFTIMIE MODÎLCĂ: Intérieur de forêt — huile ..... 19  
VOICHIŢA CĂPRARIU: Paysage marin — huile ..... 20  
MIRCEA SPĂTARU: L'Union de la Transylvanie avec la Roumanie (fragment de la maquette d'un monument) — plâtre ..... 20  
LUDOVIC BOROŞ: Paysage avec rochers — huile ..... 20  
LIVIU FLOREAN: Jeunesse — huile ..... 21  
TIBOR SZERVÁTIUSZ: Bella Bartok — pierre ..... 21  
AURELIA GHIAȚĂ: Fleurs — tapisserie ..... 22

MIMI PODEANU: Tapisserie ..... 23  
ECATERINA HUMĂ: Composition avec des cavaliers — panneau décoratif, imprimé manuel, coton ..... 23  
LUCREȚIA PACEA: Jeune fille avec des oiseaux — broderie sur raphia ..... 23  
MARTIRO SARIAN: Crépuscule à Garis — huile ..... 24  
MARTIRO SARIAN: Autoportrait (esquisse) — tempera sur carton ..... 24  
TIGAL VIKTOR EFIMOVICI: Reflux (Du cycle « La Mer d'Azov ») — aquarelle ..... 25  
SKULME GEMMA: Costume national — aquarelle ..... 25  
SPIRU SĂBIESCO: Trois sculptures — bois, pierre ..... 26  
MIHAI RUSU: Caryatides — huile ..... 27  
VICTOR ROMAN: Petite fille avec poupée — pierre ..... 28  
VICTOR ROMAN: Tête de femme — pierre ..... 28  
VICTOR ROMAN: Araignée — bronze ..... 28  
PAUL GHERASIM: Parc — huile ..... 29  
PAUL GHERASIM: Monument archéologique reconstitué — huile ..... 29  
PAUL GHERASIM: Ville et parc — huile ..... 29  
Icônes sur verre ..... 30-31  
Affiche de l'exposition « Trésors d'art roumain » ouverte à Edinburgh ..... 32  
Aspect de l'exposition « Trésors d'art roumain » ouverte à Edinburgh ..... 32  
Portrait de Daniel l'Ermite sur i verrou, fait don par le mitropolit Grigore Roşca au monastère de Voroneţ (région Suceava) — 1557 ..... 33  
Le portrait brodé de Simion Movilă du monastère de Suceviţa (région Suceava), 1609 ..... 33  
Epitaphe, fait don par Silvan au monastère de Neamţ — 1437 (détail) — le symbole de l'évangéliste Jean ..... 34  
Le portail de Snagov (région Bucureşti) — 1453 — détail, Saint George tuant le dragon ..... 34  
RUBENS: Autoportrait — dessin ..... 35  
RUBENS: Susanne et les vieillards — huile ..... 36  
RUBENS: Têtes de nègres — huile ..... 36  
MAGDALENA RĂDULESCO: Petru Comarnesco huile ..... 37

## CONTENTS

ION FRUNZETTI. Artistes et union ..... 2  
OCTAVIAN BARBOSA. Dimitrie Paciurea ..... 6  
FR. NISTOR. O masca şi tancuri în masca ..... 10  
ION PASCADI. O esenţă artistică ..... 13  
PETRU COMARNESCU. Curente în arta modernă (III) ..... 15  
Fotografic reportaj din atelier  
Artişti din Cluj şi Braşov ..... 18  
Puncte de vedere  
HORIA HORŞIA. Preambul la o discuţie despre arta decorativă ..... 22  
Expoziţii  
LUDMILA FEDOROVA: Martiros Sarian ..... 24  
CIK DAMADIAN: Interviu cu Martiros Sarian ..... 24  
EUGEN IACOB: Expoziţie de aquarele din URSS ..... 25  
N. ARGINTESCU-AMZA: Spiru Săbiescu ..... 26  
Mihai Rusu ..... 27  
Victor Roman ..... 28  
OCTAVIAN BARBOSA: Paul Gherasim ..... 29  
GH. SEZKELY: Icoane pe sticlă din colecţia Biscă-Neleanu ..... 30  
Meridiane  
CORINA NICOLESCO: Expoziţia « Trésors de l'art roumain » ..... 32  
MIRCEA DEAC: Expoziţia « Le siècle de Rubens » ..... 35  
RADU VARIA, VIRGIL ALMĂŞANU, ION GHEORGHIU, CONSTANTIN BACIU: Petru Comarnesco ..... 37  
OLGA BUŞNEAG: Filmul de artă ..... 38  
NON FRUNZETTI. Artiştii şi unirea ..... 2  
OCTAVIAN BARBOSA. Dimitrie Paciurea ..... 6  
FR. NISTOR. O masca şi tancuri în masca ..... 10  
ION PASCADI. O esenţă artistică ..... 13  
PETRU COMARNESCU. Curente în arta modernă (III) ..... 15  
Fotografic reportaj din atelier  
Artişti din Cluj şi Braşov ..... 18  
Puncte de vedere  
HORIA HORŞIA. Preambul la o discuţie despre arta decorativă ..... 22  
Expoziţii  
LUDMILA FEDOROVA. Martiros Sarian ..... 24  
CIK DAMADIAN. Întâlniri cu Martiros Sarian ..... 24  
EUGEN IACOB. Expoziţie de aquarele din URSS ..... 25  
N. ARGINTESCU-AMZA. Spiru Săbiescu ..... 26  
Mihai Rusu ..... 27  
Victor Roman ..... 28  
OCTAVIAN BARBOSA. Paul Gherasim ..... 29  
G. SEZKELY. Icoane pe sticlă din colecţia Biscă-Neleanu ..... 30  
Meridiane  
CORINA NICOLESCO. Expoziţia « Trésors de l'art roumain » ..... 32  
MIRCEA DEAC. Expoziţia « Le siècle de Rubens » ..... 35  
RADU VARIA, VIRGIL ALMĂŞANU, ION GHEORGHIU, CONSTANTIN BACIU. Petru Comarnesco ..... 37  
OLGA BUŞNEAG. Filmul de artă ..... 38  
PODIŞI K RUSUNKAM  
Na prvoj strani oblozki. DIMITRIE PACIUREA. Zemlja himera (detal). III xterij  
Na četvrtj strani oblozki. BASILE BABOIE. Cvetok

ДИМИТРИЕ ПАЧУРЯ. Проект Памятника Объединения Румынских Княжеств ..... 2  
КАРОЛ ПОПП ДЕ САТМАРИ: Александру Ион Куза ..... 3  
МИШУ ПОПП: Михаил Когэлничану. Масло ..... 3  
ТЕОДОР АМАН. Хора Объединение в Крайове ..... 4  
НИКОЛАЕ ГРИГОРЕСКУ. Объединение Румынских стран ..... 5  
ДИМИТРИЕ ПАЧУРЯ. Земная химера. Бронза ..... 7  
ДИМИТРИЕ ПАЧУРЯ. Химера. Бронза ..... 7  
ДИМИТРИЕ ПАЧУРЯ. Сфинкс. Бронза ..... 8  
ДИМИТРИЕ ПАЧУРЯ. Материнство. Бронза ..... 9  
ДИМИТРИЕ ПАЧУРЯ. Эпид. Гипс ..... 9  
Голова черта, ревизор. Маска из коммуны Ботиза, района Вишеу, области Марамуреш ..... 10  
Голова козы, Маска из города Сигетул Мармаций, области Марамуреш ..... 10  
Голова черта, ревизор. Маска из коммуны Рона де Жос, района Сигет, области Марамуреш ..... 11  
Голова старика. Маска из коммуны Тиса, района Сигет, области Марамуреш ..... 12  
Голова черта; ревизор Маска из коммуны Рона де Жос, района Сигет, области Марамуреш ..... 12  
Голова старика. Маска из коммуны Крăчуноешть, района Сигета, области Марамуреш ..... 12  
Голова черта-обманщика. Маска из города Вишеу де Сус, района Вишеу, области Марамуреш ..... 12  
НИКОЛАЕ ДЭРЭСКУ. Венецианский пейзаж. Масло ..... 15  
ГЕОРГЕ ПЕТРАШКУ. Мост в Толедо. Масло ..... 16  
ТЕОДОР ПАЛЛАДИ. Женщина в желтом за чтением. Масло ..... 17  
ЭМИЛИЯ АПОСТОЛЕСКУ. Жительница Мунтении. Масло ..... 18  
РАДУ МАЙЕР. Дворец Ван Аксель. Масло ..... 18  
ВИРДЖИЛ СВИНЦИУ. «Красный стол». Масло ..... 19  
КОНСТАНТИН ИЛЯ. Сосуд. Керамика ..... 19  
ЕФТИМИЕ МОДЪЛКЭ. В лесу. Масло ..... 19  
ВОЙКИЦА КЭПРАРИУ. Морской пейзаж. Масло ..... 20  
МИРЧА СПЭТАРУ. Объединение Трансильвании с Румынией (фрагмент макета памятника). Гипс ..... 20  
ЛЮДОВИК БОРОШ. Пейзаж со скалами. Масло ..... 20  
ЛИВИУ ФЛОРИАН. Молодость. Масло ..... 21  
ТИБОР СЕРВАТИУС. Белла Барток. Камень ..... 21  
АУРЕЛИА ГИЯЦЭ. Цветы. Ткань ..... 22  
МИМИ ТОВАНУ. Ткань ..... 23  
ЕКАТЕРИНА ХУМЭ. Композиция со всадниками. Декоративное панно ручной набойки, хол. бум. ткань ..... 23  
ЛУКРЕЦИЯ ПАЧА. Девочка с птицами. Вышивка по рафии ..... 23  
МАРТИРОС САРЬЯН. Автопортрет (эскиз). Тем ..... 24  
МАРТИРОС САРЬЯН. Сумерки в Гарисе. Масло ..... 24  
пера на картоне ..... 24  
СКУЛЬМЕ ДЖЕММА. Национальный костюм. Акварель ..... 25  
ЦИГАЛ ВИКТОР ЕФИМОВИЧ. Отлив (из цикла «Азовское море»). Акварель ..... 25  
СПИРУ СЭБИЕСКУ. Три скульптуры. Дерево, ткань ..... 26  
МИХАЙ РУСУ. Кариатиды. Масло ..... 27  
ВИКТОР РОМАН. Девочка с куклой. Камень ..... 28  
ВИКТОР РОМАН. Женская голова. Камень ..... 28  
ВИКТОР РОМАН. Паук. Бронза ..... 28  
ПАУЛ ГЕРАСИМ. Парк. Масло ..... 29  
ПАУЛ ГЕРАСИМ. Восстановленный археологический памятник. Масло ..... 29  
ПАУЛ ГЕРАСИМ. Город и парк. Масло ..... 29  
Плакаты выставки «Сокровища румынского искусства» в Эдинбурге ..... 32  
Уголок выставки «Сокровища румынского искусства», открытой в Эдинбурге ..... 32  
Образ Даниила Затворника с оклада, дарованного митрополитом Григоре Рошка Воронежскому монастырю (область Сучава). 1557 ..... 33  
Вышитый портрет Симеона Мовилэ в монастыре Сучевица (область Сучава), 1609 ..... 33  
Дверь в Снагове (область Бухарест), 1453, деталь. Св. Георгий, поражающий змея ..... 34  
Планиция, дарованная Сильваном монастырю Нямц 1437 (деталь) Образ евангелиста Иоанна ..... 34  
РУБЕНС. Автопортрет. Масло ..... 35  
РУБЕНС. Сузана и старики. Масло ..... 36  
РУБЕНС. Головы негров. Масло ..... 36  
МАГДАЛЕНА РЭДУЛЕСКУ. Петру Комареску ..... 37

## EXPOZIȚIE LA CEA DE-A 10-A ANIVERSARE DE LA MOARTEA LUI BERTOLT BRECHT

Academia Germană pentru Arte din Berlin solicită creații plastice, pictură, grafică, desene referitoare la operele lui Brecht, precum și portrete ale poetului (în afară de scenografii și afixe).  
Lucrările se vor trimite până la data de 15 aprilie 1966, către Academia Germană pentru Arte, Robert-Koch-Platz 7, Berlin, Republica Democrată Germană, cu următoarele indicații: numele și biografia scurtă ale artistului, titlul, tehnica, anul de creație, formatul, valoarea de asigurare. Toate cheltuielile, inclusiv asigurarea, le suportă Academia Germană pentru Arte.