



ARTA PLASTICA

ANUL 3

Nr. 3—1956

CUPRINSUL

Pavilionul Romînesc la Bienala din Veneția	P. POJAR	1
Artiști romîni la Bienală:		
Cornel Medrea	3
Alexandru Ciucurencu	6
Corneliu Baba	8
Ion Irimescu	10
Jules Perahim	13
Ligia Macovei	15
Afișul în ultimele expoziții	EUGEN SCHILERU	17
Expoziția anuală de grafică 1956	23
Medalion:		
Iosif Iser	Acad. TUDOR ARGHEZI ..	29
Pe marginea expoziției retrospective Iosif Iser	K. H. ZAMBACCIAN ..	32
Marius Bunescu	PETRU COMARNESCU ..	34
Pan Ioanid (1878—1956)	GH. POENARU	38
Obiecte de artă populară produse de cooperativele meșteșugărești	PAUL PETRESCU și PAUL STAHL	41
Ciclul în grafica germană	JULES PERAHIM	45
Situația actuală a artei engleze	R. WATKINSON	54
O corectură cu Bourdelle	MARIE DORMOY	61
Recenzie:		
« Probleme de artă plastică »	MIRCEA POPESCU	64
Coperta: ALEX. CIUCURENCU — Peisaj-ulei		

Redactor șef: DORIO LAZĂR: Colegiul redacțional: CORNELIU BABA, TITINA CĂLUȚĂRU, CIK DAMADIAN, MIHAI DANU, MIRCEA DEAC, ION IRIMESCU, M. H. MAXY, JULES PERAHIM, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU; Macheta artistică: ANDREI CRISTEA.

Redacția revistei, București, Cal. Victoriei nr. 155, Telefon: 3.75.61

ARTA PLASTICA

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
ȘI A MINISTERULUI CULTURII

3—1956

PAVILIONUL ROMÎNESC LA BIENALA DIN VENEȚIA

P. POJAR

Tradiționala Bienală de la Veneția și-a deschis pentru a 28-a oară porțile imensului său parc, cu sălile sale centrale de expoziție și cu numeroasele sale pavilioane naționale.

În acest an, Expoziția bienală e mai interesantă decît în anii precedenți, nu numai pentru faptul că numărul participanților a devenit mai mare (34 de state), dar și pentru că însăși tematica ei s-a lărgit față de trecut, expoziția fiind declarată figurativă și deci admitînd nu numai curentele extremiste decadente, cum ar fi cel suprarealist, abstract, etc., ci și cele a căror preocupare o constituie omul cu problemele, pasiunile și sentimentele sale și care, în majoritatea lor, se încadrează într-o viziune realistă în înțelesul larg al cuvîntului.

Dacă la trecuta Bienală pavilionul nostru era o excepție, în sensul prezentării unor opere ce denotau o orientare realistă, actualmente atît noi, cît și pavilioanele sovietic și cehoslovac, nu mai constituim o raritate ca tendință în artă, ci ne încadrăm într-un larg front al artiștilor plastici din diferite țări care, prin căutările lor artistice, prin lucrările lor, susțin un singur drum artistic, plin de perspective, și anume cel al realismului. Revenirea la realism, deși nu este un program oficial, declarat, este totuși fenomenul cel mai impresionant, actuala Bienală avînd aproape

în fiecare pavilion, pe lîngă obișnuitele săli cu lucrări formaliste, și săli, sau măcar panouri, cu lucrări în care viziunea realistă, revenirea la natură și dragostea pentru ea sînt predominante.

Iată cadrul în care pavilionul românesc era chemat să comunice mesajul artei noastre contemporane. Am fost oare înțeleși, ne-am bucurat de apreciere?

La aceste întrebări e încă prea devreme să dăm un răspuns definitiv. Expoziția abia a fost deschisă și impresiile se vor putea culege în întregime doar la închiderea ei. Și totuși, de pe acum putem avansa cîteva rînduri referitor la acel succes pe care l-am simțit realmente în cele cîteva săptămîni de contact cu artiștii și criticii din cadrul Bienalei și în deosebi cu cei italieni.

Mă refer la aprecierile calde, pozitive, pe care le-au prilejuit numeroasele discuții și precizez acest lucru, deoarece în cadrul Bienalei au fost susținuți prin premii, ca și pînă acum, în primul rînd artiștii suprarealiști, abstracți. Totuși, putem considera ca un succes faptul că unii creatori romîni ca C. Baba și Ligia Macovei au fost propuși pentru premii juriului Bienalei.

Pavilionul românesc a fost apreciat în acest an pentru integritatea nivelului său artistic, pentru valorile artis-

tice, variate ca personalitate, stil, și totuși unitare ca orientare.

Talentul, capacitatea artistică a expozanților au fost unanim recunoscute cu toate obiecțiile aduse limbajului artistic în care ei se exprimă.

Desigur problema mijloacelor de expresie constituie în lumea artistică a Bienalei subiectul celor mai vehemente discuții. «Secolul nouăsprezece» sau «noul în artă», iată cele două categorii în care se încearcă a se îngrămădi toate frământările artistice mondiale contemporane.

Aceste două categorii, constituite artificial și lipsite de argumente științifice-estetice, servesc aproape exclusiv lozincii «libertății» — după noi anarhice — a artei.

Și într-adevăr, vizitînd Bienala, în care este evidentă goana după «nou» cu orice preț, ea ne-a oferit ocazia, în cadrul artei decadente contemporane, să asistăm la concurența absurdităților în sculptură și pictură care, ca fenomene — pe cît se pare — nu sînt deloc atît de «noi». Un simplu exemplu, cu încercările lui Brîncuși, a fost suficient să dovedească în discuții că aceste fenomene sînt reeditări. De «calitatea» lor o să vorbim cu altă ocazie.

În acest sens, nouă, artiștilor și criticilor, ne rămîne în viitor să continuăm cu încă și mai multă fermitate,

curaj și talent drumul început după 23 August.

Iată concluzia la care au ajuns în urma discuțiilor și comparațiilor, nu numai cei din delegația romină la Bială, dar chiar și unii reprezentanți ai presei italiene. Reproducem în acest sens următorul pasaj pentru cititorii noștri, din ziarul «Il Messaggero» din 6 iulie 1956, referitor la pavilionul romănesc de la Biala din Veneția.

«Vizitind pavilionul Romăniei ne putem da seama că artele plastice din Republica Populară Romăină, bazându-se pe o bogată tradiție națională, sînt în plină dezvoltare datorită meritului a numeroși pictori și sculptori de talent, care exprimă într-un spirit realist dragostea pentru natură. Toți aceștia sînt artiști de valoare în operele cărora

se reflectă tendințele actuale ale artei romănești: actualitate, participare la viață cu o credință nestrămutată în forța creatoare a oamenilor, afirmare optimistă a unei concepții realiste potrivit căreia arta are datoria de a exprima esența însăși a realității și trebuie să reprezinte un mesaj de prietenie către umanitate.»¹

Desigur că există și alte căutări ale noului. Simburele seriozității și al perspectivei în viitor al acestor căutări constă în revenirea la metoda realistă în artă, în limbajul artistic occidental ele purtînd frecvent numele de neo-realism. Acest aspect al căutării noului e strîns legat de fenomenul mai sus remarcat ca o cotitură în Bială, e strîns legat de

¹) Sublinierea noastră.

lupta artiștilor talentați, cinstiți și situați pe poziții progresiste, artiști în primul rînd italieni. El se referă mai mult sau poate mai puțin conștient și la conținutul artei, la prezența artistului în contemporaneitate, la reflectarea în artă a marilor probleme umane și sociale actuale.

Succesul artei noastre plastice peste hotare se poate măsura prin multiple legături de prietenie cu reprezentanții altor țări, prin numeroasele invitații de a trimite expoziții peste hotare, de a participa la alte manifestări internaționale, cum ar fi Biala de la Sao Paolo.

Acest succes ne obligă și mai mult să fim tot mai exigenți față de creația noastră, contribuind la consolidarea artei realiste mondiale, demnă de epoca pe care o trăim.



Arta plastică din țara noastră este reprezentată la actuala Bială de la Veneția prin lucrări ale sculptorilor Corneliu Medrea și Ion Irimescu, ale pictorilor Alexandru Ciucurescu și Corneliu Baba și ale graficienilor Jules Perahim și Ligia Macovei.

În paginile următoare ale revistei noastre publicăm, însoțite de reproduceri ale unora dintre cele mai reprezentative lucrări trimise la Biala din Veneția, scurte prezentări ale vieții și opereii acestor șase artiști.

CORNEL MEDREA

Printre sculptorii români contemporani, C. Medrea este unul dintre cei mai însemnați maeștri ai vechii generații, format ca artist și cunoscut de public încă înaintea celui de al doilea război mondial.

S-a născut la 9 martie 1889 în comuna Miercurea Sibiu, dintr-o familie de țărani.

Studiile și le face la Budapesta, iar după primul război mondial se stabilește la București. Participă la saloanele oficiale, ca și la numeroase expoziții din străinătate — la Paris, Veneția, Haga, New-York, Budapesta, etc.

C. Medrea este un sculptor cu o viziune amplă, monumentală, trăsătură ce se distinge atât în operele sale destinate a figura în locurile publice, în aer liber, cât și în portretele sale.

Urmărind în linii mari caracteristicile creației sale de-a lungul anilor, privitorul poate distinge cu destulă ușurință două mari capitole, două linii direc-



Acad. Traian Săvulescu — bronz



toare. Una este definită de portretistica și de statuile sale ce înfățișează mari personalități din istoria poporului nostru — și aici creația sa e profund realistă și variată, iar alta e definită de o vastă galerie de figuri sculpturale (nuduri în cea mai mare parte), în care fantezia artistului, fără a părăsi total terenul vieții, interpretează, stilizând și simplificând formele corpului omenesc, în căutarea unui tip sculptural unic, și aici creația sa sacrifică autenticitatea, particularitățile și veridicul vieții, în favoarea unor forme plastice subiective.

Deosebit de interesant este faptul că aceste două tendințe, deși antagoniste, nu se succed în timp în opera artistului, ci se manifestă paralel, coexistă, influențându-se adesea reciproc, împletindu-se într-o unitate stilistică încheată, caracteristică puternicei personalități creatoare a sculptorului.

Pentru dezvoltarea picturii românești contemporane creația realistă a maestrului Medrea, mai ales în domeniul portretisticii, are o importanță excepțională, întrucât în ea se îmbină calitățile unui artist ce știe de minune să sintetizeze laturile esențiale ale unei perso-

Fragment din bustul monumentalul
lui Gh. Lazăr — ghips





Maternitate — bronz

nalități cu o concepție sculpturală modernă, pusă pe formă și volum.

Multe din lucrările sculptorului, cum sînt de pildă masivul monument al lui Gh. Lucaci de la Alba Iulia, monumentul Corpului Didactic, busturile lui Barbu Delavrancea, Michelangelo, Șt. O. Iosif, Theodorescu Sion, Marius Bunescu, Gh. Petrașcu, sau mai recent cel al acad. Tr. Săvulescu se numără printre operele de bază ale sculpturii noastre

moderne și exercită o influență extrem de pozitivă asupra noilor generații de artiști.

Deosebit de sensibil la problemele ritmului și în genere ale spiritului decorativ al sculpturii legate de arhitectură, Cornel Medrea a creat opere de mare valoare și în genul basoreliefului. Astfel este marea sa compoziție, *Dragoș Vodă și zimbriul*, inspirată din frumoasa legendă populară, operă în care se vedește

o profundă cunoaștere a legilor acestui gen al plasticii.

Membru corespondent al Academiei Republicii Populare Romîne și profesor de mulți ani la Institutul de Arte Plastice N. Grigorescu din București, C. Medrea a dat și dă o mare atenție problemei educării tinerilor artiști în spiritul respectului față de viață și al însușirii legilor și cerințelor specifice ale sculpturii.

Pictorul Al. Ciucurencu face parte din generația mijlocie a artiștilor români contemporani. Născut la 27 septembrie 1903 la Tulcea, el își face studiile la Academia de Arte Frumoase din București, iar între anii 1930–1932 și le aprofundează la Paris. Numeroasele expoziții personale și participări la saloanele oficiale din anii premergători războiului îl fac cunoscut și apreciat de public ca unul dintre cei mai puternici și originali colorişti. Subiectele preferate ale artistului în această perioadă sînt îndeosebi naturile moarte, peisajele și nudurile, pe care le interpretează într-o viziune liberă ce exaltă culorile pure, luminoase și puternic contrastante.

Sensibilitatea coloristică extrem de ascuțită și rafinată a artistului, în care răzbat ecouri vii ale școlilor de artă franceză moderne, de exemplu faivismul, domină aproape unilateral în creația sa din acea perioadă.

În anii de după eliberare artistul trece printr-un proces îndelung și adesea contradictoriu de căutare a drumului spre arta realismului socialist.

Genul care, în acești ani, îi permite să se dezvolte și care îi caracterizează ma-

ALEXANDRU CIUCURENCU

turizarea artistică este mai cu seamă portretul.

Aci, pe fondul general al intenselor preocupări coloristice care îi definesc și astăzi fizionomia artistică, apare un fin observator și analist al personalității umane.

Noile probleme pe care i le pune genul portretistic, dorința sa de a contura și modela cu maximum de pregnanță caracterele oamenilor de cultură care îl inspiră în majoritatea cazurilor, îl determină pe artist să acorde o mai mare atenție decît în trecut problemelor desenului, formei, construcției, pe care el le rezolvă însă în strînsă legătură cu viziunea sa coloristică modernă și prețioasă, devenită astfel mult mai mlădioasă și realistă. Excelentele sale portrete (acrița *Sonia Cluceru*, compozitorii *Gh. Dumitrescu* și *Alfred Alessandrescu*, colecționarul și criticul de artă *Zambaccian*, scriitorul și criticul literar *G. Călinescu* și altele), dezvăluie marelui public un artist

ale cărui legături profunde cu viața omului nu le puteam bănuî în trecut.

Portretistica recentă a lui Ciucurencu este un mare cîștig pentru artist și în același timp pentru structurarea artei noastre noi, fără însă ca aceasta să însemne o dezvăluire totală a posibilităților latente, însă nedescoperite, ale artistului.

Creația din ultimii zece ani a pictorului Ciucurencu cuprinde și unele tablouri de mari proporții, compoziții inspirate din evenimente istorice însemnate din viața poporului nostru. Cea mai remarcabilă este fără îndoială lucrarea intitulată *Ana Ipătescu*. Și asemenea lucrări create în primii ani de după eliberare vădesc vina serioasă realistă a artistului, viziunea sa largă picturală, chiar dacă preocupările coloristice sînt încă uneori mai puternice decît cele legate de profunzimea și veridicitatea conținutului uman și istoric.

Al. Ciucurencu este un artist autentic, care iubește viața și poporul nostru și care își croiește drum spre inima și înfățișarea lui actuală adevărată, poate mai încet, mai sinuos decît alți artiști tineri și tumultuoși, dar nu mai puțin convins de vitalitatea și perspectivele artei realismului socialist.

Femeie în interior — ulei







Portretul artistei Sonia Cluceru — ulei

Născut la 18 noiembrie 1906 la Craiova, pictorul Corneliu Baba își face studiile de pictură la Academia de Arte Frumoase din București, fiind apoi numit profesor la secția de pictură a Școlii de Belle-Arte din Iași. Operele sale din anii din urmă *Maestrul M. Sadoveanu* și *Odihnă pe câmp*, au fost prezentate și distinse cu premii la Festivalul Tineretului de la București și Varșovia.

Personalitate artistică viguroasă și originală, Baba este cunoscut ca un creator în opera căruia omul ocupă locul central. Spre deosebire de Ciucurencu de pildă, în a cărui viziune plastică nota dominantă o dau culoarea și acordurile ei savante și strălucitoare de factură modernă, Baba este un pictor care excelează în primul rând printr-o știință profundă a desenului și construcției, printr-un simț aproape sculptural al formelor plastice, lăsând culorii un rol mai curînd secundar în cuprinsul unor game sobre, simple, uneori chiar sumbre și tragice, de factură clasică.

Însăși lumina în opera sa, lumină aproape exclusiv de interior, de atelier, servește cu o rară vigoare reliefării plastice, constructive a formelor umane.

Acest profil stilistic este determinat pe de o parte de genurile preferate ale

CORNELIU BABA

artistului — portrete și compoziții figurale (peisaje pictorul aproape că nu a expus în ultimii ani) și în al doilea rînd de însăși concepția și viziunea sa artistică despre lume, despre om.

Într-adevăr, ne pare că ceea ce se desprinde ca un fir conducător, permanent, din creațiile mai vechi și cele recente ale artistului este afinitatea sa intelectuală și afectivă cu laturile dramatice, grave, ale vieții, sau ale diferitelor personalități umane care îl inspiră în portretistica sa.

Începînd cu lucrările mai vechi, cum ar fi de pildă *Întoarcerea de la câmp*, realizată prin 1943, operă de un viguros realism în care atmosfera apăsătoare este pe deplin adecvată realităților sociale ale vremii, și continuînd cu lucrările create în ultimii zece ani — cu puține excepții — deși pe trepte diferite de intensitate și nuanțare, creația lui C. Baba respiră o atmosferă ce oscilează între grav și tragic.

Aci, în această atmosferă și structurare psihică unilaterală, în această căutare și reliefare a laturilor dramatice și uneori tragice ale vieții ni se pare că rezidă nota dominantă a concepției sale artistice și am spune filozofice, despre lume și om.

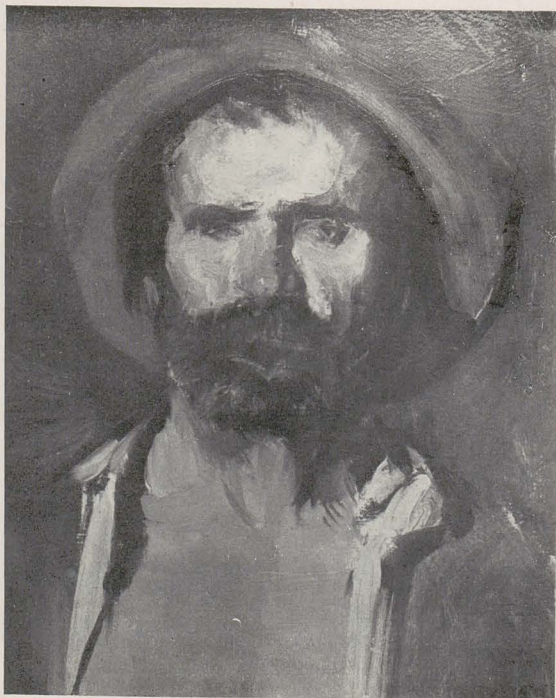
Opera lui Baba gravitează în jurul figurii umane cu o consecvență ce se întâlnește rar la alți pictori contemporani și aceasta cu o excepțională forță plastică și putere de interiorizare, însă în sfera ei afectivă nu pătrund decît rar, poate prea rar, acordurile luminoase, puternice, ale simfoniei optimiste a vieții noi. Și aceasta se vede mai ales nu atunci cînd artistul atacă probleme sociale sau portrete ce prin însuși adevărul lor istoric implică tragismul (de pildă lucrările inspirate din *sîngerosul* 1907), ci atunci cînd pe artist îl inspiră fapte și personalități caracteristice societății socialiste.

Ne gîndim aci la asemenea opere ale artistului cum ar fi cele realizate prin 1949—1950 și inspirate din viața minerilor din Valea Jiului, din procesul transformării socialiste a agriculturii sau la altele mai recente, cum ar fi portretele unor personalități luminoase, ca de pildă *Mihail Sadoveanu* sau *Lucia Sturza-Bulandra*.

Portret de femeie — ulei



Cap de țăran — ulei





CORNELIU BABA — Odihnă pe câmp — ulei



Jucătorul de șah — ulei

Și totuși acest cer sumbru și grav a fost odată sfîșiat de o rază de soare, o rază ascuțită și tăioasă, ce e drept — și aceasta s-a întîmplat în unele din admirabilele ilustrații ale artistului la

opera maestrului Mihail Sadoveanu — Mitrea Cocor. Aci colaborarea tacită dintre scriitorul succintului, însă monumentalului roman al satului românesc din preajma reformei agrare și a colecti-

vizării, și pictor a creat climatul potrivit unei opere plastice în care există și trăiește germenul unei viziuni noi, puternice și revoluționare și totuși specifice lui Baba.

Făcînd parte din aceeași generație ca pictorii Al. Ciucurencu și Corneliu Baba, sculptorul Irimescu s-a afirmat ca unul dintre cei mai autentici și înzestrați sculptori romîni.

Născut în anul 1903 în comuna Preotești-Suceava, el și-a făcut studiile la București, completîndu-le apoi ca bursier la Paris.

Creația sa, orientată puternic, mai ales în ultimii ani, pe calea realismului, este dominată de predilecția artistului pentru genul portretistic, gen în care a creat unele lucrări cu care se mîndrește pe drept cuvînt sculptura noastră

ION IRIMESCU

contemporană. Pot fi citate în acest sens lucrările *Octav Băncilă*, amplă compoziție, inspirată și pătrunsă de suflul militant al binecunoscutului pictor al răscoalei din 1907, bustul directorului *Antonin Ciolan*, figură puternic interiorizată și sugestiv compusă, bustul pictorului *Șt. Luchian*, lucrare plină de dramatismul existenței acestui mare înaintaș al picturii noastre moderne și

numeroase alte lucrări. Caracteristic este faptul că adesea artistul, simțînd desigur nevoia să-și caracterizeze cît mai deplin eroul, alege calea bustului compus cu brațe.

Viguroasă, plină de calm și sentimentul demnității, este și figura *Oțelului*, lucrare în care artistul glorifică clasa muncitoare liberă din țara noastră, imagine total lipsită de retorism, compusă clar și firesc, modelată cu sensibilitate și cu un simț ascuțit al planurilor simple îmbinate cu finețe.

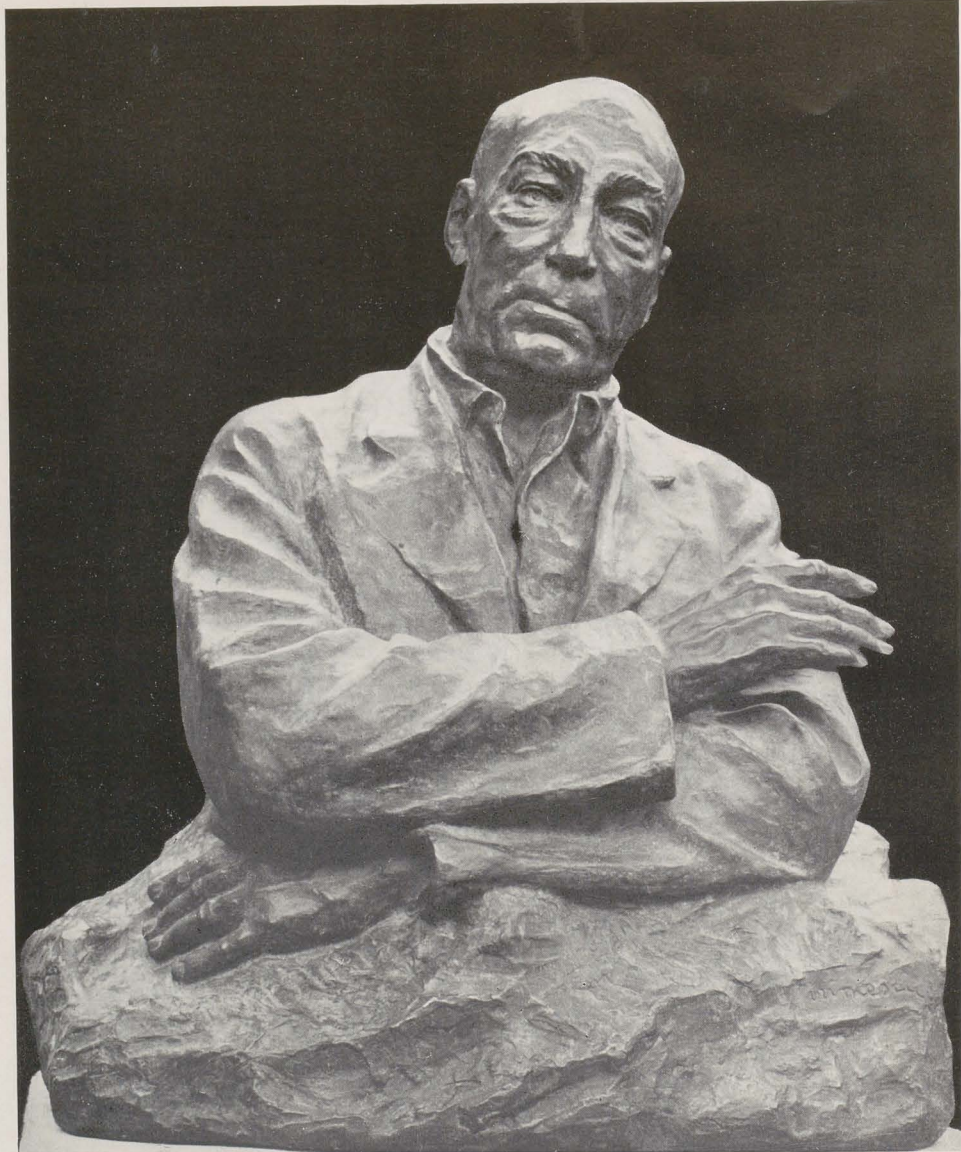
Interesant ca viziune și semnificativ pentru concepția sculpturală a lui Ion



George Enescu — bronz



Огелар — бронз



Dirijorul Antonin Ciolan — ghips

Irimescu este proiectul monumentului marelui muzician G. Enescu, pe care artistul l-a văzut într-un moment de profundă și aproape dureroasă concentrare creatoare. Atitudinea adunată parcă asupra sa însuși, gestul nervos al mi-

nilor și capului înclinat se compun într-o siluetă sugestivă, vie, și în același timp monumentală. Opera din ultimii ani a lui Ion Irimescu, în comparație cu unele lucrări mai vechi ale artistului trimise la Bienală (în care accentele sînt

mai curînd decorative), vădește un respect plin de înțelegere al formelor particulare ale corpului uman, interpretat sculptural, spațial, într-o viziune proprie, ce a știut să folosească și să-și asimileze lecția sculpturii moderne.

J. PERAHIM

Pictor și mai ales grafician militant pentru ideile înaintate ale timpului și prin aceasta fidel celor mai bune tradiții ale genului, Perahim este și el un artist de frunte al plasticii noastre contemporane.

Născut în anul 1914, J. Perahim se manifestă încă de timpuriu în presa progresistă a vremii («Unu», «Reporter» «Cuvîntul liber», «Lumea romînească», etc.), cu desene combative și demascatoare la adresa tendințelor reacționare, fascizante, ale societății burghezo-moșierești. Mizeria maselor muncitoare, exploatarea și mutilarea morală a omului în capitalism, critica vehementă a pregătirilor războiului fascist și alte teme majore sociale apar în grafica și pictura sa din anii premergători războiului, si-

tuîndu-l în pleiada artiștilor și scriitorilor progresiști, din linia de foc a frontului politic și social al acelor decenii.

Particularitatea artei sale din această etapă se traduce prin laconismul și simbolismul viziunii sale plastice. Perahim pictează și desenează idei (cumpărarea brațelor de muncă, foamea, revoluția, complotul capitalului, uzina închisoare pentru proletari, etc.) în imagini adesea halucinante, în care elemente de profundă observație realistă a vieții se amestecă în chip bizar și tulburător cu deformări grotești, caricaturale, cu sublinieri puternice de ritmuri, contraste, acorduri și discordanțe cromatice violente. Este vizibilă aci tendința artistului de a lovi privirile, de a atrage atenția, de a crea o stare afectivă încordată, însă toate acestea nu în mod gratuit, absurd, cum o fac adepții suprarealismului sau unii expresioniști, ci pentru a face ideea vizibilă, pregnantă, pentru a țintui la stîlpul infamiei faptele și crimele



Ilustrații la romanul
«Moromeții» de Marin
Preda



Ilustrație la „Moromeții”



Ilustrație la « Stihuri peștișe » de T. Arghezi — *schabpapier*

regimului capitalist împotriva omului simplu, sărac, muncitor. Și dacă nu toate lucrările sale din această perioadă au fost clare, dacă uneori procesul de abstractizare ducea la imagini misterioase, la criptograme, totuși cele mai bune lucrări ale sale, în ciuda viziunii lor halucinante, sînt convingătoare și dramatice și au avut un merit incontestabil în lupta forțelor progresiste.

După 23 August aportul cel mai însemnat al lui Perahim se află în domeniul

ilustrației de carte, deși artistul a făcut și pictură, afiș și desen satiric.

Inventiv și căutînd mereu noi forme de exprimare în grafică (dorință care, manifestată uneori oarecum unilateral, l-a dus la unele lucrări formale și schematice), artistul a creat o serie de cicluri deosebit de valoroase și interesante, printre care cităm în primul rînd ilustrațiile la « Moromeții » de Marin Preda, apoi cele la romanul « Vasili Tiorkin » de Tvardovski, la

« Clim Samghin » de Maxim Gorki, la « Prima lovitură » de André Stil, la « Istorisiri vechi și nouă » de maestrul Mihail Sadoveanu, la « Nică fără frică » de Nina Cassian și ultimele la « Fablele » lui Tudor Arghezi.

Laconismul și economia de mijloace sînt și acum caracteristici ale artei lui Perahim, de data aceasta însă pe fondul unei viziuni realiste, organice, realizate cu pregnanță pe care le-o dă interpretarea originală a artistului.



Ilustrație la « Stihuri peștișe » de T. Arghezi — *schabpapier*

LIGIA MACOVEI



Primăvara — desen peniță

Născută în anul 1916 la București, unde și-a și făcut studiile de specialitate, Ligia Macovei este o pictoriță de talent, cu o sensibilitate fină și nuanțată. Primul ei important succes în viața plastică se situează imediat după eliberare, printr-o serie numeroasă de desene ce evocă urmările tragice ale războiului și încrederea, speranța oamenilor într-o lume nouă.

Linia cursivă, ușoară și feminină a acestor desene flutură, filife, în urmărirea unor siluete fragile, aeriene, care, dacă uneori sînt fructul fanteziei artistei ce părăsește terenul concret, nemijlocit, al vieții, personificînd arborii sau creînd chipuri ideale, simbolice, altelei populează scene de o dureroasă veridicitate. E o viziune romantică, avîntată, cu unele accente de naivitate, nelipsită pe alocuri de stîngăcii, și poate de o oarecare căutare manieristă, dar în esență inspirată și evocatoare. Angajată pe pozițiile noii concepții despre viață și artă ce începea să-și facă loc în conștiința intelectualilor, Ligia Macovei se manifestă în felul ei, cîștigîndu-și simpatia publicului. Dar artista nu a rămas la această viziune plastică prea mult timp.

Căutările ei și impresiile puternice pe care le-a simțit la Primul Congres al Partizanilor Păcii au avut ca rezultat realizarea desenului ei devenit apoi foarte popular, *Femei din Lidice*, pentru care a primit și Premiul de Stat. Este începutul unei etape noi în creația artistei care realizează acum diferite cartoane de tapiserie cu subiecte alegorice și festive, bogat colorate și executate cu o grijă minuțioasă pentru prețiozitatea detaliilor, precum și cîteva serii de ilustrații. Cel mai recent capitol în creația pictoriței îl constituie seria de acuarele inspirate din viața și natura R.P. Chineză, pe care artista a vizitat-o acum cîteva ani. Realizate pe teme felurite, aceste piese au meritul că evocă în chip original impresiile unui artist sensibil atît la coloritul exotic al acestei minunate și uriașe țări, cît și viața, mentalitatea și înfățișarea nouă a eroicului și harnicului popor chinez.

Pentru meritele ei, a fost distinsă cu titlul de artistă emerită a R.P.R. și aleasă deputat în Marea Adunare Națională.



Ilustrație la « Casa care se dărimă » de Lucia Demetrius

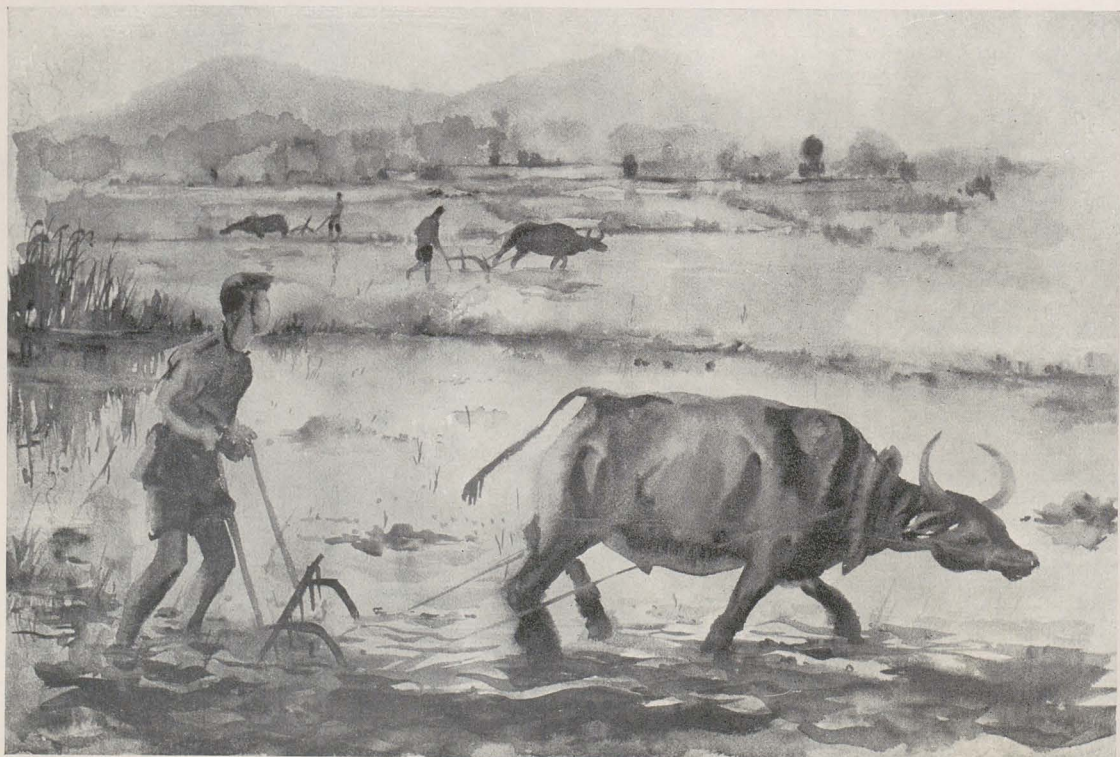


Sudorța — acuarelă



Copii pe măgar — acuarelă

La arat — acuarelă



AFIȘUL ÎN ULTIMELE EXPOZIȚII

EUGEN SCHILERU

Afișul românesc a debutat ca afiș publicitar. Cele mai realizate lucrări au făcut propagandă pentru frumusețile naturale ale țării noastre, înscrind-se astfel în varietatea afișului turistic. Istoricul nu poate omite izbinzile certe ale unor artiști ca Petre Grant, Paul Miracovici, I. Molnar și alții în acest domeniu. Afișele noastre turistice au fost unanim apreciate, atât în țară cât și peste hotare, și au constituit punctul de atracție a numeroase oficii turistice române și străine, expoziții documentare, expoziții internaționale, etc. Există în felul acesta și în domeniul creației de afiș o tradiție națională.

Dar adevărata dezvoltare a afișului s-a produs de-abia după eliberarea țării noastre, în cadrul înfloririi generale pe care a cunoscut-o grafica.

Încă din primii ani de după eliberare, chemările partidului și ale guvernului au mobilizat cele mai active forțe ale graficii. Putem spune că de-abia acum au cunoscut o viață mai intensă toate sectoarele vascului cimp de creație pe care îl constituie grafica. Unele genuri precum afișul politic, afișul satiric, s-au afirmat acum pentru prima oară. Importanța acordată afișului s-a verificat prin crearea unor cadre de afiș în institutele superioare de arte plastice și prin premiile de stat și titlurile cu care au fost distinși creatorii de afiș.

În anii care au trecut de la eliberare, au apărut neconștient alți artiști care s-au manifestat în acest sector, s-au înmulțit categoriile de afiș și s-au realizat lucrări demne să rămână în istoria afișului românesc. Ele nu trebuie nicodată uitate, atunci când judecăm perioada de stagnare contra căreia s-a reacționat într-un chip just și pe care o putem considera în mare măsură depășită de actuala expoziție. În această perioadă de stagnare s-au produs și lucrări palide, schematice, lipsite de imaginație, de putere emoțională și agitatrică. Rădăcinile acestei situații trebuie căutate într-o seamă de lipsuri și confuzii ideologice, în lipsa de pătrundere a metodei realismului socialist, în neînțelegerea specificității grafice a afișului, în dogmatism etc. Discuțiile desfașurate în jurul problemelor afișului au avut, de foarte multe ori, un caracter abstract, s-au rezumat la definiții făurite în afara exemplorilor pe care le oferea istoria afișului și propria noastră dezvoltare în acest domeniu. Circulația pe care a căpătat-o un termen atât de impropriu ca «pictura de afiș» constituie un exemplu de confuzie pe care o considerăm astăzi risipită. La rândul ei, această picturalitate care desconsidera specificul afișului era bintuită de un obiectivism propriu academismului și naturalismului, obiectivism care anula puterea agitatrică, diminuea vitalitatea afișului și-l împiedica să-și atingă obiectivele. Semnele unei ieșiri din această perioadă de stagnare s-au întrevăzut în Expoziția Anuală de Stat din 1954-1955 în care am putut întâlni câteva afișe legate de manifestările noastre culturale și artistice peste hotare, precum și de prezentarea citorva filme. Doar pe baza acestor mostre era însă greu de susținut că s-a produs o schimbare!

De aceea, în sinul Uniunii Artiștilor Plastici, dezbaterile au continuat cu aceeași intensitate. Următoarele etape ale procesului de depășire a stagnării au fost: Expoziția regională de grafică deschisă în sălile Muzeului de Artă al R.P.R. la finele anului trecut, Expoziția de grafică publicitară — afiș, ilustrație de carte și ambalaj — deschisă anul acesta în sala Dalles, și, înșirșit, Expoziția anuală de grafică 1956.

Expoziția regională de grafică din 1955-1956 a adus cîteva afișe puternice prin ingeniozitate și tratare, lucrări datorate lui Petre Grant, I. Molnar și alții. În cadrele ei s-au manifestat de asemenea talente tinere ca Val. Munteanu, C. Briss, etc.

Dar o afirmare mai masivă a constituit-o Expoziția de grafică publicitară deschisă ulterior.

Fiecare varietate de afiș își are specificitatea sa, problemele și dificultățile sale proprii și credem că ar fi eronat să recomandăm unui artist care vrea să creeze afișe politice, să-și exerseze imaginația și stilul lucrînd afișe publicitare. Cu toate acestea, practicarea afișului publicitar ne apare, din numeroase puncte de vedere, ca un lucru deosebit de folositor. Este, desigur, mai înainte de toate, vorba de răspunderea pe care o avem în popularizarea realizărilor noastre actuale. Atît în țară cît și dîcolo de hotare se cuvine să difuzăm larg înfăptuirile noastre din ultimii 12 ani. Afișul trebuie deci să răspundă acestei înalte datorii cetățenești și patriotice. Creatorul de afiș trebuie să desfășoare o largă propagandă de elogiare a frumuseților patriei, de recomandare a produselor noastre, de vestire a creației românești în toate domeniile.

Dar lucrurile nu se opresc aici. Autorul de afiș publicitar, conștient de necesitatea atingerii acestor obiective, sezează concomitent caracterul de artă implicată direct în viața publică, de artă socială, artă de specific afișului. Practicarea acestei varietăți a genului descoperă, totodată, o puzderie de probleme, cum ar fi problema metaforei plastice în afiș, problema relației între imaginea propriu-zisă și text, problema diferitelor căi și deci a diferitelor categorii de imagini posibile în acest sector al afișului, etc. Ni se pare necesar să clarificăm unele dintre problemele menționate.

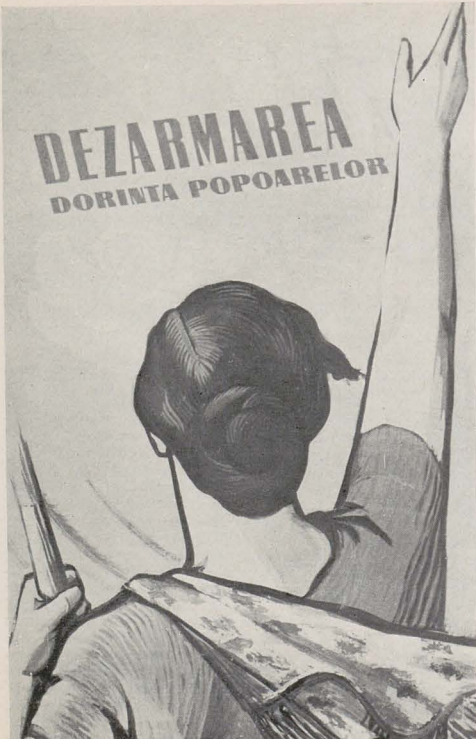
Un afiș publicitar se poate constitui pe baza imaginii descriptive a produsului, prezentat în ambalajul propriu în care este oferit consumatorului. Aceasta este o posibilitate pe care au exploatat-o numeroși autori de afișe. Imaginii descriptive i se adaugă bineînțeles textul care recomandă produsul și care trebuie să fie perfect încadrat compozițional imaginii de ansamblu.

Dar aceasta nu este unica posibilitate. Pentru a stîrni curiozitatea și interesul publicului, autorii de afișe s-au străduit să introducă și alte procedee. Un afiș-reclamă aduce, astfel, chipul unui negru cu dinți strălucitori, pentru a face propagandă pentru o pastă de dinți. Graficianul mută accentul principal pe portretul negrului. Acest element al metaforei plastice

capătă valoarea unui punct sau centru de atracție, capabil să capteze atenția, pe scurt a ceea ce se numește, în grafica publicitară germană, «Blickfang», capătă putere de sugestie și de persuasiune. Ingeniozitatea se manifestă în găsirea unor metafore plastice cît mai inedite.

Un artist creator de afișe este cu atît mai imaginativ cu cît drumul de la premisă la concluzie este mai neprevăzut, rămînd totuși neconștient logic. În reclamele inserate în reviste, polișlogismul este de obicei mai lung, aici putîndu-se introduce mai mult text. În schimb, în afișul publicitar propriu-zis, care se întîlnește pe ziduri și pe garduri, este nevoie de un efort de contragere, de abreviere, de sinteză. Felul comparației care stă la baza imaginii dictează, după caz, o imagine descriptivă sau o alta sintetică, predominantă de stilizare. Și, de fiecare dată, textul trebuie să se integreze armonios ansamblului. (De altfel, problema aceasta a textului în afișe merită, ca singură, o dezbateră, aici și în această privință domnesc numeroase confuzii). Spre a da un singur exemplu, nu întodeauna autorul afișului se gîndește la necesitatea unui text sugestiv, mulmîndu-se, de obicei, cu un text neutru, sec, pur enunțiativ, pe care se străduiește să-l integreze doar grafic. Vrem cu alte cuvinte să atragem atenția asupra primejdiei neglijării valorilor sugestive ale textului însuși, înțeles în conținutul lui literar. Desigur, în afiș, el este, în același timp, grafic, element grafic constituitiv al imaginii grafice. Dar aceasta nu înseamnă a uita că el este, înainte de toate, mijloc de comunicare, care trebuie încheat cu multă putere de sugere și în complet acord cu conținutul imaginii grafice).

În expoziția amintită, am întîlnit mai multe drumuri, mai multe stiluri și chiar mai multe influențe. Cu acest prilej ni s-a părut că juriul a procedat într-un chip înțelegător atunci cînd a îngăduit cunoașterea tuturor acestor căutări manifestate de către afișiiștii noștri. Expoziția a adus la cunoștința publicului lucrările unor talente tinere ca Vincențiu Grigorescu, Oroveanu, Condaci, Tiberiu Nicosescu, C. Briss și alții. Dezbaterile organizate în jurul expoziției au subliniat realizările unor artiști ca Petre Grant, I. Molnar, O. Adler, Vincențiu Grigorescu, etc. În cursul lor s-a produs un început de discutare a problemelor metaforei plastice, ale stilizării, ale specificului național, etc. S-a remarcat astfel că Petre Grant, în afișul turistic expus, izbutește să creeze o atmosferă de calm îmbierător, adică o invitație la odihnă în frumosul cadru al stațiunilor noastre, că Iosif Molnar, în afișul care face reclamă pentru discurile Electrecord, stilizează într-un chip just și introduce elemente ornamentale din folclorul nostru plastic, stîind să le lege într-un ansamblu unitar, că O. Adler, în afișul publicitar pentru fulgi, realizează o imagine simplă și elocventă, că Vincențiu Grigorescu, în afișul dedicat campionatelor internaționale de tir, dovedește o deosebită imaginație vizuală, reușind să-și impună lucrarea prin ceea ce am putea numi vitalitatea frapantă a elementelor vizuale, etc.



IOSIF COVA
Dezarmarea,
dorința
popoarelor
afiș

←

PAVLIN
NAZARIE

1 iunie, ziua
internațio-
nală a copi-
lului — afiș

→



VINCENTIU
GRIGORESCU

Tăticu
îndeplinește
planu — afiș

←

MAGDA
ARDELEANU

Pentru feri-
cirea copiilor
din lumea
întreagă — afiș

→



Dar, în același timp, anumite observații critice au scos în evidență și rămirerile în urmă. Unele s-au manifestat prin imagini pur expozițive, tincturate de naturalism, neutre, incapabile să atragă atenția. În altele, s-a recurs la o metaforă plastică într-un nimic justificat. Acesta a fost cazul unui afiș al graficianului Paul Uzum, lucrare ce trebuia să facă și ea reclamă pentru fulgi. Imaginea reprezenta o pană în care se vedeau nenumărate giște sacrificate, o adevărată hecatombă care te determina mai curînd să fondezi o societate pentru apărarea pășărelui. Altfel spus, necesitatea de a lucra prin aluzii nu fusese, de data aceasta, înțeleasă. Precizarea procesului de fabricare nu este întotdeauna indicată. Un grafician care ar reda toate etapele procesului de fabricare a mezelor ar transforma mase întregi ale publicului în vegetarieni. De asemenea s-a văzut că didacticismul este neconvingător în afiș. Înșirîș, în expoziție, au fost criticate manifestările de manierism, imitarea servilă a unor modele străine, folosirea nejustificată a unor elemente din gramatica plastică a unor graficieni străini, etc. Dar toate aceste lipsuri n-au putut acoperi sau diminua realitatea de netăgăduit a progresului pe care l-a constituit expoziția.

Tocmai ținînd seama de acest succes, afișele prezente în Expoziția anuală de grafică 1956 ne apar ca afirmarea unui nou pas înainte.

Ne aflăm în fața unei manifestări artistice de amploare, pe care credem că viitorul o va confirma ca o cotitură în istoria afișului românesc. Această cotitură echivalează cu părăsirea concepției care se traducea prin termenul atît de nefericit al «picturii de afiș». De data aceasta, lucrările au fost create sub semnul unei conștiințe sporite a specificității grafice a afișului. Artiștii despre care va fi vorba mai jos s-au definit printr-o simplitate remarcabilă. S-a văzut că, asemenea picturii decorative și copertei artistice de carte, genuri de care se apropie cel mai mult, și afișul nu poate exista în afara sintezei, el fiind unul dintre genurile în care sinteza trebuie neconștient practică. (Ar fi însă greșit să presupunem că sinteza presupune sărăcie de sugestii. Dimpotrivă, și în afiș este valabilă recomandarea de a spune mult în puține cuvinte, de a închide în puține elemente o bogăție de sugestii).

Dar, acesta nu a fost singurul indiciu al pășirii spre o înțelegere grafică a afișului.

Ca și unii dintre întemeietorii afișului modern — Jules Chéret, Toulouse-Lautrec, Bonnard ș.a. — și graficienii noștri au renunțat în lucrările lor la spațiul tridimensional, la perspectiva aeriană, la valoarea de trecere sau la degradul instaurat de Renaștere, în special de Leonardo și de venețieni, ca un complement al perspectivei liniare și ca un mijloc absolut necesar sugerării spațiului în profunzime. În actuala expoziție se cîstește cu limpezime această repudiare a picturalității, artiștii, în majoritatea lor, optînd pentru un spațiu bidimensional, spre extensiunea în suprafață, spre decorativ. În unele afișe compoziția cuprinde neconștient sugerări ale profunzimii, obținute prin direcționarea și ritmul deliberat al liniilor, în altele spațiul începe să fie redus la două planuri, unul apropiat, altul îndepărtat, iar în altele se accentuează compoziția în suprafață. Extensia imaginilor în suprafață face ca ele să apară mai curînd detașate, deci în relief, introducînd astfel un decupaj specific graficii decorative.

În strictă dependență de aceasta se află și înțelegerea compoziției ca un ansamblu de mase văzute în suprafață, în plan. Toate acestea impun necesitatea simplificării și, de multe ori, pe aceea a exagerării, ba chiar a deformării. Cum toate lucrurile se leagă între ele, dezvoltarea compoziției ca un ansamblu de mase nu a rămas lipsită de consecințe în ceea ce privește rezolvarea mișcării. S-a renunțat la o analiză a mișcării, posibilă în cadrul unui spațiu tridimensional. Masele în mișcare ale compoziției au sugerat impulsia vitală conținută de formă, zăgăzuită de aceasta, energia latentă ce tinde să se actualizeze. Aceasta ne-a dus spre o compoziție mai adunată și mai simplificată, deci spre mai multă vizibilitate. În ceea

ce privește renunțarea la valoarea de trecere și la clar-obscur, afirmația trebuie înțeleasă într-un chip nuanțat. Graficienii s-au străduit să transpună, așa cum ar face compozitorii de muzică care ar schimba cheia, s-au străduit să găsească culori care să simbolizeze lumina și altele care să simbolizeze umbra. Bineînțeles că aceste culori nu puteau obține capacitatea de a sugera lumina și umbra, decît în măsura în care se aflau în relații juste, în raporturi determinate. Mulțumite acestei încercări de obținere a unor efecte apropiate de cele ale valorației de trecere și ale clar-obscurului, prin alte procedee decît cele tradiționale, decorativul nu a distrus întotdeauna atmosfera și valorile psihologice. În același timp culoarea a căpătat o valoare «desinată», liniară, a determinat o separație precisă a planurilor, a organizat și ritmat compoziția, a reliefat ideea principală și a impus imaginea.

Întreaga concepție despre compoziția în suprafață, despre simplificarea în mase, despre rezolvarea mișcării, despre separarea zonelor de culoare, despre culoarea «desinată», despre ritm, n-a avut ca efect doar precizarea caracterului grafic al afișului, a caracterului decorativ, a specificității sale ci, de asemenea, așa cum e lesne de înțeles, și afirmarea necesității reliefării ideii principale, condensată în acel punct de captare care este «Blickfangul» și în jurul căruia se ordonează ansamblul, pe scurt a valorii agitatorice și mobilizatoare a afișului.

Marele succes înregistrat în acest sector al graficii noastre este marcat îndeosebi prin prezența mai masivă a afișului politic.

La aceasta se adaugă varietatea personalităților, a căutărilor, experiențelor și soluțiilor, a concepțiilor, facturilor și gramaticilor plastice. Criticul trebuie în același timp să sublinieze, ca un element îmbucurător, neconștienta raportare la conținut care a asigurat succesul celor mai de seamă lucrări din expoziție. În acestea, soluțiile găsite au decurs într-un chip firesc din înțelegerea problemei care se cerea tratată, a obiectivului care trebuia atins, adică a conținutului. De aceea metafora plastică, abreviația, stilizarea, armoniele cromatice, integrarea grafică a textului, etc., au apărut justificate, necesare și au impus lucrarea. Un alt aspect al acestei raportări la conținut s-a vădit în strădania de a crea afișe care să nu se adreseze doar ochiului, ci care să-l implice pe privitor în totalitatea lui de senzații, sentimente și gânduri, sporînd astfel capacitatea agitatorică a lucrării. Dacă vom persevera pe această linie sănătoasă și rodnică, vom îndepărta primejdia alunecării în naturalism și abstractism, asigurînd o dezvoltare continuă și înfloritoare a afișului nostru. Considerăm că este cazul și locul să spunem aceasta, într-un moment în care, în creația graficienilor polonezi, de la care am învățat atîtea, se manifestă, în ultima vreme, o alunecare spre simplificările, abreviațiile, armoniele cromatice gratuite, spre mesajul pur optic, ca un fel de cedare în fața tentației abstractismului. O trecere în revistă a principalelor realizări din expoziție este un bun mijloc de exemplificare a mobilității imaginative artiștilor noștri, a ciștigurilor înregistrate în ultimul timp de arta afișului.

Ca și întreaga noastră viață actuală, și afișele politice expuse sînt dedicate construcției socialismului și apărării păcii. Acestor două teme marelui li se adaugă altele, tratate de pildă în categoria afișului politic comemorativ. Înșirîș, parte integrantă a afișului politic, afișul satiric este și el prezent în expoziție prin cîteva remarcabile realizări.

Desigur, cele mai impresionante sînt afișele închinute luptei pentru pace. Rezolvările sînt de multe ori inedite și poartă pecetea personalității artistului. În afișul lui Petre Grant *Război? Vrea cineva război?* ne-a interesat felul în care este construită imaginea. De fapt, ea pune în contrast două realități cu totul incongruente. Prin portret, copilașul care apare în afiș se conturează în toată realitatea de ființă plîpîndă și nevinovată, aspirînd spre viață, promisiă vieții și impunînd, prin aceasta, lumii oamenilor maturi să o aperse și să o promoveze.

Prezența, în același plan, a unui copil care semnifică realitatea cea mai antagonică este de aceea cu atît mai sesizantă. Antagonismul evident al elementelor imaginii zguduie pe privitor, îl face să mediteze și să se angajeze. Ca una dintre cele mai de seamă realizări ale expoziției ne-a apărut afișul graficianului Radu Verol: *This may be your son!* (Acesta ar putea să fie fiul dumneavoastră!). Realizată pe alte linii, imaginea e neșus de zguduitoare. În arătarea animată în rețeaua de sîrmă ghîmpită, cu greu se mai poate recunoaște un om. Este o masă carbonizată, calcinată, cu o singură mină rămasă la stadiul de carne vie, o masă care păstrează doar contururile omului și din care țîșnește, acuzătoare, pata această sânginolentă. Afișul pune concomitent probleme de gramatică plastică. În felul în care a fost tratată mina, am spune minuoș, aproape în «tromepl-oeil», recunoaștem studierea unor procedee întîlnite în gramatica plastică a suprarealismului. În unele lucrări suprarealiste, coșmarul reiese dintr-o asemenea tratare a unor elemente dispartate, incongruente, care în viața reală nu se întîlneau nicodată laolaltă. Este lesne de înțeles că graficianul nostru nu a îmbrățișat concepția suprarealistă și nici metodele ei, că el nu iubește coșmarul pentru el însuși și că nu a încercat să trezească, printr-o imagine de coșmar, vreun sentiment morbid, vreun instinct de agresiune, sadic, sau vreuna din meditațiile găunoase și antumane prin care suprarealiștii vor să sădească în conștiința credința în absurditatea și arbitrarul lumii și existenței, să cultive în ele pasunea pentru stările subliminare, pentru afundarea în vis și fuga de realitate. Dimpotrivă, mesajul graficianului nostru se definește printr-un caracter umanist, raționalist, progresist. Dar, pentru ca să-și impună imaginea, el a recurs la o exagerare, la o figură de stil care o potențează. A recuperat doar ceea ce putea recupera și a sporit valoarea emoțională a metaforei plastice. Atitudinea justă a artistului față de realitate a schimbat valența, a pozitivat semnul algebric al figurii de stil și a integrat-o pe aceasta într-o viziune și metodă realistă. Impus de conținut, necesitat de către acesta, felul de rezolvare a imaginii apare firesc, licit, neconstituind deci o îndepărtare de realismul socialist. Este în același timp demnă de remarcă și puterea de emoționare a textului, care, de data aceasta, nu a mai fost considerat doar ca simplă grafie. Magda Ardeleanu în afișul *Pentru fericirea copiilor din lumea întreagă* dovedește, prin felul în care a rezolvat imaginea, că știe să folosească un unghi de vedere inedit, pentru a impune conținutul. Cinematograful — și în primul rînd cel sovietic cu Eisenstein, Pudovkin, Dzigan ș.a. — a arătat valoarea primului plan în procesul de sporire a puterii emoționale a imaginii. Artistă noastră, redînd mămă doar pînă mai sus de briu, adică fără a desena figura, a realizat prin acest tip de prim plan, o imagine puternică. Ochii privitorului se opresc asupra miinilor mamei care îmbrățișează copiii într-un gest de apărare care direcționează în același timp atenția asupra plîpîndelor ființe. Monumentalitatea este sugerată, constituindu-se ca rod al unei aluzii. Este păcat însă că artista nu a știut să dea destulă expresivitate miinilor mamei. Afișul lui Constantin Năulescu *Vom apăra pacea* trăiește printr-o grafie amplă, în planuri mari și aerate, care conferă vigoare și monumentalitate compoziției. Această grafie sintetică și stilizată este și ea necesitată de viziunea care a prezidat la înțelegerea temei și la construirea imaginii. Paul Miracovici și Sergiu Singer aduc, în lucrările lor, multă ingeniozitate în înțelegerea metaforei plastice. Claritatea acesteia te dispensează de text. În același timp, caracterul grafic specific afișului este afirmat cu putere în exemplele menționate. Fără să aducă o rezolvare inedită, afișul lui Iosif Molnar, *Pacea va învinge*, demonstrează calitățile de grafician ale autorului lui. Cu mult mai convențional, am spune chiar didacticist, ne-a apărut afișul lui Lipa Alămaru: *Interziție armele atomice! Vrem pace!* Fără efort imaginativ, afișul nu poate impune. Voința de pace a popoarelor este exprimată insuficient,



O. ADLER
Prodexport
afiș
←



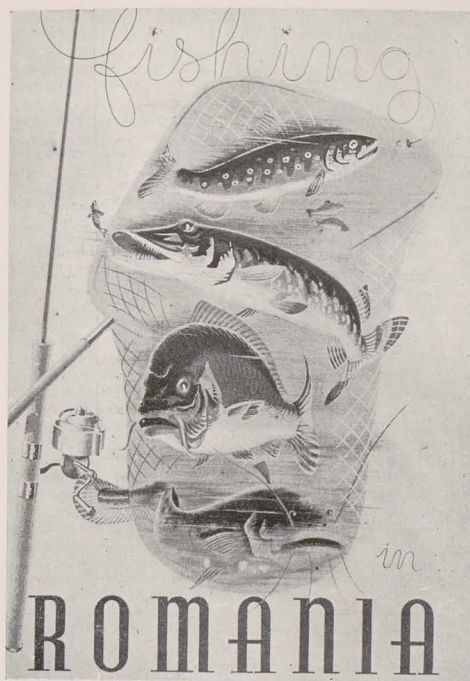
ILIE
HAȘIEGANU
Dăruți copii-
lor cărți
afiș
→



IOSIF
MOLNAR
«La mere...»
afiș
←



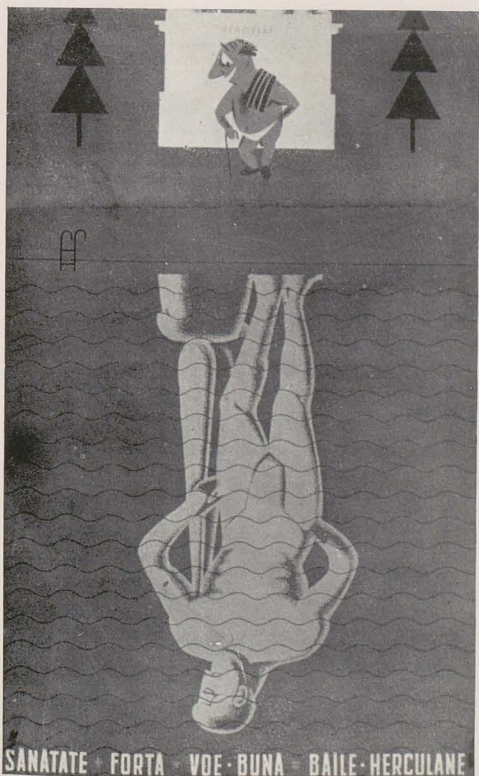
IOSIF
MOLNAR
Cinteele
poporului
romin pe
discuri Elec-
trecord—afiș
→



PETRE GRANT
Pescuitul în
România
afiș



PETRE GRANT
Rominia,
valea
Prahovei
afiș



PAVEN
ADRIAN
Sănătate +
forță + voie
bună = Baile
Herculane
afiș



G. POPESCU
A II-a expo-
ziție republi-
cană de artă
populară
afiș



cu totul palid, prin cele trei mișcări care semnează. Iosif Cova, în *Dezamarea, dorința popoarelor*, pune, la rândul său, câteva probleme interesante, legate de întreaga sa concepție, despre așfiș. În general se poate spune că acest artist s-a îndreptat spre o imagine descriptivă, care respinge comparațiile, aluziile, subînțelesurile și toate abreviațiile și stilizările care decurg din acestea. Altfel spus, el vrea să impresioneze prin simpla prezență a chipurilor umane înfățișate. Personal credem că acesta este un drum nu numai îngăduit, ci și care poate fi rodnic, ridicându-se astfel împotriva adepților comparației, prescurtării și stilizării cu orice preț. Numai că o asemenea concepție presupune, întotdeauna, în chip necesar, existența valorilor psihologice, prezența lor certă și lizibilă în portretul personalului redat. Această prezență a valorilor psihologice, puternică și emoționantă, a constituit succesul așfișului închinat, de către Cova, luptei poporului coreean. În așfișul *Dezamarea*, artistul, prin felul în care a prezentat personajul principal, cu spatele spre privitor și cu o gestulație puțin expresivă, nu a mai fost atent la aceste valori psihologice. De aceea, cea de a doua lucrare a sa din expoziția actuală, *Veniți cu noi la muncă în pădure*, ni se pare superioară prin calitatea portretelor, chipuri viguroase și luminoase de muncitori care declanșează simpatia noastră, mobilizând.

Dintre așfișele destinate muncii de construire a socialismului se remarcă în primul rând cel al lui Vincențiu Grigorescu: *Tăcui îndeplinește planul*. Este în același timp, după părerea noastră, unul din marile succese ale expoziției. Metafora plastică, deosebit de ingenioasă, trăiește prin prospețime și căldură. Este de remarcă faptul că artistul a procedat cu o prudență înțeleaptă, știind când să se apropie și când să se îndepărteze de grafia proprie copiilor. Astfel simplificările din portretul tatălui nu se dezvoltă pe linia deformantă a simplificărilor infantile pe ni răpesc figurii acesteia de om al muncii individualității și puterea ei de viață. Pe o linie mai descriptivă, mai puțin sintetică, așfișele lui N. Popescu, N. Talăpănescu — 6.300 kg., la *ha-i-a dat lotul semănat în pătrat* —, Iosif Santha — *La mai mare, tovarășe frunț-aș* —, Moscu Algazi, au adus portrete individualizate, simpatice, curcioare, punind capăt schematismului pe care l-am criticat în trecut.

Numerose așfișe consemnează date importante ale istoriei noastre sau sînt dedicate unor zile internaționale. Din această categorie vrem să reliefăm lucrarea lui Tiberiu Faludi 1907 — 1957 cincizeci de ani de la răscoală țărănească, în care simțul compoziției este remarcabil, ca și ierarhizarea accentelor în vederea obținerii efectului. Lucrarea grupului de graficieni care iesește Ionaco — *Recunoștință eliberatorilor* — este un exemplu de felul în care, cu elemente grafice simple, dar bine alese și compuse, se poate încheia o atmosferă cu adevărat festivă și se poate sugera dimensiunea monumentală a evenimentului comemorat. Trebuie de asemenea menționate pentru calitățile lor lucrările lui Constantin Nițulescu (*Trăiască 1 iunie, ziua internațională a copiilor*) și Pavlin Nazarie (*1 iunie, ziua internațională a copiilor*). Iosif Molnar, în așfișul închinat zilei de 8 martie, nu s-a afirmat cu ingeniozitatea lui caracteristică, recurgînd la o imagine care începe să devină frecventă și de un simbolism facil: femeia cu copilul în brațe. Nu sîntem împotriva unor asemenea simboluri, dar credem că, pentru ca ele să-și poată păstra puterea de emoționare, trebuie adincite pe linia redării psihologice. Același simbol, valorificat psihologic, impresionează, în timp ce dacă este simplificat și stilizat oarecum în același fel, se tocește și devine inert. În categoria așfișelor de aniversare intră și lucrarea lui Ștefan Nastac, 1 august ziua marinei,

care aduce o notă nouă, mai îndrăzneală și mai proaspătă în producția de așfiș militare. Dar în stilizarea marinarului autotur a dovedit stîngăci și silueta acestuia este cam țepănă, cam artificială.

Așfișul satiric a făcut și el un mare pas înainte. Cu totul remarcabil este cel expus de Iosif Santha: ... *tot cioră rămine*, o iscusită demascare a acelor care simulează vigilența, devotamentul, respectarea angajamentelor, etc. Dacă de data aceasta comparația nu este inedită, felul în care ea a fost redată plastic este cu totul original. Culoarea sugerează, într-un chip direct conținutul și are o valoare desințantă ca în cele mai bune tradiții grafice ale așfișului. Alăturările de imagini, comparațiile inedite au asigurat succesul lucrărilor lui Val Munteanu (*Lasă-le afară; Critică și autocritică*), Iosif Molnar (*Critică și autocritică*), Adrian Paven (*Slugănicul*), Eugen Taru (*Timp pierdut, bani pierduți*), C. Briss (*Nu risipiți apa, veți plînge la plată*), Benedict Gănescu (*Cine spune că el nu lucrează; Citatomanul*). Se poate spune că, de multe ori, acești graficieni au folosit metafore plastice mai originale decît cele pe care le înțîn în caricaturile din actuala expoziție. Așfișele lui Taru și Briss pun de asemenea o altă problemă interesantă și anume aceea dacă așfișul, artă a sintezei, poate să redea o succesiune în timp, fără să recurgă la compartimentarea în mai multe imagini și fără să cadă în discursiv. Graficienii amintiți au demonstrat această posibilitate, găsind imaginile cele mai potrivite pentru sugerarea a două momente diferite ale acțiunii: Taru — clepsidra în care timpul pierdut echivalează cu bani pierduți, Briss — montajul în care locul unui ochi e ocupat de un robinet, iar celălalt plînge.

Mai multe așfișe conțin sfaturi, dezvoltîndu-se pe o linie de educație cetățenească, sanitară, etc. Adecvarea imaginii scopului urmărit este demnă de a fi subliniată în așfișul lui Aurel Predescu *Distrugeți muștele, ferțiți alimentele de purtători microbilor*. Imaginea nu este naturalistică, ci se încadrează mai curînd în acele imagini artistice descriptive, în care, păstrînd proporțiile, s-a exersat în trecut geniul grafic al unui artist ca Dürer. Precizia care vrea să obțină efectul realului nu trebuie confundată cu naturalismul. Descripția meticuloasă își obține în lucrarea amintită efectul propagandistic. Interesant, prin punerea în pagină, este și așfișul lui Leonida Nazarov *Nu murdăriți strada*.

Destul de multe așfișe sînt dedicate propagandei turistice. Se remarcă astfel așfișul plin de poezie Delta Dundișii, paradisul păsărilor de Paul Miracovici, așfișul impregnat de un fel de lirism al mineralogului *Apele termale ale Romîniei* de același, invitația la pescuit în Romînia pe care o face Petre Grant străinilor, într-un așfiș care se distinge printr-o simplitate luminoasă, printr-un arabesc și printr-un cromatism subtil. Iosif Molnar iesește, la rândul său, un așfiș turistic premiat la un recent concurs — *Les bains thermaux de la Roumanie vous attendent* — lucrare remarcabilă prin compoziție, ritm și armonie cromatică. Cu un grăunte de umor fermecător se prezintă așfișul lui Adrian Paven *Sănatate, forță, voie bună, Băile Herculane*. Personajul care se ogîndește în apă și nu surprinde decît proiectarea statuii lui Hercule în locul propriii sale imagini este, pentru a folosi un termen din cinematograful american, un bun "gag", o bună "găselniță". Graficianul sugerează, pe de o parte, rezultatele unei cure la Băile Herculane, iar pe de alta, cu o ușoară ironie, visurile atletice ale eroului său. Așfișul lui Tiberiu Năcorescu — *România* — aduce o imagine amuzantă și frumos realizată grafic, dar nu-și servește scopul în măsura în care în acest act de propagandă turistică nu transpare nimic din specificul priveliștilor noastre. Cu un

fragment de sirenă și cîteva valize se poate face propagandă pentru orice litoral marin din lume. Adecvarea metaforei plastice la conținut, la specificul lui, nu este realizată. Amuzant, dar plin de arbitrar și în această măsură nerealizat, este și așfișul lui Briss *Odihna, sănatate, confort în România*, în care apare un personaj care își face sista în aer, deasupra unui havuz.

Dintre lucrările care anunță congrese, expoziții, întîlniri sportive, trebuie să reliefăm pentru calitățile lor grafice, pe cele ale lui Paul Miracovici (*Expoziția de artă populară*), O. Adler (*Expoziția Anuală de Stat de Grafică 1956*), Gh. Popescu (*Expoziția republicană de artă populară și Prima conferință internațională de pediatrie*), Liliana Roșianu (*Grigorescu*), V. Grigorescu (*București, cupa Europei de gimnastică feminină*), etc.

Două așfișe de propagandă pentru carte se disting în expoziție: *Aer, soare, liniște și o carte* de Pavlin Nazarie și *Dăruți copiilor cărți* de Ilie Hăseganu.

Graficienii noștri demonstrează totodată un real progres în rezolvarea problemelor așfișului pentru spectacol. Printre primele lucrări se situează așfișul lui I. Molnar pentru filmul romînesc de scurt metraj *La mare*, lucrare de un lirism proaspăt și intens, în care peisajul, rezolvat în deșădăduri subtile, compoziția și punerea în pagină demonstrează calități de mare artist. Trofin Brînză dovedește, la rândul lui, multă ingeniozitate în construirea metaforei plastice, o imaginație bogată în resurse. O mai scrupuloasă observare a specificului vestimentar al epocii ar fi sporit calitățile așfișului pentru piesa *Răzvan și Vidra*. Pătrunderea ideii de bază a piesei *Trei generații* de Lucia Demetrius și sintetizarea ei într-o imagine, care, deși neîntîlnită în piesă, nu contrazice spiritul acesteia, este realizată cu ingeniozitate de Val. Munteanu. Tiberiu Năcorescu simplifică într-un stil plin de vervă în așfiș pentru un *Spectacol de variații*, iar tînăra artistă Irina Grant-Dobreanu știe să dea culorilor valori luminescente joase, imitînd lumina proiectoarelor, într-un așfiș admirabil compus, cum este cel pentru Teatrul Tăndărică. Sergiu Singer folosește culorile așfiș incit ele să redea materialele din care sînt alcătuite lucrurile. Prin aceasta se sugerează o întreagă atmosferă, cum e cazul în așfișul destinat unui teatru de păpuși și înfățișîndu-l pe cavalierul tristei figuri, în timp ce, urmat de scutierul său, pornește la asaltul morilor de vînt. Prin desen și cromatică, totul pare aici de lemn și aduce atmosfera de succedaneu, de univers artificial, propriu lumii iliputane a marionetelor. Vervă și expresivitate satirică demonstrează și așfișul pentru piesa *Gaițele* de Al. Kirileșcu, așfiș realizat de Const. Georgescu.

Am mai remarcat de asemeni în expoziție așfișele lui Ion Anestin (*Villon*), Ladislav Corda (*Trei generații*), Radu Dan (*Luna pădurii*), Traian Constantinescu (*Herculane*), Dinu Mitache, ș.a. În progrese față de trecut se află și Paul Uzun (*Valorificarea stufului*).

Succesele înregistrate în actuala expoziție trebuie continuate pe linia acelor îndrăznele înțelepte, întemeiate pe necontența raportare a valorilor plastice la conținut, pe linia afirmării creatoare a personalității dezbătărită de toate ecranele care se interpun între ea și viața contemporană, pe linia combaterii academismului, a naturalismului și a tuturor variațiilor de formalism dintre care nu trebuie să uităm nici abstractismul.

Ne aflăm într-un stadiu care demonstrează că artiștii noștri au înțeles caracterul de artă publică al așfișului, specificul lui grafic, legile obiective după care se constituie imaginea în așfiș. Această etapă se cere astăzi dezvoltată în spiritul realismului socialist, unica metodă rodnică de creație din lume.

EXPOZIȚIA ANUALĂ DE GRAFICĂ 1956

Expoziția Anuală de Stat de Grafică 1956 s-a impus atenției privitorilor înainte de toate prin marea număr de exponanți și de lucrări.

Dacă este drept că ea revelează numeroase și autentice talente tinere, nu este mai puțin adevărat că ea aduce, în același timp, confirmarea maturității, a plenitudinii creatoare, a unor artiști aparținând generațiilor anterioare și care impresionează printr-un înalt spirit de responsabilitate socială, printr-o vibrație de profundă umanitate, prin noblețea sentimentelor și a exprimării.

Un al doilea caracter pozitiv al expoziției l-a constituit orientarea mult mai accentuată ca în trecut spre viața și munca din zilele noastre. Este de remarcat astfel creșterea considerabilă a numărului de lucrări de șevalet, de gravuri în mai toate tehnicile, închinată omului contemporan și faptelor sale.

Același spor se poate observa și în ceea ce privește prezența, în portretistică, a chipurilor de oameni simpli, eroii zilelor noastre.

Trebuie de asemenea să reliefăm faptul că imaginile au avut un caracter de mai mare autenticitate, care se datorează unei acțiuni de investigație pasionată și demonstrează atât intensificarea contactului nemijlocit al artiștilor cu viața contemporană cât și o înțelegere mai justă a specificității graficii.

Un al treilea caracter pozitiv al expoziției l-au constituit victoriile înregistrate de numeroși exponanți în lupta împotriva unei reflecții de suprafață, neutre, cenușii, sarbede, a

realității. Imaginile din realitate nu au fost redată cu imposibilitatea specifică formalismului academic, ci au fost asimilate, trăite cu dragoste, prelucrate conform felului de a participa la viața al artistului respectiv. Pe de o parte s-a ieșit din acel descriptivism care pulverizează emoția, pe de alta s-a pășit spre o afirmare hotărâtă a personalității. Dacă ne-am referi, de pildă, doar la portretele de muncitori și țărani, din expoziție, și tot ar fi suficient pentru a sesiza că graficienii noștri nu se mai mulțumesc cu ceea ce am putea numi redarea «adevărului fizic», ci caută să creeze imagini cu ecouri în sensibilitatea și inteligența privitorului, imagini asupra cărora se poate medita îndelung.

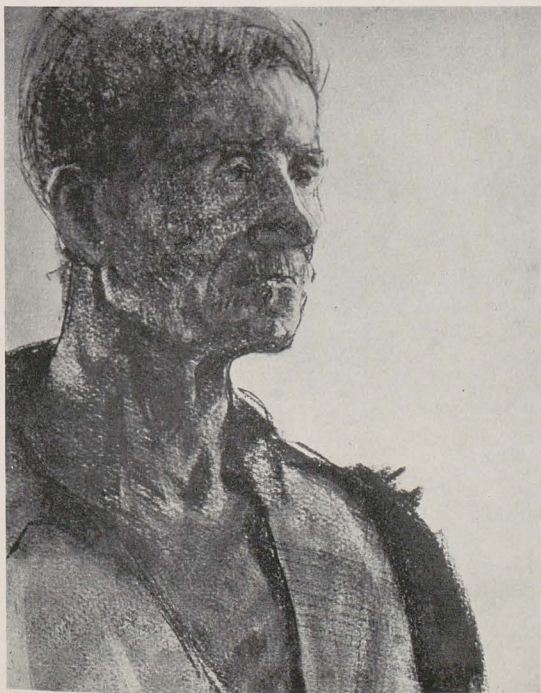
Îndepărtarea formulelor preconceptuate interpusă între artist și realitate a dus de asemenea la afirmarea, în lucrările expuse, a unei viziuni și a unei sensibilități mai apropiate de cele ale oamenilor din zilele noastre și totodată la un început de transformare a imaginii plastice.

Un mai mare contact cu viața, o mai amplă exprimare a personalității just înțelege, o luptă împotriva academismului, iată factorii care au stat la baza transformărilor petrecute în structura imaginii. Descriptivismul cu aspect de recensămînt imposibil, de juxtapunere a unor elemente de valori diferite, viziunea fotografică, compoziția banală, redusă la frontalitate și la expunerea într-un singur plan, la o înțelegere convențională și greșită a simetriei și a legilor proporțiilor, adică în afara vieții, în afara unei cunoașteri profunde a asime-

triilor armonice și a adevăratelor legi ale proporțiilor, iată tot ceea ce începe să fie părăsit de cele mai bune lucrări din expoziție, iată împotriva a ceea ce luptă cei mai de seamă artiști ai noștri. În asemenea lucrări se poate observa un efort spre aplicarea convențiilor permise de grafică, a acelor prescurtări și puneri în pagină, sinteze și unghieri de vedere, necesare potențării efectului emoțional al lucrării. Iar toate aceste stilizări și abreviații nu sînt practice pentru ele însele, ci apar ca justificare de conținut. Altfel spus, restructurarea imaginii se desfășoară printr-o referire atentă la posibil și veridic, la realitatea obiectivă, la viața contemporană. A existat astfel în lucrările expuse o anumită pondere, un anumit echilibru, o vădită dorință de a se adresa nu numai ochiului, ci și sufletului, care a caracterizat întordeauna arta românească în creațiile ei majore. Luptînd contra academismului și a naturalismului, artiștii noștri resping cu aceeași hotărîre formalismul ieșit din autonomizarea esteticului și a viziunii artistice. Cîștigurile realizate în domeniul imaginii sînt implicit cîștiguri pe drumul înțelegerii mai juste și mai profunde a rosturilor, caracterelor specifice și legilor proprii graficii.

Expoziția a marcat victorii în domeniul grafiei de șevalet, gravurii în mai toate tehnicile și al afisului politic prezent prin cîteva realizări deosebit de interesante și prețioase. Pentru a le ilustra în modul cel mai elocvent, dăm cuvîntul în paginile următoare ale revistei, imaginilor.

MIHAI DANU Cap de studiu pentru compoziția «Ajunul» (1907)
desen carbune 0,49 × 0,33 m.



EMILIA DUMITRESCU Pescar lipovean
desen colorat 0,33 × 0,26 m.





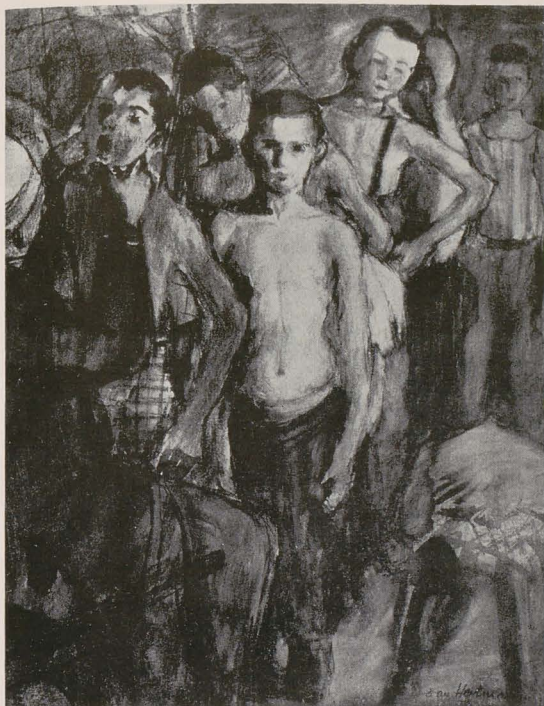
M. H. MAXY
Turnătorie de țevi
la Hunedoara —
desen colorat
0,49 × 0,69 m.

PAUL ERDÖS Repaus — cărbune 0,58 × 0,40 m.



VASILE KAZAR Văicăreala — desen tuș 0,66 × 0,49 m.





DAN HATMANU Vizita medicală la o școală elementară —
desen colorat 0,46 × 0,35 m.



E. CRĂCIUN Într-o cooperativă meșteșugărească — guașe 0,75 × 0,59



N. POPA Discuție după muncă — desen colorat 0,44 × 0,40 m.



M. PETRAȘCU Coborirea schelelor — conté și creion colorat 0,70 × 0,50



GY SZABO BELA Căprioare — gravură în lemn $0,41 \times 0,58$ m.



ȘTEFAN CONSTANTINESCU Autoportret
litografie $0,33 \times 0,27$ m.

CORINA BEIU ANGHELUȚĂ «Scinteia serie despre noi»
acvaforte $0,41 \times 0,30$ m.



JULES PERAHIM Ilustrație la « Stihuri pestrițe » de Tudor Arghezi — gravură pe carton 0,25 × 0,17 m.

ȘTEFAN SZÖNYI Schiță pentru compoziția →
« Craiova » 1934 — litografie 0,66 × 0,55 m.



I. ION Ilustrație la « Opere » de Maxim Gorki — desen colorat 0,27 × 0,27 m.



IOSIF ROSS Scriitorul Ion Pas
0,25 × 0,17 m.

BENEDICT GĂNESCU Uniformizare →
0,43 × 0,60 m.

CIK DAMADIAN În Asia s-au schimbat
vremurile! — 0,48 × 0,33 m.



H. LERU Drepturi egale — 0,30 × 0,41 m. →

ADRIAN LUCACI Cu studii «la bază»
0,44 × 0,33 m.



M. GION Nepăsare
0,32 × 0,48 m.



Familie de tătari — ulei — 1,960 × 2,510 m.

Medalion

IOSIF ISER

Acad. TUDOR ARGHEZI

Acum vre-o 40 de ani, cînd mi-a făcut un portret în cărbune, n-aș fi bănuir că o să-i mîzgălesc și eu o dată unul cu creionul. Cu o diferență: creionul va semăna mai puțin cu modelul decît cărbunele, raportat la originalul cu o fostă făcălie. Pentru ușurarea răspunderilor, copiștii de fizionomii, nesiguri de rezultate, au introdus în vocabularul meseriei, cuvîntul «văzut». Iser, văzut de subțiscălitul, nu e plastic obligatoriu să semene și pot să fie tot ațiția Iseri cîte creioane sau pensule l-ar încerca. De altfel, vrînd și el o dată să-mi treacă masca pe hîrtie și izbutind o mutră

care nu aducea cu nimeni și cu nimic, pictorul Theodor Pallady, spiritual din fire, s-a scuzat, privindu-și peisajul, cu o sentință personală: «Je n'ai pas le funeste don de la ressemblance». Nefericitul dar al asemănării indică, prin urmare, o inaptitudine, de care mă pot slobod bucura în pagina de față. Se povestea că papa Leon al XIII-lea, rugat de un pictor, care-l zugrăvise, să adauge la semnătura artistului cîteva cuvinte de autentificare, papa și-aduse aminte în demnul lui Isus umblind pe valuri, cînd se arătase ucenicilor lui după înmormîntare «Eu sint, nu vă înfricoșați».

M-am cunoscut cu Iser în 1911, la *Facla* săptămînală, întîia revistă de revendicări categoric sociale. Sosiserăm atunci în țară amîndoi, mi se pare, fiecare din cîte un alt occident. În ce mă privea, venisem în zbor, cu niște mari aripi deschise, pe care a trebuit să mi le tot retez, ca să pot încăpea în disciplina de coteț. Iser venea cu entuziasmul lui calm și, din profil, cu trabuc. Am găsit redacția instalată cinci scaune și o masă, în cartierul marilor cotidiene și tipografii, instalată într-o încăpere goală din strada Brezoianu. Detaliu sugestiv pentru cartierul presei, odaia redacției

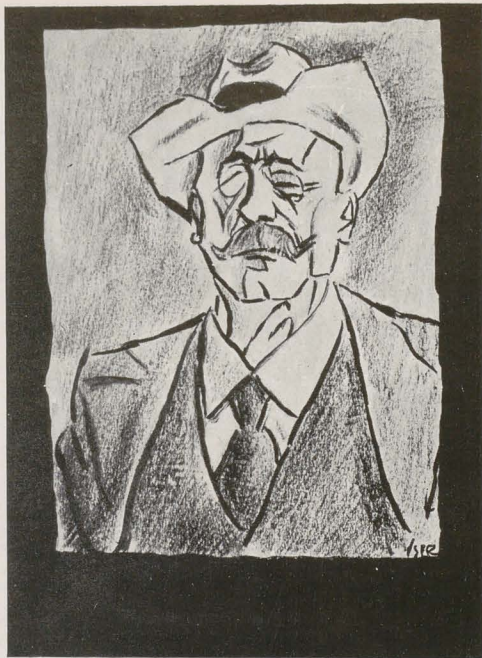
făcea parte dintr-o casă de prostituție, străzile adiacente, consacrate, imobil lingă imobil, politicii înalte și bătălii dintre sexe, fiind populate la toate ferestrele cu perdelele despicate, de «fete». Redacția, săracă, nu putuse lua cu chirie o adresă mai ieftină decît a țafei de specialitate. Casa cu pricina, și azi în picioare, a doua după colțul străzii, denumită poate și azi cu diminutivul Sfîntul Ionică, e pitită între blocuri, cu intrarea ei strîmtă și cu același grilaj ruginit. Renunț la isпита de a povesti confuzia dintre ușile așezate la rînd pe coridor și a clienților cu cititorii...

Pe temeiul că orice nume, ca și orice cuvînt scris, are figura și expresia lui ortografică particulară, n-am prea gustat în «Iser» pe acel s dintre vocale, citit ȕ franțuzește. Zici Izer cu zed și-l vezi numaidecît bărbatul, întreg, cău-

I. L. Caragiale — tuș, guașă și conté 0,385 x 0,343 m.

tătura fermă, fața masivă și mersul de statuie. Iser cu s pare mălăieț, anemic, impersonal și dus ca de un baston cu virful de gumă.

Memoria cifrelor nu m-a slujit îndeajuns niciodată. Nu-mi aduc aminte precis (și nu-i vorba, nici nu e nevoie) de date și ani. Nu mai știu de cînd, anume, Iser a început să lucreze neîntreput cu noi (noii de la *Facla*). Revista atinsese tirajul, monstruos în epocă, de 45.000 de exemplare. Ieșirea lui Iser din necunoscut răsturna tot ce se îngăimase pînă la el în materie de pagină ilustrată. Pînă atunci desenul fusese un spațiu prost mînjit și se chema caricatură. Mușcătura satirei se mărginea la capul mare pe două picioare strîmbe. Creionul nu se împrumuta de la idee, analiză, concepție, anatomie. Accentul desenului, chemat să definească un text și să concretizeze un moment, nu e sintetizat nici în Daumier, de pildă, încărcat și detailist, ci în linia simplificată. O școală nouă a liniei, apărea odată cu Iser: Forain, Iribe, Capiello, Pascin, etc., dar mai expresiv și mai lăuntric decît toți contemporanii lui, însumînd și pe *Le Rire* parizianul și pe *Simplicissimus* din München, a fost și a rămas Iserul din București. Iser avea și nefericitul cusur că un punct al lui, o urmă, pîrînd negîndite, erau instantaneu evocatoare: persona-



Fiul poporului — tuș și conté 0,162 x 0,120 m.



jele lui semănau peiorativ leit, după cum semnul literii a stîrînește de cum l-ai citit, vocala.

Ivirea lui Iser în țară ar fi trebuit să se întâlnească în editură cu inițiative bogate, din nefericire absente: o epocă ratată, cu gustul, în cel mai bun caz, odios. Solicitat de pensulă și culoare, artistul a părăsit desenul în sine și s-a consacrat picturii, aproape exclusiv. Paralel cu tablourile care-l așează în clasicismul marilor fapte de artă, el ar fi avut un tip de forme descompuse, de carnații bolnave, de aspecte dezechilibrate, în care nu a întîrziat prea mult. Dar în expozițiile lui succesive era frămîntat ca o vîltoare și ca un toront.

De cum s-a vădit, Iser a fost o autoritate și poate că singurul novator necontestat. Dacă redactorii de călimară ai *Faclei*, iconoclaști și vinduți, erau acuzați de toate ticăloșiile politice și naționale, redactorul ilustrator primea invitațiile repetate ale adversarilor și propunerile de colaborare, în concurență. Statura lui impresionantă le făcea față cu surisul ei enigmatic, de piatră, care nu a contribuit cu puțin la respectul de om. Persoana artistului inspiră acest sentiment, imediat. Nici o facilități nu o banalizază. În zeci de ani petrecuți laolaltă, schema morală i-a rămas lui Iser intactă.

Iser a știut să rabde ceasuri grele, împuternicit de un optimism neînfîrînt, fără să se fi plîns nicicînd, nicicînd



«Din ororile nazismului în lagărele de exterminare» — tuș 0,230 x 0,330 m.



Sat tătărăsc — ulei

și nicicui. O demnitate stăpînitoare, elegantă, i-a dat, în mizerie, darul unui tinăr bogat, care poate că uneori n-avea în buzunar nici cu ce să-și plătească permanentul trabuc. Într-o vară ecuatorială, el ocupa în fosta stradă a Diaconeselor o cameră, fierbinte ca un

cuptor, dintr-o curte cu promiscuități dezolante — dar lucra neîntrerupt și pasionat. Pe cînd mîna dreaptă evolua prin fața șevaletului, mîna stîngă îl apăra de muște. Virtute excepțională la pictori, el n-a vîndut niciodată nici o pictură și nici un desen, în «atelier», oricît ar

fi fost de plătit, hotărit să îndure toate privațiunile unui sărac, conștient de ce poate și este.

Iser este unul din foarte puținii contemporani realizați deplin. El a biruit îndurînd, nedespărțit de ținută și de suris.



IOSIF ISER

K. H. ZAMBACCIAN

Iser ne prezintă un mare număr de opere (cca. 400) ce aparțin creației artistice de diverse genuri. Acest artist a început acum o jumătate de veac ca un viguros și incisiv desenator și se prezintă astăzi tot așa, expoziția sa fiind unitară și concludentă.

Coloristul are faze mai fericite atunci când se exprimă în guașă și acuarelă, materiale ce se supun mai lesne scăpărtorului desenator ce este Iser, iar în ulei când apare cu o paletă mai sobră, dând preponderență formei, ca de pildă *Balerina culcată*, operă din 1939 a

Pinacotecii din Iași, în care se îmbină armonios roșul, albul și galbenul în intensități luminoase.

Acestea o dată spuse, nu am înțeles utilitatea prea marelui număr de lucrări prezentate, care totuși înăbușă expoziția, deși fiecare din ele e interesantă.

L-am cunoscut pe Iser acum 46 de ani la Cazinoul din Constanța pe când schița portrete-caricatură ale unora dintre marii jucători la baccara, schițe pe care pictorul le vindea pe cite un pol.

Mai târziu, prin 1919, l-am întâlnit la București, la o expoziție personală,

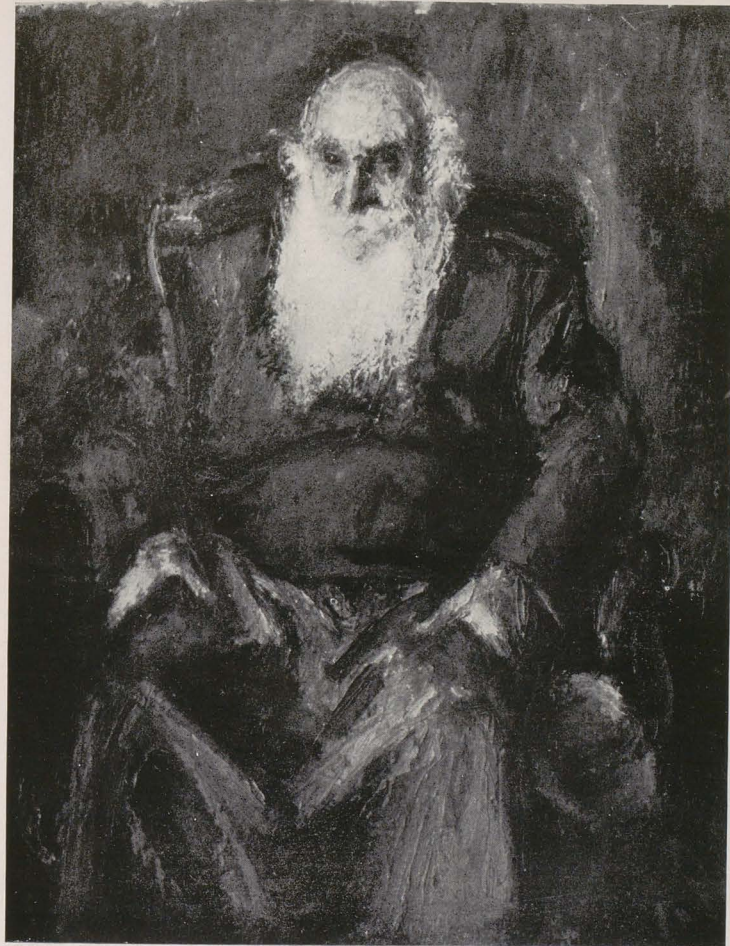
unde adusesse picturi și desene din Constantinopol și împrejurimi și unde am remarcat între altele un desen sepia cu o stradă din cartierul Galata din Stambul, în care filfiia un drapel roșu cu semilună albă. Uleiul cu același subiect figurează în actuala retrospectivă, ca și frumosul peisaj din împrejurimile Constantinopolului cu doi platani în primul plan. De asemenea mai sînt expuse peisajul cu corăbii în Cornul de aur din Stambul și compoziția Cimitirul turcesc din Eyub.

L-am revăzut pe Iser în 1922 la expoziția grupului «Arta Romină» pentru

Cafenea la Balcic — guașă 0,450 × 0,610 m.







Portretul acad. G. Galaction — ulci
0,600 × 0,500 m.

Auteuil (Le pin Parasol) etc., gen în care Iser a excelat chiar și față de camarazii săi francezi.

Prima fază din Argeș este ilustrată de unele uleiuri și pasteluri mai sintetice și expresioniste și nelipsite de monumental, iar guașa *Bărbierul satului* e o minune de stil și colorit. Însă Dobrogea, începînd cu anul 1913, cu prilejul unei concentrări, l-a reținut mai mult. Timp de 25 de ani, în afară de peisajele dobrogene, dintre care se remarcă admirabilul *Sat tătărăsc*, ulei, 1918, care l-a impus pe Iser și la Expoziția de artă rominească de la Paris din 1925, și mai tirziu peisajul pe Dunăre din fața Silistrei, turcoacele și șalvarii, ca o reminiscență a draperiilor antice, revin ca un leit-motiv în opera sa. Ne-am întrebat uneori cum de artistul a restrîns producția sa la genul acesta, că doar România nu se mărginea numai la turci, însă, din cînd în cînd, spre uimirea noastră, o călătorie a artistului prin Cîmpulung, prin Argeș sau prin Spania și provinciile coastelor franceze, ne aducea surprize noi în realizări inedite.

Astfel, Iser nu a stat pe loc și a evoluat în căutarea picturalului, pentru voluptatea plastică de a întregi, de a îmbogăți forma prin culoare. Ros de aceste preocupări, el s-a îndreptat viguros spre un neoclasicism pe care l-au promovat pictorul francez André Derain și într-o vreme Picasso (spre exemplu peisajul din 1919 din Constantinopol, cu cei doi platani înfiți în sol, în care se interceptează influențe de la Derain).

Totuși, erau unii mai sensibili la desenul lui Iser de altă dată, decît la noua formă picturală ce i-a urmat. Dar ceea ce a cîștigat pictorul pe această cale în formă și culoare e mai cuprinzător și mai încheșat.

Arta lui Iser nu seduce, nu farmecă, pe cît se impune prin contribuția masivă a mijloacelor sale viguroase ce aspiră la monumental (de pildă tabloul *Oameni buni*, din 1918, Argeș).

În definitiv, arta este o luptă și succesul trebuie cucerit și nimeni nu a îndrăznit la noi mai mult ca Iser.

Dintre cele mai fericite opere, în afară de cele menționate mai sus, indicăm: *Odaliscă în albastru și șalvari gri avînd chitara în mînă*, 1945, ulei (colecția Weimberg). *Autoportret*, ulei, 1948, *Odaliscă în picioare pe fond verde ținînd brațele încrucișate*, ulei, 1937, *Odaliscă în galben șezînd*, ulei, 1937, *Nud pe fond albastru deschis*, ulei, 1933, *Arlechin și colombină*, ulei, *Trei spaniole*, guașă, 1938, *Autoportret*, guașă, 1930, *Turcoaică în gri ce ghicește în cafea*, guașă, 1933, și însfîrșit compoziția *Ajunge*, ulei, 1955.

Pentru aceste motive l-am îndrăgit pe artist și l-am admirat. Opera sa expusă în sălile Dalles îl reprezintă cu prisosință, ca om și ca artist.

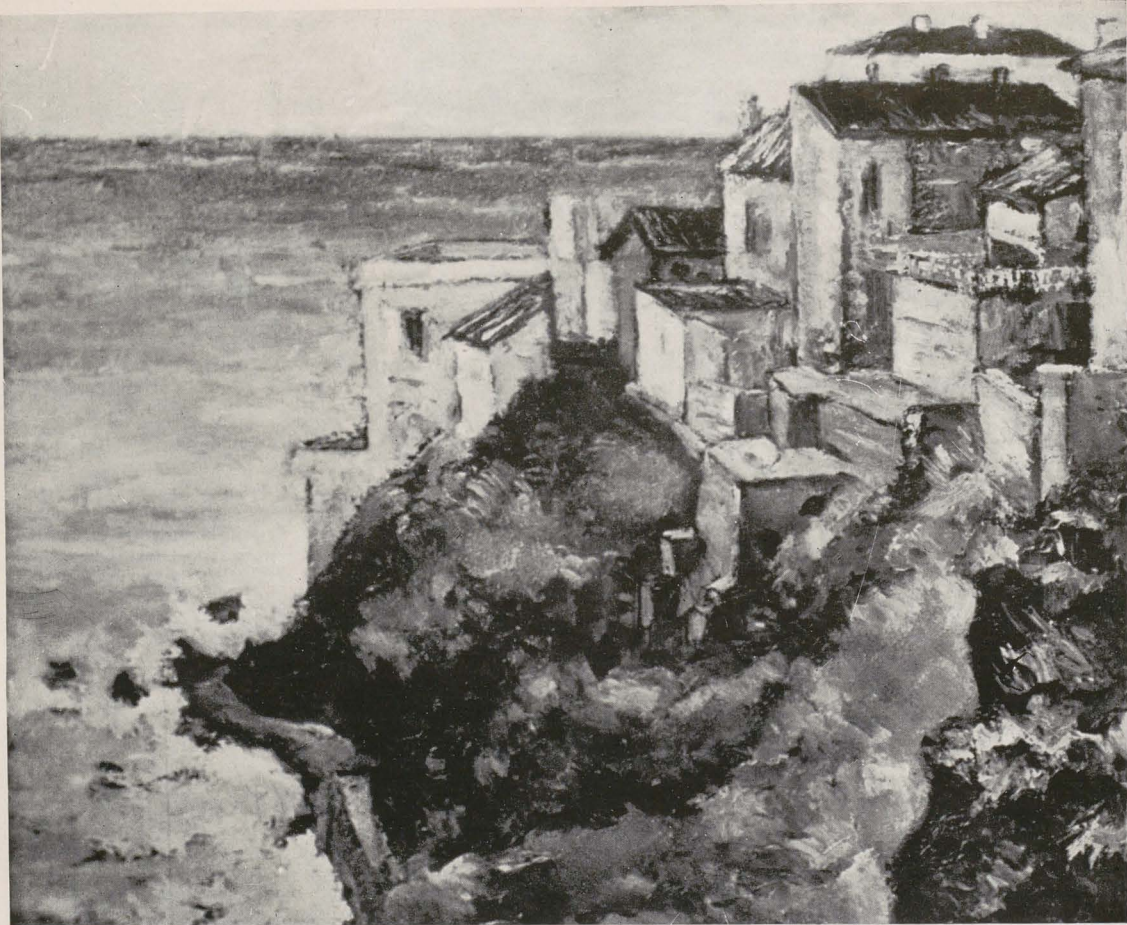
al cărei catalog poetul Arghezi a scris o sugestivă prefață. Referindu-se la cei de la «Tinerimea Artistică», impresionat de cîteva tablouri ale lui Luchian care patronau expoziția de la «Arta Romînă», poetul scria: «Este între morți și cadavre o deosebire, cadavrele continuă să moară, și morții încep să trăiască...»

Iser cu toate că făcea o diversiune între cei de la «Arta Romînă», deoarece pornise de la caricatură cu caracter de satiră politică, mai păstra încă pe atunci rămășițele expresionistului care violează natura, după cum scria Șirato, sau mai bine zis o mutilează, după cum ar spune André Lhote, pentru a ajunge la o mai lapidară și puternică expresie, ceva mai deformată și mai colțuroasă. Iser a scobit figuri ce apar ca niște năluci (portretul artistului *Aristide Demetriad în Hamlet*), el a tăiat adînc de a țîșnit puroiul (scene din *Crucea de Piatră*), el a marcat uritul din fețele frumoase (*La baccara*, *La curse*), el a văzut

țărani prin prizma unui blestem social, el i-a privit pe turci în molcoma lor impenetrabilă.

La expoziția sa de astăzi, ne-au entuziasmat ca acum jumătate de veac liniile puternice care exprimă figura lui Caragiale, rotunjimile figurii din portretul Dr. Radovici, geometricul și nuanțele desenei reprezentînd figura bătrînului actor Anestin și alte o mulțime de desene, schițe și gravuri care justifică părerea celor ce am avut dreptate cînd ne-am apropiat cu atîta căldură de maestru.

Dintre compozițiile cu turci, desenul *Cafeneaua turcească din Balcic*, de exemplu, e o bijuterie în genul său: trei turci stînd la o masă apar într-un interior de cafenea în care plutește ceva din mireasma orientală cu care eram obișnuți. Nu mai vorbim de acuarelele inspirate de țărmurile maritime ale Franței (St. Malo) sau bordurile Senei (Boulogne-sur-Seine) ori guașele din pădurea Clamart, Buttes Chaumont sau cele din



Constanța: Case pe mal — ulei 0,460 × 0,550 m.

MARIUS BUNESCU

PETRU COMARNESCU

Expoziția retrospectivă de la Muzeul de Artă al R.P.R., organizată pentru sărbătorirea pictorului Marius Bunescu cu prilejul împlinirii a șaptezeci și cinci de ani de la naștere, a constituit un bun prilej de a-i urmări întreaga activitate artistică, de a avea o privire de ansamblu asupra creației sale de la 1910 și până în prezent. Insuficient cunoscut de generațiile mai tinere, datorită faptului că lucrările sale se aflau răspândite în muzee din provincie, în colecții particulare și în atelierul pic-

torului și prea puține puteau fi văzute la Galeria Națională, Marius Bunescu a putut fi acum prețuit în plinătatea creației sale, cu însușirile, realizările și neajunsurile proprii, oglindind totodată condițiile vremii în care a creat.

Născut la 15 mai 1881 la Caracal, Bunescu nu a putut să-și înceapă studiile artistice decît la vîrsta de 25 de ani. Starea precară a familiei și înseși greutățile întîmpinate de dînsul l-au împiedicat să-și termine liceul și să intre la școala de Belle Arte din București, deși

acesta i-a fost țelul. Și-a format cultura mai mult singur. Impins de nevoi, a fost desenator tehnic la Craiova și la Constanța, sperînd mereu să poată ajunge la Școala de Belle Arte. În 1906, cu banii strîniși anevoie, pleacă de-a dreptul la Mîinchen, unde, după studii preliminare, este primit în anul următor la Academia de Arte Frumoase. A avut ca profesori pe Groeber la pictură și pe Hackel la desen. Se întreține acolo singur timp de șase ani, conducînd atelierul particular de pictură al lui Groe-

ber. Cu banii economisiți, pleacă în 1912 la Paris, unde șade un an. Războiul din 1913 îl aduce în țară, curmându-i studiile și neîngăduindu-i să studieze marea compoziție, lucru pe care mereu l-a regretat.

A început să se manifeste la București încă din 1911, trimițând din străinătate o seamă de portrete și mici compoziții, care s-au bucurat de o bună primire printre vizitatorii Tinerimii Artistice și ai saloanelor oficiale. În 1914, aflându-se la Constanța, Bunescu are revelația peisajului marin, a specificității coastelor Mării Negre. Aceasta îl determină să se consacre cu precădere peisajului.

După întreruperile pricinuite de primul război mondial, Bunescu începe să expună în 1919 și aproape an de an el se va manifesta statornic, fie prin expoziții personale, fie prin participarea la diferitele expoziții colective, organizate de stat la București și în străinătate.

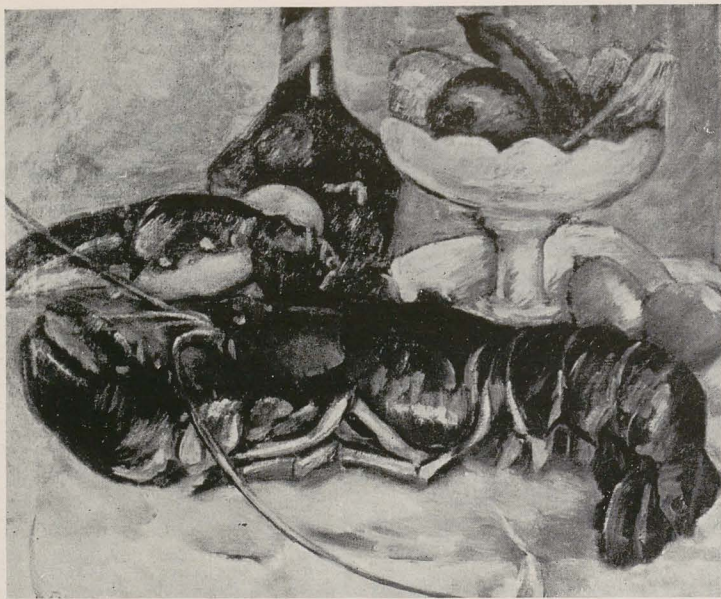
Începând cu bienala de la Veneția, în 1924, și cu expozițiile de la Paris, Barcelona, Haga, Bruxelles, Berna și ajungând mai de curind la expozițiile de artă română la Sofia (1945), Budapesta (1947), Veneția (1954), lucrările lui Bunescu au făcut mereu parte dintre cele expuse în străinătate cu prilejul diferitelor manifestări. Înainte de a trece la analiza operei sale, mai amintim că Anastase Simu, care îl cunoscuse încă din timpul șederii la München, i-a oferit în 1919 direcția muzeului fundat în 1910 și că din 1920 și până în 1949 Bunescu a condus și a reorganizat acest muzeu. În calitate de permanent sfătuitor al lui A. Simu, el a contribuit la îmbogățirea muzeului cu lucrări românești. După moartea donatorului, Casa Simu a devenit și ea o anexă a muzeului, lărgindu-se spațiul necesar expunerii diferitelor lucrări. Din 1949, Bunescu este șeful Galeriei Naționale a Muzeului de Artă al R.P.R. De

asemenea, el a fost în 1921 printre întemeietorii sindicatului profesional al artiștilor plastici, care, până la crearea Uniunii Artiștilor Plastici — organizație de masă mult mai amplă și călăuzită de năzuințele noii revoluții culturale — a luptat, cu mijloacele modeste pe care le avea la îndemină, pentru îmbunătățirea stării artiștilor, desconsiderați adesea în vechea societate.

Din perioada de la München și Paris (1907—1913), expoziția retrospectivă a cuprins o seamă de portrete, studii și interesanta compoziție *Țărani bavarezi* (1911), unde cele trei personaje, foarte deosebite ca tip, sint surprinse într-un moment de voieșie. Mai ales personajul central este viguros conturat, lucrarea dovedind pătrunderea psihologică a pictorului și priceperea de a îmbina într-un tot compozițional mai multe figuri. *Autoportretul* (Paris, 1912) are de asemenea forță de expresie.

Peisaj venețian — ulei 0,380 × 0,460 m.





Natură statică cu homar — ulei 0,460 × 0,550 m.

Îmbogățindu-și paleta, construind mai iscusit formele, conturându-le mai sculptural, Bunescu a făcut în decursul anilor o seamă de portrete, dar nu toate au viața celor de la început. *Calul bălan* (1929), înfățișând figura unui copil cu o jucărie în mini, are forță de expresie, ca și *Portretul de femeie* din 1932. *Pe terasă, la mare* (1923), înfățișând figura unei femei șezând pe o verandă și având marea în spate, *Femeie lucrând* (1923), și *Portretul actorului Aristide Demetriad în «Ovidiu»* sint lucrări mai stilizate, ca și unele din autoportrete. În acestea, expresia este redusă la o atitudine precumpănitoare, fără a se stăruia asupra elementelor fizionomice. Dintre autoportretele mai noi, acela în care pictorul se înfățișează cu pensula în mână este mai viu, aici pictorul apărând mai concentrat și mai frământat launtric. În genere, în portrete, Marius Bunescu a căutat să arate demnitatea omului, frământarea unui gând, dar mai adesea s-a oprit la atitudini generale și la o ținută impunătoare prin plasticitatea ei.

După cum reiese cu prisosință și din actuala expoziție, marea măiestrie și originalitate Bunescu și le-a devedit în peisaje, mai ales în acelea lucrate în anii 1920—1937, perioada culminantă a activității sale. El a valorificat îndeosebi priveliștile orașenești și marine și aici și-a adus marea contribuție și și-a dat măsura talentului și științei sale. Dacă peisajele expuse în 1919 exprimau mai ales coloritul general al atmosferei, fluiditatea ei, în anii următori, Bunescu, dându-și seama de neajunsurile unei ase-

menea viziuni plastice, s-a străduit și a izbutit să redea specificitatea unei priveliști printr-o individualizare mai realistă, prin respectarea materiei, a volumelor, a solidității construcțiilor sau așezărilor naturale și treptat, mai ales prin 1925, el a ajuns la forme mai precise și mai concrete, stăruind asupra aspectului arhitectonic și a atmosferei specifice locului. Astfel, el a dobândit o viziune amplă, aproape monumentală, a priveliștilor orașenești sau a aceloră în care munții se îmbină cu apele și stîncile cu marea.

Consistența priveliștilor pictate se bazează atît pe soliditatea și concretul formelor cît și pe redarea culorii locale, căci, iscusit colorist, Bunescu compune peisajele nu numai în funcție de presanța lor geologică sau arhitectonică, de mărimea structurii lor, dar mai ales în funcție de vibrațiile lor coloristice.

Bunescu este pictorul care a descris cele mai numeroase priveliști ale patriei, începînd din 1919, cu impresii de iarnă din București și cu diferite aspecte ale Mării Negre, trecînd apoi și revenînd mereu la evocarea falezelor Constanței, la înfățișarea Insulei Șerpilor, Sulinei și Vilcovului, Mangaliei și Tulcei, neuitînd peisajele Bucovinei, Iașilor, Tirgoviței, Cîmpulungului sau ale Cazanelor. Mai tîrziu, a plecat să picteze aspecte de la Veneția, din Olanda, de la Muntele Athos și din fiorduri, îmbogățindu-și paleta și căpătînd darul de a reda ceea ce este mai statornic și mai măreț într-o priveliște.

Peisajele bucureștene, pictate în diferite anotimpuri, dar mai ales iarna,

cînd sint înveștimate cu neaua ce le conferă puritate și strălucire, sau toamna, cînd crengile golașe ale arborilor alcătuiesc un fel de arabescuri pe fațadele clădirilor dîndărătul acestor arbori, sint pline de adevăr și poezie. Trebuie subliniată mai ales viguroasa viziune arhitectonică a lui Bunescu, care se vede nu numai în *Piața Teatrului* (1932), *Scara Teatrului* (1926) sau *Belvedere* (1928), care înfățișează clădiri monumentale, dar și în tablouri ce redau colțuri mai modeste din capitală, cu ziduri vechi sau cu căsuțe, uneori înghesuie una într-alta, altele avînd cîte un gard lîngă ele și ascunzînd în parte maghernitele alăturate. *Plăcintăria din strada Colței* (1930), *Strada Brincoveanu* (1931), *Strada Negru Vodă* (1932), *Casa de pe strada Decebal* (1934) impun și atrag privirea prin aerul lor autentic, prin soliditatea construcției, prin farmecul amănunțelor arhitectonice ce dau varietate și, împreună cu coloritul deosebit al zidurilor, diferit luminat și făcînd uneori contraste ce se armonizează, conferă poezie întregii priveliști. Fără să aibă bogăția paletei lui Petrașcu, Bunescu ajunge în unele peisaje, fie bucureștene, fie venețiene, fie de la Athos, la o consistență și poetică viziune, care izbutește să redea acel colorit local specific, înche-gat și din materialitatea maselor pictate și din vibrația atmosferei și din veridicele armonii poetice. Aceleași însușiri le găsim și în peisajele de la Iași, Suceava, Comana sau Muntele Athos, căci și aici orașul sau așezările omenști apar în trîncina lor, iar nu copleșite de elementele naturii, sau topite în atmosfera generală, cum se întîmplă la alți peisa-giști. Bunescu vede orașul și natura cu ochii unui orașean, cu ochi de cunoscă-tor într-ale arhitecturii, iubitor față de ceea ce făurește mina omului și astfel în peisajele sale urbane se ivește un sen-timent nou, care definește contribuția sa la dezvoltarea picturii noastre.

Și marinele sale aduc elemente în-noitoare. Coastele Constanței, uneori cu clădirile acelea înălțate pe falează ca niște cuburi sau paralelipede, altele vîdîndu-și eroziunile și prefacerile geo-logice, apar în pinzele lui Bunescu mai concrete și mai semnificative. Adevseri, rolul precumpănitor îl are pămîntul cu coastele ripoase, colțuroase și aspre, și nu marea, pe care o zărim într-un colț al tabloului, calmă, senină, străvezie, cu tonalități cînd verzi de smarald, cînd de un albastru bătînd în negru. Dramatismul imaginii purcede în aceste cazuri nu de la zbuciumul mării, ci, caracteristic pentru viziunea lui Bunescu, de la frământarea geologică pe care o mărturisesc pămîntul și stîncile. Rare sint marinele furtunate la Bunescu, care pare a urmări în priveliștile marine soliditatea și mărimea pămîntului, uneori cu case, moschei, biserici, așa cum în priveliștile orașenești urmărește soli-ditatea și trîncina construcțiilor.



MARIUS BUNESCU — București iarna — ulei 0,600 × 0,520 m.

Preocupări de compoziție se vădese în toate peisajele acestea, fie cînd este vorba de armonizarea liniilor neregulate, cînd sinuoase, cînd ascuțite, ale stîncilor și falezelor, cu crăpături și falii, armonizare ce rezultă din urmărirea și redarea direcției convergente a stîncilor și falezelor spre marea care le-a săpat și cioplit nu arbitrar, ci a făurit din ele un fel de monumente de pămînt și piatră, fie cînd este vorba de îmbinarea volumelor și liniilor diferitelor clădiri în peisajele urbane, unde totul se ține strîns și încheagă vibrante armonii de formă și culoare.

Chiar în priveliștile cu aer de basm — *La Vilcov* (1925), *Corăbii la Sulina* (1927), *Peisaj la Sulina* (1927) — în care pictorul întîlnește chiar pe țărmul Dunării o serie de căsuțe modeste, fie cu cîte un cat, fie cu cîte două, în fond două camere suprapuse și nu mai înalte decît catargele corăbiilor sau decît sveltii arbori din preajmă, viziunea este solidă, consistentă, armonioasă. Pictorul redă aceste căsuțe ca niște jucării de copii, ca niște clădiri fantastice, dar așa se văd ele și în realitate, cînd te apropii din depărtările mării sau ale Dunării și pictorul a reușit să comunice această impresie transfigurată.

Dacă pictorul izbuteste să redea structura și atmosfera specifică priveliștilor alese, în schimb viața trepidantă a orașului, atît de caracteristică și care oferă atîtea modalități de expresie, pare a-l fi interesat mai puțin. În *Bucureștii iarnă* (1926) pictat din atelierul de la Muzeul Simu al artistului și înfățișînd colțul bulevardului, unde acum se află sala Patria, sînt surprinse și încă destul de viu și semnificativ mișcarea citadină, viața cotidiană. Este o cale pe care pictorul nu a stăruit, deși ea ar fi dat aspecte mai vii și mai dinamice viziunilor sale. Pescarii de la Sulina apar în compoziția *Cu năvodul* (1922) și tot în peisaj marin apar și *Turcoaicele* (1922), acestea avînd însă o atitudine mai mult decorativă, de pictură stilizată, ca și femeile cîrînd lemne din altă compoziție interesantă *Povara* (1922).

Aceste preocupări de compoziții cu oameni în activitate le-a reluat în ultimii ani pictorul, sub imboldul uriașelor prefaceri din țara noastră, aducînd unele crîmpeie din viața oamenilor muncii: *La strîsul finului* (1952), *Meci la Borsec* (1954) și *Cherhana în deltă* (1955), în care se vădește dorința lui de a merge în pas cu vremea, de a oglindi în artă fenomenele vieții obștești.

Fire calmă, meditativă, stăpînindu-și emoțiile și căutînd să se exprime viguros și sobru, Marius Bunescu a lucrat, în afară de portrete, peisaje și compoziții, o seamă de nuduri și naturi moarte. Printre naturile moarte, *Natură statică cu homar* și alta cu rodie, amîndouă din 1936, sînt deosebit de izbutite, redînd structura obiectelor, materialitatea lor în fericite raporturi și cu coloritul lor intens. Forme echilibrate, acorduri puter-



Plăcintăria din strada Colței — ulei 0,400 × 0,500 m.

nice, dar sobre, respectul față de concretul pe care îl poetizează mai ales cu ajutorul unei paste strălucitoare, vii, vibrante, caracterizează naturile moarte ca și peisajele. Unele naturi moarte însă, ca *Toamnă bogată*, păcătuiesc prin aglomerarea prea numeroaselor obiecte (legume, fructe, flori — creasta cocoșului —, un pepene verde cu o felie scoasă, pline și sticle) și fac excepție de la bunul gust și de la sobrietatea obișnuită a pictorului. Îmbinarea acestor obiecte este arbitrară, căci într-o vitrină nu se expun produse atît de eterogene, iar într-o sufragerie nu au ce căuta gastele și coșurile cu legume alături de sticle, fructe și piine, decît doar într-o casă dezordonată. De asemenea, unele flori în gaste sau în vase sînt prea numeroase și aglomerate și această bogăție este nenuanțată, ceea ce pictural este o mare greșală, căci lumina nu lasă niciodată ca florile să fie identice, și ne mirăm cum Marius Bunescu, care surprinde pe zidurile unei case din București sau ale vreunui palat venețian porțiuni diferit colorate și reflexe subtile — în naturile moarte cu flori este atît de uniform sau monoton. Asemenea lucrări nu sînt reprezentative.

Grafica lui Bunescu este în schimb variată și mai toată vîndînd picturalitatea viziunii artistului, prin umbrele și luminile ce însuflețesc formele, prin darul liniilor de a sugera și configura volumele, prin alternanța de alb și negru sau prin gingășia cu care acvarelează schițele. Mai cu seamă unele desene ca *Pe gînduri*, *Copilul cu vioara* și *Cap de femeie* dovedesc însușirile de grafician ale picto-

rului, care în genere nu a cultivat însă desenul decît în vederea picturilor în ulei. Unele schițe din 1907 și 1917, adică din timpul răscoalelor țărănești și din timpul primului război mondial, dovedesc poziția progresistă a pictorului, protestul său împotriva asupritorilor poporului și împotriva războiului. O schiță arătînd răzcoalele urmări ale războiului este intitulată *Pentru ce?*

Privită în general, pictura lui Marius Bunescu înseamnă o nobilă și înnoitoare contribuție la propășirea plasticii noastre, mai ales prin peisajele sale orășenești și prin marinele sale, prin valorificarea frumuseților țării noastre și a civilizației noastre citadine. Dezvoltîndu-se și culminînd ca măiestrie în perioada dintre cele două războaie, cînd la noi și în țările apusene se cultiva cu precădere o artă depărtată de tumultul vieții cotidiene, ceea ce desigur că însemna o limitare și un neajuns, pictura lui Marius Bunescu a suferit și ea din pricina acestei restrîngerii tematice, limitîndu-se la un cerc oarecum redus de probleme, nedezvoltîndu-se în toate genurile picturale, neparticipînd la o bogăție de experiențe trăite și exprimate plastic, ca aceea a lui Grigorescu și Luchian. Dar, în limitele în care s-a manifestat și și-a configurat viziunea despre lume, Marius Bunescu a desfășurat una dintre cele mai susținute și rodnice activități picturale și ceea ce a creat el, mai ales între 1920 și 1937, rămîne o contribuție deosebit de valoroasă, care îi asigură un loc de cinste în istoria plasticii noastre.



PAN IOANID

(1878—1956)

GH. POENARU

Autoportret — ulei
0,380 × 0,310 m.

Lucrările realizate în școlile de artă — cele care au figurat la expoziția retrospectivă — sînt concepute într-o manieră academică, oglindind studiul temeinic făcut de tînărul pictor pentru cunoașterea anatomiei omului și redarea unui trup bărbătesc în cele mai dificile poziții și racursiuri.

Numeroasele sale studii de nud bărbătesc, în cărbune, precum și acele desenate în mărime naturală, modelate cu finețe și simț al formei, dovedesc progresele remarcabile făcute de pictor în cunoașterea anatomiei umane.

Pictînd în ulei, pastel și cărbune, Pan Ioanid realizează în acest răstimp o serie de portrete — dintre care unele au figurat în expoziție — zugrăvind chipuri de oameni, de diferite vîrste, pe care reușește să-i individualizeze, redînd particularitățile fizionomiei lor și conturîndu-le psihologia. Am remarcat dintre aceste lucrări cîteva *Studii de portrete*, realizate în anii 1896, 1899 și 1900, precum și portretul *Mamei artistului*, din 1898.

O dată cu venirea sa în țară, Pan Ioanid se consacră artei cu toată pasiunea și elanul tineretii creatoare. An de an, opera sa va spori și se va îmbogăți în conținut. Singur sau cu alți colegi, va expune la Ateneu, la Cercul Artistic, la expoziții jubiliare, la Tinerimea Artistică, la saloanele oficiale, etc. Numărul expozițiilor sale personale trece de 35, iar al celor la care a participat este de două ori mai mare. Munca sa îi va aduce doar rare bucurii. Ca mulți alții, artistul va întîmpina din partea oficialităților o atitudine de răceală și dispreț. Între anii 1902 și 1913, Pan Ioanid lucrează intens. Lucrările sale, portrete și compoziții, oglindesc în bună parte subiecte inspirate din viața de campanie. În compunerea și pictarea unor portrete, cum ar fi de pildă cele înfățișînd într-o poză rigidă chipul flatat al *ofițerului P. L.* (dintr-o colecție particulară) mai este încă prezentă o manieră rece și convențională, de factură academică. Efortul pictorului se va îndrepta însă curînd spre găsirea unor mijloace noi de expresie, a unui colorit mai cald și nuanțat. Portretele *Sofia artistului* (1907) și *Portret de bărbat* (1911, colecție particulară) înregistrează un suc-

Timp de șase decenii, cît a lucrat neobosit, Pantelimon sau Pan Ioanid — cum semna de obicei pictorul — a făurit o operă plastică însemnată, plină de sinceritate și adevăr. Pinzele sale, care zugrăvesc în culori vii și bogate peisajele și plaiurile țării, pitorescul naturii, viața oamenilor simpli, obiceiuri și datini strămoșești, sînt documente de viață și mărturisesc înzestrarea autentică a acestui artist din generația de pictori realști, care au dat măsura capacității lor creatoare în prima jumătate a secolului XX.

Pan Ioanid descinde dintr-o familie de vestiți pictori iconari și zugravi de biserici. Bunicul Gheorghe Stoescu și unchiul Pericle Ioanid, Ghiță și Nicu Stoescu, apoi tatăl său Gheorghe Ioanid și fratele său Ionel Ioanid practica mai mult o artă religioasă. În acest mediu, Pan Ioanid se va dezvolta ca pictor, dar el va merge de la început cu hotărîre pe calea unei picturi laice, inspirată din viața de toate zilele a oamenilor. Sporadic, va face și el pictură religioasă, uneori și portrete de familie, înfățișînd chipuri de bancheri și negustori, dar numai atunci cînd greutatea vieții îl vor sili să-și caute în aceasta resursele pentru existența materială.

Pan Ioanid s-a născut în București, în anul 1878. Învăță patru clase primare la școala «Enăchiță Văcărescu» de pe Calea Șerban Vodă, apoi urmează la

gimnaziul «Gheorghe Șincai», pînă în clasa cincea. Moștenind calitățile înaintașilor săi, familiarizîndu-se încă de acasă cu desenul și pictura, Pan Ioanid va evolua în arta sa destul de repede. Încă din gimnaziu, el se remarcă prin calitățile sale de bun desenator. În 1894, la 16 ani, tatăl său, prin intermediul lui Ionescu zis și Clopotaru, ce era pe atunci profesor de desen la gimnaziul Șincai și secretarul Școlii de Belle Arte, reușește să-l înscrie la Școala de Belle Arte, unde, printre alții, erau profesori Karl Storck, I. Georgescu, W. Hegel, Voinescu, etc. Aci, Pan Ioanid urmează la clasa de pictură și desen a pictorului Gh. Dem. Mirea. Fire harnică, talent viguros, el absolvă cu succes, după trei ani de muncă asiduă, Belle Artele.

Doi ani mai tîrziu, fără bursa statului, din economii și ajutor de tatăl său, reușește să plece la München, important centru artistic în acea vreme. Aici studiază doi ani, avînd ca profesori, la desen pe N. Gysis — directorul Academiei de Arte, prieten bun cu Gheorghe Ioanid, pe care-l cunoscuse la Kiev — iar la clasa de pictură, pe pictorul Karl Maar. După ce-și termină studiile, el nu pleacă, ca alții, la Paris, ci se va reîntoarce în țară. La începutul activității sale artistice, Pan Ioanid se dezvoltă pe linia învățăturilor academice primite în respectivele școli, unde se punea un accent deosebit pe desen.

ces deosebit, se înscriu pe linia unei redări veridice a omului.

Începînd din 1913 și pînă în 1920, pictorul fiind mereu mobilizat, va picta cantitativ mai puțin. Străbătînd ca ostaș meleguri străine, luînd contact cu alte peisaje, altfel colorate, paleta sa se îmbogățește, culorile devin mai luminoase. Schițele făcute la Plevna, după care în 1922 va realiza compoziția istorică *Gri-vița* (dispărută în timpul celui de al doilea război mondial), redînd o scenă de luptă din 1877, apoi *Peisaj la Plevna* (1913 — colecție particulară), *Mama artistului* (1915), *Peisaj* (1917) vorbesc despre activitatea pictorului din acești ani. Demobilizat, după 1920, Pan Ioanid reîncepe lucrul și va picta cu febrilitate pînă în ultimii ani ai vieții. În această lungă perioadă, el realizează cele mai însemnate pinze ale sale. Datorită influențelor ideologiei promovate de oficialități și burghezie, arta plastică românească este orientată, între cele două războaie mondiale, îndeosebi către peisaje și naturi moarte, și către scene intimiste și idilice, fiind astfel abătută de la redarea unor teme majore, cu un conținut social progresist. Acest orizont restrîns al creației îl va reflecta și arta lui Pan Ioanid, în care

peisajul va domina compozițiile, puține la număr și izolate. Pătrunderea diferitelor curente moderniste în artă, în această perioadă, orientează și la noi creația unor artiști spre imitație și fals. Pan Ioanid constată cu regret că: «..... anumiți «pictori»..... se mărginesc la denaturarea frumuseții naturii.....» (din ziarul «Clipa», 5 februarie 1928). Păstrînd un strîns contact cu natura, Pan Ioanid își ferește arta de practici false și străine artei și adevărului.

Pictura sa din această epocă este orientată tot mai mult către zugrăvirea frumuseților și a pitorescului din sinul naturii, a scenelor țărănești. Călătorînd prin țară, pictorul observă cu atenție varietatea coloristică a priveliștilor și locurilor unde se oprește. La Cîmpulung și Sinaia pictează în tonalități închise, cu o pastă consistentă și nuanțată, peisaje în general umbroase, cu ochiuri de lumină, cu atmosferă răcoroasă și un cer vaporos; la mare, peisaje însoțite, cu țărături acoperite de o vegetație arsă de soare, sub un cer senin, liniștit și de un albastru lucios. Viața țăranilor, oameni sinceri și muncitori, îl va inspira uneori pe artist. Siluetele acestora apar, fie în cadrul unui peisaj (*Întoarcere de*

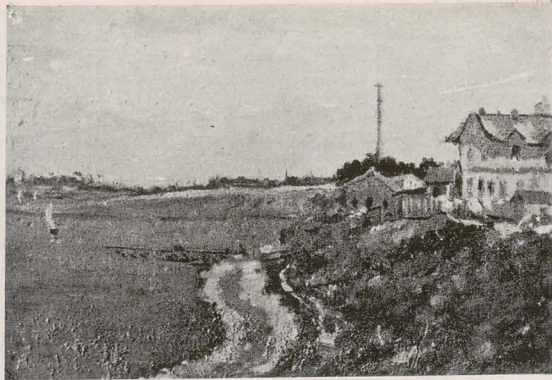
la cîmp), fie în scene de muncă (*Început de cules*). Dar sufletul artistului vibra și în fața suferințelor acestora. Contemporan evenimentelor din vremea răscoalei din 1907, Pan Ioanid pictează pe această temă, din amintire, două pinze: *In pribegie* (1922) și 1907 (1932 — în colecții ce nu ne mai sînt cunoscute), redînd două momente pline de dramatism din viața țăranilor plecați în bejenie, așa cum le-a văzut în realitate, în acel an, pe cînd se afla la Golești, unde picta o biserică. Puțin prețuite și mai puțin căutate în vremea sa, compozițiile pe teme sociale inspirate din viața poporului sau din istoria luptelor sale revoluționare nu puteau să-i asigure pictorului o cît de modestă existență materială. Pentru a rezolva — pictînd totuși — problemele cotidiene ale vieții, Pan Ioanid părăsește genurile majore ale artei. În pinzele sale, apar în număr tot mai mare diferite subiecte ce redau îndeobște viața satelor și a țăranilor surprinși în momentele lor de bucurie, voie bună și mulțumire sufletească. De pildă, în portretul intitulat *Floarea* (1924) sau în *Autoportretul* său (1926), acest sentiment de optimism sănătos vibrează adînc și se transmite cu toată expresivitatea. Această latură voioasă

Horă — ulei 0,550 × 0,720 m.





Studiu de nud — ulei 0,800 × 1,200 m.



Peisaj la Vasile Roaită — ulei 0,250 × 0,350 m.

a vieții oamenilor simpli pictorul o va înfățișa cel mai adesea. Ani la rînd, mergînd vara în lumea satelor, trăind printre țărani, Pan Ioanid va cunoaște obiceiurile și datinile lor, zilele și sărbătorile cînd aceștia se adună, joacă și petrec cu lăutari. Călușarii, bătutele și horele sale, în aceste zile, se încing și se desfășoară prin bilciuri, în fața hanurilor vechi sau pe drumuri colbăite de țară. Pline de mișcare și ritm compozițional, de pitorescul folcloric al costumelor naționale strămoșești, unele din imaginile acestor pinze sînt pătrunse de poezia, de farmecul și vigoarea vieții. Animate de mulțimea personajelor, dese-

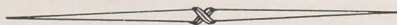
nate cu economie de mijloace, pictate în ansambluri luminoase, cu sentiment și căldură, aceste compoziții de gen dovedesc calitățile unui artist și maestru de nivel, cu o paletă încercată.

Calitățile artistice reale ale unora din compozițiile sale pe asemenea teme, dispar însă atunci cînd, căutînd să răspundă unor cerințe imediate, pictorul pierde contactul direct cu natura, și repetă în atelier aceleași motive, fără să mai aducă ceva nou în ce privește atît concepția cît și procedeele picturale. Pan Ioanid ajunge într-o fază de activitate cînd își confecționează aproape în serie lucrările, rezolvîndu-le în aceeași manieră

convențională, doar cu mici variațiuni de decor.

Aceste limite ale creației sale, determinate într-o măsură de condițiile materiale și sociale în care trăia pe atunci artistul, nu trebuie să ne facă să uităm lucrările sale valoroase, care se înscriu în patrimoniul nostru artistic național de la sfîrșitul veacului trecut.

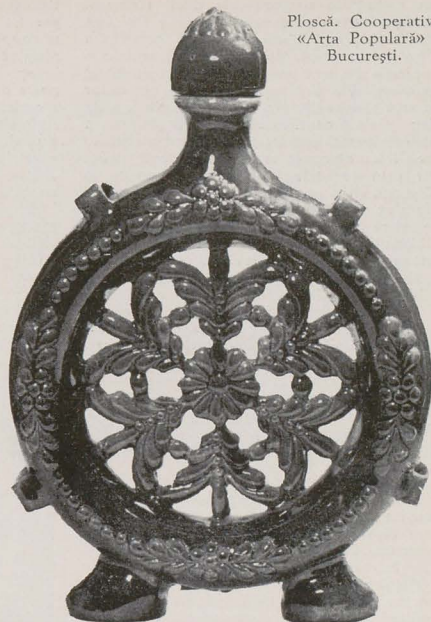
Artist cinstit, slujitor credincios și devotat artei, Pan Ioanid a îndemnat, pînă în ultimele clipe ale vieții, cu căldură părintească, tineretul artistic, să-și consacre tot talentul și puterea de muncă creatoare zidirii și înălțării unei lumi mai frumoase decît cea din tinerețea sa.



Obiecte de ARTĂ POPULARĂ

produse de cooperativele meșteșugărești

PAUL PETRESCU și PAUL STAHL



D eosebită atenție de care se bucură artel decorative și aplicate se datorește recunoașterii rolului important pe care ele îl au în viața de toate zilele a oamenilor. Eforturile de ridicare a nivelului de trai pe plan economic își găsesc în domeniul artelor un corespondent în efortul de a înfrumuseța obiectele folosite de oameni. Pe seama acestei din urmă preocupări, a cărei însemnătate nu mai este nevoie să fie subliniată, trebuie puse și expozițiile care au avut loc în ultimii ani.

Ele au arătat o însemnată creștere cantitativă a producției de obiecte de artă decorativă și aplicată și au ridicat, cum era și firesc, o serie de probleme legate de creația, dezvoltarea și orientarea acestor ramuri de artă. Faptul cel mai important scos în evidență de expoziții și care merită să fie reținut, este acela al extinderii preocupărilor legate de artel decorative și aplicate.

Într-adevăr, într-o perioadă relativ scurtă s-au succedat expoziții în care au putut fi văzute obiecte lucrate de artiștii membri ai Uniunii Artiștilor Plastici sau făcând parte din institutele de proiectare din cadrul Ministerului Industriei Ușoare, de artiștii amatori stimulați și îndrumați de Casa Centrală a Creației Populare, și, în sfârșit, de membrii secțiilor de artă ale cooperativeelor de producție meșteșugărească. Pe drept cuvânt, se poate deci vorbi de caracterul de masă al acestei producții. Fără îndoială că ea nu este omogenă, atât din cauza gradului diferit de pregătire profesională cit și din cauza scopului

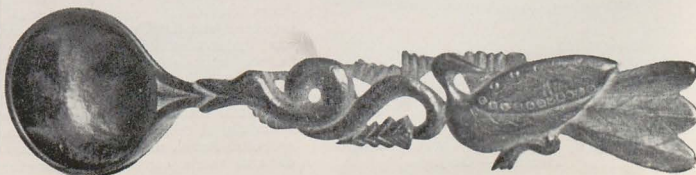
pe care îl urmăresc diversele categorii de artiști participanți la expoziții. De aceea, fiecare dintre expozițiile amintite au avut aspecte deosebite și au ridicat probleme proprii, care, în parte, au fost discutate la timpul potrivit. Există însă și o serie de probleme comune, de cea mai mare importanță, a căror dezbateră interesează fără îndoială pe toți lucrătorii artelor decorative și aplicate.

Acest lucru este valabil și pentru recenta expoziție a cooperativei meșteșugărești care a prezentat în sala Magheru în cursul lunii martie, produsele cele mai izbutite lucrate în întreaga țară. Marea varietate, iar în unele cazuri calitatea articolelor expuse, au atras admirația și prețuirea miilor de vizitatori. Între standurile atât de diferite ale expoziției, mergând de la produse de cofetărie la mobile « de stil » și de la fringhii la mașinile de spălat rufe, atenția ne-a fost reținută de produsele de « artă populară », așa cum au intitulat organizatorii expoziției standul cuprinzând obiectele de artă decorativă și aplicată.

Nota dominantă a acestui stand, care putea fi observată cu ușurință la o simplă trecere în revistă a obiectelor expuse pe o mare suprafață, o constituia evidenta inspirație a acestora

Căni de inspirație săsească.
Coop. «Arta Populară» București

Cauc și lingură mare. Coop. «Arta lemnului» Cîmpina.

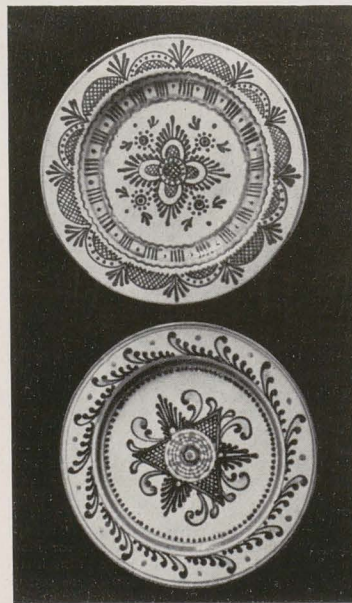


din categoriile similare ale artei țărănești. Motiv pentru care standul respectiv a și fost categorisit drept stand de «artă populară». Cînd am spus că obiectele expuse vădese o inspirație din arta populară, nu am fost destul de exact. Ele sînt reproduceri ale obiectelor de artă țărănească, fără ca totuși prin aceasta ele să poată fi considerate drept artă țărănească. Artă țărănească este legată de un anumit mediu social, iar obiectele ei oglindesc acest mediu arit prin cerințele la care sînt chemate să răspundă cit și prin tehnica în care sînt lucrate. Ele sînt rezultatul unei îndelungi experiențe de viață și reflectă o anumită mentalitate. Obiectul de artă populară este, în marea majoritate a cazurilor, folosit de cel care-l produce, nefiind destinat circulației. În anumite cazuri (olarii, cojocarii), producția de obiecte de artă populară este destinată unui grup de consumatori preciz delimitați și ale cărui cerințe sînt cunoscute perfect de producător. În aceste cazuri se poate vorbi într-un anumit sens de o producție în serie a obiectelor de artă populară. Chiar în aceste cazuri producția în serie nu reprezintă o repetare nelimitată și în forme perfect identice a obiectelor de artă populară. Personalitatea meșterului este mereu prezentă și se face simțită.

Obiectele de artă decorativă și aplicată, lucrate în atelierelor cooperatiste, sînt realizate într-un mediu diferit de cel în care se produce arta țărănească. În majoritatea cazurilor ele se produc în ateliere orașenești de către oameni care lucrează după un model, și nu din cauza cerințelor practice ale vieții, de a produce un anumit obiect. În al doilea rînd ele oglindesc realități mult mai cuprinzătoare, răspunzînd unor necesități variate. Obiectele sînt executate din materiale și în tehnici necunoscute artei populare. Înșirînd, obiectele de artă decorativă și aplicată, în cadrul cooperăției, lucrate în serie, sînt destinate circulației și sînt în consecință folosite de alți oameni decît cei ce le-au produs, oameni care impun anumite elemente legate de cerințele proprii lor.

Pentru aceste motive, noi considerăm că obiectele expuse de către unitățile coopera-

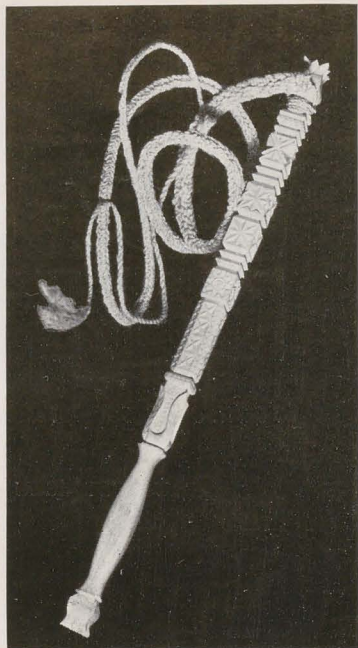
tiste fac parte din arta decorativă și aplicată, dar nu din arta țărănească. Meritul deosebit al cooperăției meșteșugărești, pe care îl subliniem, constă în faptul că principala sursă de inspirație este arta populară. Această orientare poate duce la rezultate remarcabile. Înainte de a analiza modul în care unitățile cooperatiste au înțeles să folosească tradițiile artei populare, subliniem rolul important pe care îl are cooperăția în producerea de obiecte de artă decorativă și aplicată. Rolul ei este dublu; pe de o parte ea poate fi socotită o verigă de legătură între producția de artă a artiștilor amatori și cea a industriei de artă; pe de alta, ea poate contribui la întărirea și transmiterea celor mai izbutite creații de artă populară. Prin organizarea producției colective a obiectelor de artă decorativă și aplicată, cooperăția constituie o treaptă de tranziție către producția pe scară industrială. În același



Farfurii de tip Baia Mare. Coop. «Artă Populară» București

timp, ea înlesnește operația de selecționare și cunoaștere a cerințelor pieței, esențiale în asigurarea productivității ramurei industriei de artă. Pe de altă parte, alegînd și valorificînd cele mai reușite obiecte de artă populară, cooperăția ia parte activă la lupta împotriva tendințelor de deformare a creației populare. Este destul să ne gîndim la rolul pe care îl are cooperăția în producția de costume populare destinate echipelor artistice. Respectarea caracteristicilor locale și folosirea celor mai reușite exemplare de costume ar reprezenta un aport dintre cele mai însemnate în acțiunea de păstrare a formelor valoroase, după cum nerespectarea caracterelor locale și popularizarea unor forme hibride ar constitui o grea lovitură dată creației populare.

Pentru a ajunge la rezultate valabile, producția trebuie să respecte în egală măsură caracterul artistic și cel util al obiectelor. Nu este de ajuns ca un obiect oarecare să fie frumos impodobit; el trebuie să răspundă perfect necesității pentru care a fost creat. Cu alte cuvinte, trebuie să se ia în considerație nu numai forma și decorul, ci și destinația, materialul și tehnica cea mai corespunzătoare scopului. Astfel, nu pot fi considerate obiecte de artă vase ceramice a căror formă sau



Codiriște de bici. Coop. «Artă Populară» Tg. Mureș.

smălțuire imperfectă nu asigură păstrarea unui lichid, sau farfuriile de lemn pictate care nu servesc niciunui scop precis și ale căror culori se șterg, imediat ce se pune în ele ceva. Artă populară, în care fiecare obiect, desăvîrșit ca expresie artistică, răspunde bine unui anumit scop practic, este un exemplu potrivit de aplicare consecventă a îmbinării frumosului cu utilul. Al doilea principiu este cel al potrivirii dintre material și tehnica de lucru cea mai potrivită materialului respectiv, precum și dintre acestea două și decorul obiectului. Respectarea acestui principiu cere o adîncă înțelegere a particularităților fiecărui material, precum și priceperea de a-i folosi însușirile naturale în acord cu ornamentația. Aceasta înseamnă în același timp că decorul nu este cu totul independent, ci este impus într-o anumită măsură de materialul și de tehnica utilizată. Prin urmare nu este în genere indicat să se transpună motive de pe țesături pe ceramică, sau de pe cojoace pe obiecte de lemn, pentru că inevitabil li se va transforma caracterul, legat de textura unui anumit material, lucrat într-o anumite tehnică. Acest principiu trebuie să fie respectat mai ales de secțiile de artă ale cooperativelor, a căror producție are ca temei arta populară.

Standul de obiecte de artă decorativă și aplicată prezentat în expoziție avea în general aspectul unei vestre vitrine de muzeu în care se înfățișa un adevărat rezumat, cuprinzător, dar puțin palid, al artei noastre populare. Obiectele prezentate făceau parte din mai toate genurile de artă populară, și acesta este un merit al expoziției. Alături de acestea, cele mai numeroase, se găseau obiecte care reproduceau realizări ale artiștilor plastici, cunoscute din expoziții anterioare, și care la rîndul lor reprezentă un efort de interpretare a unor elemente din arta populară.

Ceramica a fost bogat reprezentată. Ca modele au servit produse ale olăriei românești și săsești, precum și unele creații inspirate din ceramica populară ale artiștilor profesioniști. Dacă în ceea ce privește cauzele transilvănene



Ștergar de tip sibian. Coop. «Artă Casnică» Tismana — Gorj.

prezentate de CAPB se poate spune că în general respectă caracterul pieselor originale, farfuriile inspirate de ceramica hurezană nu dau o imagine corectă a produselor meşterilor din vestitul centru vilcean. Produse tot de CAPB, ele nu au calităţile decorului elegant, deseori delicat, al strachinilor hurezane; dimpotrivă, farfuriile prezentate par a fi lucrate în grabă, cu culorile aşezate fără multă atenţie. Dintre produsele ceramice potrivite nevoilor vieţii orăşeneşti se remarcă serviciile de lapte, şi cele de ţuică. Formele unora din ele par a fi inspirate de câmile săseşti; calitatea smalţului şi culorile sînt bune.

Produsele de lemn au fost şi ele numeroase. Poate că aici a fost mai evident caracterul de copie al obiectelor expuse. Caucele de lemn dintr-o bucată din zona Pădurenilor, furculiţele şi lingurile mari ornamentale din nordul Moldovei, băţtoarele de rufe din zona Odorheiului, minerele de bici copiate după piese din muzeu sau din albume de artă populară, sînt lucrate cu echerul şi compasul, date cu glaspapier şi lustruite. Produse de Cooperativa Arta Lemnului din Cimpina sau Arta Populară din Tîrgul Mureş, ele nu mai au căldură şi farmec. O a doua categorie de obiecte de lemn o formează casetele pictate sau pirogravate, de formă pătrată sau rotundă. Acestea din urmă sînt copii după casetele rotunde cu capac ruseşti, care presupun o tehnică de lucru puţin cunoscută la noi şi nu pot deci da naştere la produse superioare. Unităţile cooperatiste pot găsi însă admirabile modele de casete, originale şi frumoase, în lăzile de zestre româneşti, care încîntă atît prin forma lor cit şi prin ornamentaţia sculptată.

Obiectele lucrate în piele au fost printre cele mai reuşite din expoziţie. Caseta şi albumul



Cusături pe o cămăşă femeiească de Oaş. Coop. «21 Decembrie» Timișoara (sus)
Pieptar infundat U.R.C.M. — Cluj (jos)

lucrate de CAPB sînt executate cu îngrijire; cu deosebire forma casetei este plăcută, iar ornamentaţia discretă îi subliniază liniile. Chimirul expus de «Decorativa» este o realizare pozitivă, deşi coloritul nu este cel mai potrivit. O menţiune deosebită merită seria de cojoace lucrate de URCC Cluj.

În categoria textilelor se remarcă execuţia aproape fără greşală a costumului de Oaş, lucrat din pînă groasă şi ornamentat cu motive caracteristice locale, de către Cooperativa «21 Decembrie» Timișoara. Amintim de asemenea ilicil schileresc lucrat de Cooperativa «Arta Căsnică» din Tismana. Cămăşa de Vlaşca lucrată de Cooperativa «8 Martie» Breaza şi cea ungurească de Călăţele sînt remarcabile ca execuţie şi dovedesc o preocupare serioasă de respectare a caracterelor costumului popular local. Cu aceste citeva menţiuni cu privire la piesele de port se termină însă aspectul pozitiv al redării costumelor locale de către unităţile cooperatiste. Un mare număr de costume trimise de diferitele unităţi nu pot fi apreciate ca reuşite. De multe ori, ele deformează portul popular. Lucrate pe pinze subţiri nepotrivite, cămăşile sînt ornamentate cu mătăsuri colorate lucioase, iar motivele nu sînt dintre cele mai bine alese. Înşfîrşit, amintim greşita transpunere a unei piese de port importante pe un alt material decît cel folosit în costumul popular; este vorba de vestitul cojoc cu clină, din Romania,



Cusături pe o minecă de cămașă din Vlașca.
Coop. «8 Martie» Breaza.

care în expoziție se înfățișă sub forma unei haine lungi de stofă gălbuie, ceea ce dă o imagine falsă despre costumul popular.

Dacă în alegerea modelelor din categoriile expuse pînă în prezent unitățile cooperatiste au arătat unele sovăieli și au greșit citeodată, a existat în expoziție o categorie de obiecte care pot fi apreciate ca o realizare pozitivă în întregul ei. Această categorie este a textilelor destinate împodobirii interiorului. În primul rînd trebuie menționate marel număr de scoarțe și lăicere în general bine executate. Se cuvine să remarcăm covorul de tip maramureșan lucrat de cooperativa mănăstirii Agapia. Tehnica țesutului este perfectă, materialul folosit bun, iar decorul autentic maramureșan. Coloritul are poate nuanțe care nu repro-

duc aidoma pe cele originale, însă tonalitatea generală este bună. Același calități de tehnică, ornamentație și armonizare a culorilor le are și lăicerul executat de cooperativa Mănăstirii Pasărea. Mai puțin reușită este carpeta cu vergi înguste cu alesături, copiată după un vilnic oltenesc de cooperativa Tismana; motivele mărunte, potrivite pentru o piesă de port, sînt prea mici pentru o carpetă; la aceasta se adaugă un colorit cu nuanțe nu destul de clare, ceea ce dă un aspect general confuz. În aceeași categorie a țesăturilor pentru interior trebuie menționate stergarele, fețele de mese și fețele de pernă, trimise în mare număr de unitățile cooperatiste. Se remarcă ștergarul de tip sibian lucrat de cooperativa Arta Casnică din Tismana. În general țesăturile din această

categorie sînt bine executate. Fețele de masă de Călățele, împodobite cu cunoscutele cusături roșii și albastre, sînt lucrate de URMCLUJ cu multă grijă în păstrarea caracterului local atît de decorativ.

Dat fiind că producția secțiilor de artă a cooperativelor meșteșugărești este orientată spre executarea de obiecte similare cu cele din domeniul artei populare, principala sarcină a celor ce lucrează în acest sector este să cunoască cît mai bine produsele de artă populară. Această cunoaștere va înlesni executarea unor obiecte reușite, care să respecte în același timp materialul, tehnica și sistemul ornamental al obiectelor de artă populară. O mare importanță o are alegerea obiectelor care sîrvesc drept model; în această privință este bine să se consulte muzeele din țară, și alegerea să se oprească la acele obiecte care întrunesc cele mai înalte însușiri artistice.

Ținînd seama de organizarea rețelei de unități cooperatiste, conducerea UCECOM trebuie să aibă în vedere și o distribuție teritorială judicioasă a unităților sale. Prin aceasta, înțelegem ca unitățile specializate în producția unor anumite ramuri să-și aibă reședința acolo unde arta populară este încă puternic reprezentată în aceleași ramuri. Unele începuturi s-au făcut în această direcție, mai ales în centrele de olari, dar lipsa unei îndrumări juste precum și neînțelegerea față de problemele dezvoltării artei populare în cadrul cooperativelor a dus nu la înflorirea meșteșugului local, ci la denaturarea lui. Este destul să amintim în această privință exemplele nesatisfăcătoare ale centrelor de producție ceramică de la mănăstirea Bistrița olteană și de la Oboga, unde valoroasele producții locale au fost înlocuite cu produse de ceramică, reprezentînd influențe străine, neasimilate. Ca exemple pozitive ale acțiunii de înființare de unități cooperatiste în zone cu producție puternică de artă populară, cităm cooperativele de cojocari din Beiuș, Vlașcău, (regiunea Oradea) și Bistrița (regiunea Cluj). Astfel de centre se pot înmulți cu folos în multe regiuni din țară și pentru toate ramurile artei populare. Ar fi util ca unități cooperatiste să fie înființate de pildă la Corabia (în regiunea Craiova), unde se produc admirabile articole de cojocărie și unde centrele tradiționale de artă populară au greutatea din cauza lipsei de materii prime. Cooperative de țesut și cusături pot fi înființate în unele raioane din regiunea Bacău. Un important centru de mobilier se află în regiunea Oradea, unde se poate înființa de asemenea o cooperativă; acest centru ar împlini în bună măsură lipsa de mobilier resimțită în expoziție. Sînt unele piese de mobilier românesc, cum ar fi dulăpioarele și scaunele, care ar găsi cu siguranță căutare pe piață. În aceeași regiune, ca și în regiunea Cluj, se pot înființa cooperative de fierărie artistică, ramură care de asemenea a lipsit din standul prezentat la expoziție.

După ce acțiunea bine îndrumată de cunoaștere și valorificare a artei populare va fi îndeplinită, secțiile de artă ale unităților cooperatiste vor putea face pasul următor: interpretarea tradiției artistice a poporului nostru. În stadiul actual noi credem că, la nivelul cooperăției, lucrul este încă prematur. Bine înțeles că încercări se pot face; ele vor trebui să aibă însă la bază cunoașterea perfectă a caracteristicilor ramurilor respective de artă populară. În această privință un rol important de îndrumare revine Uniunii Artiștilor Plastici. Dar și aici, cunoașterea artei populare și a caracterelor ei regionale este condiția de bază pentru dezvoltarea unei arte decorative și aplicate valoroase.

Chimir «Decorativa».





MAX KLINGER «Părăsita» din ciclul «O viață» (1881—1884) — *acvaforte*

CICLUL IN GRAFICA GERMANĂ

J. PERAHIM

Academia Germană de Artă din Berlin a organizat în primăvara acestui an o însemnată expoziție a ciclurilor grafice, de la Max Klinger pînă în timpurile noastre. Cu acest prilej a fost publicat și un admirabil catalog, foarte bogat ilustrat, însoțit de un studiu serios și competent semnat de Gerhard Pommeranz Liedtke. Inițiativa revistei «Arta Plastică» de a publica o prezentare a acestei istorii a graficii germane dintre anii 1880—1955 are pentru dezvoltarea graficii noastre o deosebită însemnătate.

Drumul parcurs de grafica germană constituie un exemplu fericit de fel în care arta

se pune în slujba celor mai înalte idealuri, în slujba societății.

Grafica germană capătă o puternică forță de expresie în momentul cînd în naștere imperialismul german, cînd burghezia începe să fie măcinată de contradicții, cînd morala ei intră în putrefacție, cînd desmățul și exploatarea nerușinată fac să se ascuță conflictele de clasă. Marxismul își face drum și atrage alături de muncitorime mase de intelectuali. Contrastele izbitoroare ale orînduirii burgheze, lupta pasionată și înverșunată a forțelor socialismului devin tema principală a marii majorități a artiștilor germani. Artiștii iau poziții în primele

rînduri și luptă pentru dreptate și libertate. Influența operelor lui Zola, Ibsen, Tolstoi, Dostoevski, Hauptmann se resimte și în creațiile plasticilor, dar mai cu seamă în acelea ale graficienilor germani.

În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, sub imperiul ideilor și evenimentelor politice și sociale, grafica germană se maturizează. Atrăși de ideile progresiste ale timpului, artiștii de seamă ai Germaniei au creat acele cicluri de grafică în care au arătat că arta trebuie să militeze pentru dreptate socială, pentru libertate, pentru progres. Nu întîmplător în grafică a apărut această poziție

hotărâtă și angajată, constituind principala trăsătură a artei moderne progresiste. Grafica germană și în special puternicele ei personalități au trecut granițele țării și au influențat puternic grafica militantă în întreaga lume. Astfel sînt, pentru a aminti numai pe cîțiva, Max Klinger, Käthe Kollwitz, Frans Masereel sau Georg Grosz. Nu se poate vorbi despre artă în perioada istorică a dezvoltării mișcării muncitorești, în începutului unei culturi proletare, a unei opoziții împotriva degenerării culturii burghize, fără a se ține seama de stră-

lucita operă a acestor artiști. Legătura organică a artei lor cu evenimentele și ideile dominante ale timpului face să strălucească începutul unei noi culturi, să se profileze noua ideologie care să dea răspunsul la marile întrebări ale omenirii.

Artă a reflectat întotdeauna prefăcerile sociale pe care le-au trăit popoarele în drumul lor spre progres. În decursul istoriei, literatura și arta, strălucite și unice forme de cronică a timpului, au oglindit liniile directoare ale mișcării poporului, omenirii, spre viitor. Artiș-

tii au găsit în aspectele concrete, particulare, ale vieții, ecoul marilor frământări și probleme ale gândirii vremii.

Grafica este un gen de artă nouă. Ea apare în Europa o dată cu apariția mijloacelor moderne de reproducere mecanică. Ar fi poate mai corect să spunem că acest gen apare o dată cu necesitatea oamenilor de a face să circule pe o scară mai mare ideile înnoitoare; însuși conținutul de idei al acestei noi forme de artă este mai vizibil și direct actual decît se vede în celelalte forme ale artei. Puterea

MAX KLINGER Zilele lui martie. Din «Drame» (1883) — *acvaforte*





KÄTHE KOLLWITZ «Pornirea la atac» din ciclul «Războiul țărănesc». (1903) — *acvaforte*

de influență pe care o capătă grafica, prin larga ei răspindire, o face să capete acel caracter direct, manifest, mobilizator. Ea se naște din viață, dă răspunsuri prompte, este permanent pe cea mai avansată baricadă. Grafica este prezentă din secolul al XV-lea în cea mai stringentă actualitate. De aceea îl găsim pe Albrecht Dürer în mijlocul războiului țărănesc german, pe Jacques Callot ridicându-se împotriva mizeriilor războiului, pe William Hogarth biciuind moravurile ipocrite ale societății burgheze, pe Francisco Goya, devaluind cruzimea războiului de cotopire și arătând patriotismul și eroismul poporului spaniol, pe Daumier în mijlocul luptei de demascare și de biciuire a exploatarei și moravurilor societății burgheze franceze. Dar exemplele sînt nenumărate; important însă de remarcat în dezvoltarea acestui gen specific culturii moderne este dezvoltarea formelor lui de expresie, care sînt determinate de succesiunea evenimentelor istorice și politice. Așa se explică faptul că în grafică se succed o mare varietate de forme, de la gravurile secolului al XV-lea pînă la

caricatura politică a secolului al XX-lea. Sînt încercate și perfecționate cele mai variate tehnici ale graficii: xilogravura, litografia, gravura pe metal, maniera neagră, penița și fotomontajul, iar în cadrul lor artiștii au izbutit să se exprime în cele mai diferite stiluri personale. Grafica germană, în perioada celor 75 de ani pe care îi sărbătorește, este una din cele mai strălucite demonstrații ale artei născute și influențate direct de frământările sociale.

Caracteristică în grafica acestor ani este cultivarea unei forme originale de artă, aceea a ciclurilor de opere grafice prin care artiștii au descoperit și au atacat fără cruțare lipsurile epocii respective și au prezentat problemele fundamentale ale vieții.

Cu ciclul grafic *Apocalipsul* al lui Albrecht Dürer, grafica germană a cunoscut încă de la nașterea ei (sec. XV) o strălucită formă de expresie. De aici, metoda a pornit și s-a răspindit în toată Europa, unde graficienii de valoare universală ca Goya în Spania, Hogarth în Anglia, Daumier în Franța au atins culmi de realizare artistică și au lăsat opere de o

mare forță demascatoare, redind în cicluri satirice aspectele cele mai ascuțite ale timpului. Operele acestora, prin valoarea lor, prin forța și profunzimea lor, au influențat puternic grafica germană în evoluția ei.

Max Klinger este acela care, prin puterea de expresie a artei sale, prin temele tratate, ridică grafica germană pe culmi noi, creează un nou și puternic curent artistic. În primele lui serii de compoziții, el se servește de alegorie, sau transpune idei din lumea înconjurătoare în lumea mitologiei. Dar spiritul său, care prețuia conținutul de idei, nu putea să nu vadă și să nu simtă pulsul realității sociale. Klinger culege din vîltoarea vieții orașului întimplări dramatice pe care le prezintă cu o puternică tendință acuzatoare. În ciclul *O viață* (1881—1884) el prezintă soarta tragică a unei femei devenită prostituată. Victima a mediului social, ea este batjocorită, înjosită și disprețuită. Prin forța lor acuzatoare, unele din desenele acestui ciclu sînt cu adevărat monumentale. O altă operă a lui Max Klinger, legată mai direct de viață în descrierea tragediilor sociale, este

ciclul *Drame*. Orașul Berlin este fundalul pe care se proiectează faptele scoase din cronici judiciare, din conflicte sociale, etc. Trei desene din acest ciclu sînt consacrate revoluției din 1848 și tragicului ei sfîrșit în Germania. Cu acest ciclu, Klinger atinge punctul culminant al realismului său. Prezentarea nemijlocită a adevărului și realizarea grafică aproape unică în plastica germană i-au adus consacarea. Opera lui Max Klinger a constituit o școală, care a atras un grup numeros de artiști contemporani. Majoritatea acestora însă s-a lăsat influențată de partea fantastic-mitologică a operei sale.

Käthe Kollwitz este o artistă care preia și ridică pe o treaptă superioară trăsăturile realiste din grafica lui Klinger. Ea devine una din cele mai puternice și mai strălucite figuri ale artei realiste militante.

Expresivitatea, laconismul, trăirea intensă și pasionată sînt unele trăsături principale ale artei ei. Opera Käthei Kollwitz aparține în întregime clasei muncitoare, vieții ei de toate zilele, luptei ei, istoriei ei, forței ei de nestăpînit, clasei care nu are de pierdut decît lanțurile și care are de cîștigat lumea.

În opera ei, Käthe Kollwitz prezintă exploatarea la care este supus proletariatul, nevoile și lipsurile în care el se zbate, dar și rezistența și lupta acestuia pentru viață, pentru viitor. Cu cît reacțiunea intensifică lupta împotriva forțelor și ideilor socialismului, cu atît proletariatul se întărește și duce lupta cu mai multă vigoare. Käthe Kollwitz face din lupta politică a proletariatului însăși cauza ei. Inspirată de această luptă și stimulată de drama «*Teșătorii*» a lui Gerhardt Hauptmann, ea realizează primul ei ciclu *O revoltă a țesătorilor*



KÄTHE KOLLWITZ «Sfîrșitul» din ciclul «O revoltă a țesătorilor» (1893)
acvaforte și acvatinta



THEODOR TH. HEINE «Zi de plată a salariului» din ciclul «Imagini din viața de familie» (1896—1908) — *desen colorat*



THEODOR TH. HEINE Execuția Gretei Beier. «Bravo! Bravissimo! Inc-odată, înc-odată, ăsta mic n-a văzut nimic». Din ciclul „Prin cea mai întunecată Germanie“ (1908) — gravură în două culori

(1897—1898). Mai tirziu, reia tema revoltei celor oprimați și în 1908 termină ciclul *Războiul jădănesc*, care reprezintă un adevărat monument artistic al uneia dintre cele mai dramatice epoci din istoria poporului german. Cu aceste două cicluri Käthe Kollwitz ia parte activă la lupta de fiecare zi a proletariatului pentru dreptate și libertate, stimulează flacăra rezistenței revoluționare. Opera ei a influențat puternic toată grafica militantă din lumea întreagă.

Dar, răsfoind mai departe paginile albumului, sub ochii noștri apar imaginile lumii burgheze, artiștii germani, unii de pe poziția ascuțitei ironii și biciuitoare satirice, alții, cu dramatism și adâncă analiză socială, demascând racilele unei orinduirii nedrepte menite pieirii.

Thomas Theodor Heine conduce în 1898 împreună cu Olaf Gulbranson revista de satiră «Simplicissimus».

Heine își poartă inspirația prin casele imbecile de filistinism ale înstăritei burghezii germane, dezvăluind esența uneia dintre cele mai puternice instituții ale ei, familia. Ciclurile lui, *Tablouri din viața de familie* și *Prin cea mai întunecată Germanie*, lovesc necruțător în moravurile epocii, în opacitatea și murdăria moralei și politici clasei stăpânitoare.

Imagini evocând tragismul vieții premergătoare primului război mondial apar în ciclurile lui Hans Baluschek *Jertfa* (1906) și *Locomotiva* (1910). Litografia în care o femeie este aplecată cu spatele peste un balcon nu este altceva decât aplecarea peste pragul sinuciderii. Ea dezvăluie întreaga dramă a vieții mizere în care se zbate periferia marelui oraș.

Întreaga serie de lucrări a acestei perioade este pătrunsă de o trăsătură comună tuturor artiștilor, aceea a unei poziții angajate, militante; nu există aproape nici o imagine obiec-

tivistă, indiferentă, ci în toate răzbate acea palpitană tensiune a artistului, a omului revoltat de nedreptatea socială. Evenimentele se succed într-un ritm rapid, viața de toate zilele devine o luptă ascuțită, formele de expresie sînt și ele într-o continuă schimbare. Așa începe să apară la începutul veacului XX mișcarea expresionistă, care, în afara faptului că este o mișcare de frondă împotriva tuturor formelor vechi, are totuși la unii creatori, care nu au părăsit domeniul ideilor ca factor primordial al artei, meritul de a da o nouă și puternică expresivitate artei militante. Nenumărate lucrări care au apărut în Germania, animate de expresionismul promovat de grupări ca: «Podul», «Călarețul albastru» și «Noua uniune a artiștilor», au creat principalul curent al artei din preajma războiului. Max Pechstein este unul dintre artiștii expresioniști care are un puternic simț realist al

evenimentelor și care-și pune mijloacele expresioniste în slujba evenimentelor vieții în mișcare, așa cum apar ele în ciclul *Bătălia de pe Somme* (1916) și mai târziu în ciclul de gravuri în lemn *Tatăl nostru*.

Ororile războiului, cu întregul lui cortegiu de nenorociri, apar în operele graficienilor germani cu o deosebită violență. Oskar Graf scoate ciclul *Războiul în gravură* (1916). Tot în acest an artiștii germani tipăresc un mare album în care sînt parcurse toate etapele și aspectele dezastrului războiului. Albumul se cheamă *Războiul și arta* și, printre altele, ne sînt arătate în el luptele partizanilor belgieni, de către Ernst Oppler, imaginea tragică a unei femei pe ruinele gospodăriei ei, arse de flăcările războiului — litografia lui Bischoff-

Cuhn, înfățișînd bătrîni, femei care își alăptează copiii, înghesuîți ca vitele într-un vagon de clasa IV-a, compoziția lui Hugo Krayn și altele. Otto Dix publică un ciclu de 50 de desene cu titlul *Războiul*. Artistul, luptător în prima linie, ne dezvăluie viața trăită în tranșee, murdăria, promiscuitatea ridicată pînă la puterea imaginilor halucinante, de coșmar, ale războiului.

Peste paginile negre ale războiului se suprapun imaginile dedicate marilor evenimente care au mișcat din loc istoria omenirii. Astfel este ciclul lui Heinrich Vogeler *Nașterea omului nou* (1918), închinat Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Și mai departe albumul ne arată *Ziua revoluției la Berlin*, o serie de litografii ale lui Ernst Stern. Dar, după înfringerea primului avînt revoluționar din Germania, apar

mai departe cu și mai mare violență aspectele mizeriei, exploatării, descompunerii morale, parvenitismului, nedreptăților sociale, întregul cortegiu care a împins Germania la fascizare. Caracteristice pentru această epocă sînt lucrările lui Paul Weber din ciclul *Avere din lacrimi*, în care cele două imagini, aceea a înșositoare, animalice munci la care este supus omul în minele de cărbuni și imensa, nesfîrșită armată de șomeri sînt concludente pentru ilustrarea situației proletariatului german. Această epocă este dominată de două mari personalități ale graficii: Heinrich Zille și Georg Grosz.

În cîteva mii de desene, Heinrich Zille a creat acel tragic poem al vieții tineretului și copiilor crescuți în curți murdare, pe mîdănele periferiei marelui oraș. Primul ciclu este

ERNST OPPLER «Partizani belgieni» din ciclul «Război și artă» (1925), — litografie





HUGO KRAYN «Clasa IV-a» din ciclul «Război și artă»
(1915) — litografie



OTTO DIX «Cadavru în rețele de sîrmă ghimpată», din ciclul
«Război» (1924) — acuaforte



GEORG GROSZ «Vreau să distrug tot ce mă împiedică să fiu
stăpîn peste toate», după piesa «Hoții» de Schiller (1920) — litografie



GEORG GROSZ «Dreptatea este de partea celor puternici», după
piesa «Hoții» de Schiller (1922) — litografie

PAUL A. WEBER «Somerii» din ciclul
«Avere din lacrimi», imagini din Anglia
(1918) — desen în peniță

Copiii străzii, următorul Hai, Karlinchen, hai;
în ambele serii Zille arată că, în ciuda acelor
crude, neomeneste condiții în care își duc
viața oamenii mahalalelor, răzbește arzătoarea
dorință de viață a copiilor.

În cele 12 mape și volume ale lui Georg
Grosz el se afirmă ca una din cele mai puter-
nice și mai originale figuri din grafica contem-
porană. Prin conținutul opereii lui, artistul
atinge cele mai ascuțite culmi ale înțelegerii
fenomenelor sociale ale epocii. Opera lui
Grosz constituie unul din documentele cele
mai puternice ale perioadei istorice de descom-
punere a societății burgheze. În opera lui,
puterea de pătrundere a fenomenelor se împle-
tește cu violența vitriolului care biciuiește fața
adevărată a clasei suprapuse. La Georg Grosz
forma de expresie atinge culmea pe care o
preconizau expresionistii, pentru că ea este
pusă în slujba dezvăluirii esenței conținutului
de idei și de sentimente. Și Georg Grosz, ca
și alte mari figuri ale graficii germane, influen-
țează puternic arta satirei și a graficii militante
prin unicitatea ei.



Prof. KARL RÖSSING «A doua zi dimineață»
din ciclul «Patimile zilelor noastre» (1946),
gravură în peniță

O altă puternică personalitate în grafica
dintre cele două războaie este Frans Masereel.
Și acest artist este influențat de trăsăturile
expresionismului. În opera sa prodigioasă, de-
dicată în întregime problemelor contemporane,
el realizează cicluri mari, adevărate romane în
imagini. Întreaga lui operă, de un profund
umanism, plină de un subtil lirism, arată cu
cruzime adevărul vieții, omul cu chinurile și
nedreptățile la care-l supune societatea. Încre-
dincă totuși de trăsăturile bune din om,
Masereel îl duce spre viitor pe calea înfrin-
gerii greutăților.

În anii întunecoși ai Germaniei fasciste gra-
fica stagnează și se degradează. Mulți artiști
se retrag din activitate, alții iau drumul pri-
begiei. Dintre artiștii care și-au părăsit țara
mulți au activat în străinătate, luptând neobo-
șiți, dintr-un înalt simț patriotic, împotriva
rușinii de care a fost acoperită Germania în
anii domniei hitleriste.

Paginile catalogului arată mai departe re-
aparitia după eliberarea de nazism a unei noi
grafici combative, plină de idei înnoitoare.
Între anii 1945—1947, Willi Geiger tipărește
un ciclu, 12 ani, dedicat imaginilor care povestesc
despre ororile nazismului. Una din imagi-
ni, aceea intitulată *Ei au murit în Polonia*,
ne arată oameni la marginea unei gropi, aștep-
tând execuția; cealaltă, pe un cîmp, noaptea,
în care ultimele rămășițe de așezare omenească
ard, femei, bolnavi, bătrîni și copii, rătăcind
fără țintă.

De abia după 1945, ceea ce nu a distrus
furia oarbă a hitleriștilor și tot ce a fost creat
în străinătate devine cunoscut în Germania.
Dintre aceste lucrări fac parte și acelea ale lui
Max Lingner, care încă din 1928 a lucrat la Paris
pentru presa muncitorească franceză. Între
1933—1938, el a realizat numeroase cicluri de
ilustrații pentru opere din literatura universală.

Otto Pankok a creat o operă ieșită dintr-o
adîncă analiză a faptelor. Din ea se vedește
un mare spirit umanist. Cele trei cicluri ale
sale în care evocă suferința a milioane de
oameni, constituie un impresionant exemplu



WERNER KLEMKKE Churchill: «Lăsați
ca lucrurile să se desfășoare în mod
normal. Germania tot o să ocupe locul
ce i se cuvine în Europa — caricatură politică

de dragoste și respect pentru om. Prețuind pe reprezentanții cei mai valoroși ai spiritului omenesc și consecvența acestora în luptele duse, Pankok a realizat numeroase portrete ale personalităților din literatură și artă.

Cunoscute de abia după 1945, lucrările graficienilor Lea Grundig și Hans Grundig dezvăluie ce a însemnat teroarea fascistă. În ciclul ei de desene alegorice, *Sub zvastică*, realizat între 1934–1937, Lea Grundig redă atmosfera de înăbușire și constrângere în care trăia clipă de clipă fiecare om, fiecare familie. În 50 de viziuni alegorice, Hans Grundig prezintă în ciclul *Fiare și oameni*, lucrat între 1934–1938, toată hidoșenia demonică a fiarei fasciste.

Cele două aspecte ale Germaniei după război, existența a două state ce se dezvoltă în sensuri opuse, imprimă și graficii trăsături speciale. Artiștii din R. D. Germană, ca de pildă H. Fleischer, publică *Simfonia* (1949–1950), în care redă lupta și munca pentru construcția

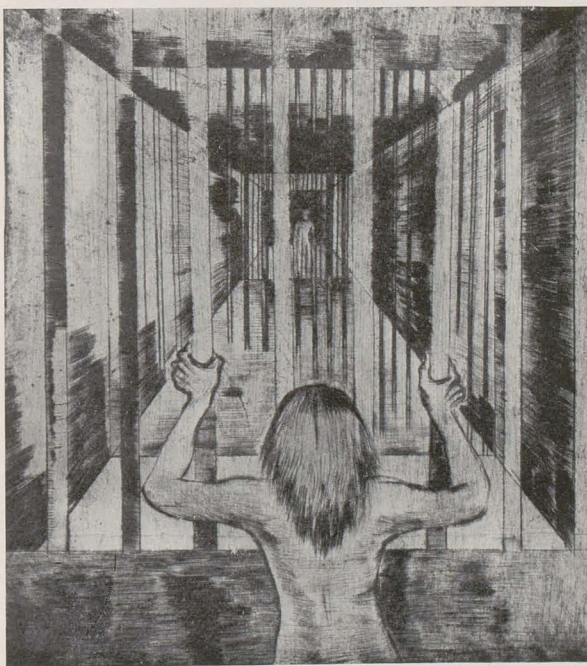
socială și economică a țării; Wilhelm Schleicher în *Ortacii din Mansfeld* prezintă pe minerii germani; Lea Grundig în *Cărbune și oțel pentru pace* arată munca oțelariilor și minerilor. Aceste lucruri dovedesc conștiința nouă a artiștilor față de opera de construire a socialismului care a cuprins toate sectoarele vieții din R.D. Germană.

Dar nici clasele stăpînitoare și reacționare din Germania de vest nu au rămas neatacate. În mod deschis, cu curaj, cu apa tare a satirei, un grup de graficieni germani atacă pe aceia care, cu ajutorul capitalului monopolist internațional, luptă împotriva dezvoltării democratice și pașnice a Germaniei.

Totodată, grafica începe să se intereseze în mare măsură de teme clasice umaniste, ca și de noua literatură progresistă. Proceele vieții sociale și valorificarea operelor spirituale din trecut, sint admirabil redade. Capodoperele literaturii universale atrag din ce în ce mai

mult pe graficienii germani. Goethe, Schiller și Shakespeare, Heine și Balzac, Rolland și Gorki, Heinrich Mann, etc., marile figuri ale creației, care au descris în mod realist viața, captivează valorile ilustrative. Noua grafică democratică este strîns legată de carte. Sint de semnalat o serie de valoroase lucrări ale pictorilor și graficienilor germani contemporani, dintre care se pot cita Josef Hegenbart, Max Schwimmer, Walter Klemm, Werner Klemke, etc., care în valoroasele lor cicluri de ilustrații au dovedit o adîncă înțelegere a materialului literar.

Pentru creatorii noștri din domeniul graficii, exemplul celor 75 de ani de artă combativă germană înseamnă o strălucită confirmare a efortului nostru pentru a promova o artă grafică militantă, pentru a face din arta noastră un sprijin activ al ideilor socialismului, al oamenilor angajați într-un efort comun pentru înflorirea culturii noastre naționale și pentru pătrunderea ei în tezaurul artei universale.



LEA GRUNDIG «Prizonieră» din ciclul «Sub zvastică» (1934–1937)
gravură cu acul

SITUAȚIA ACTUALĂ A ARTEI ENGLEZE

R. WATKINSON

Chiar un studiu mai amplu nu ar putea da decât o imagine incompletă a ceea ce se întâmplă în prezent pe țărmul artelor plastice în Marea Britanie. A împărtși pur și simplu pe artiștii englezi în realisti și formalisti ar însemna a falsifica în chip grotesc situația; și același lucru, într-o mai mare măsură încă, l-ar însemna orice tratare a acestui subiect care ar încerca să-l îngheșue pe pictorii, sculptorii și graficienii noștri în categorii strimbe, oricât de multe ar fi ele.

Avem astăzi un foarte mare număr de artiști activi și, deși este bine cunoscut faptul că relativ puțini dintre ei își pot câștiga existența doar ca pictori sau sculptori, cea mai mare parte continuă să se proclame artiști profesioniști. În fiecare an aproximativ 1.500 de tineri se prezintă la examenele ce se țin sub auspiciile Ministerului Educației, mai mult de jumătate dintre ei ca pictori, ilustratori sau sculptori.

În rindurile acestor mii de artiști este natural ca gusturile, tendințele și simpatiile să fie foarte diverse, reflectând origina socială, formația profesională și vîrsta artistului.

Din 1940 și pînă astăzi s-au produs în dezvoltarea picturii și sculpturii engleze unele schimbări considerabile și de aceea, înainte de a discuta operele cele mai recente și tendința crescîndă spre realism, mi se pare necesar să spun cîteva vorbe despre unii dintre artiștii mai în vîrstă.

Nu voi vorbi despre academicienii ca atare, pentru că cei mai mulți dintre ei sînt pictori neinteresanți, care și-au consacrat activitatea portretului la modă sau peisajelor pictate cu o eleganță artificială. Totuși printre ei se află cîteva ale căror realizări sînt efective, deși nu au nici un ascendent asupra artiștilor mai tineri. Unul dintre aceștia este Augustus John, a cărui operă este inegală și capricioasă, dar care rămîne un pictor de mare talent, deși opera sa a ajuns doar rareori la adevărata desăvîrșire. Marea expoziție cu care Academia Regală l-a onorat în 1954 a arătat în același timp strălucirea tehnicii sale și orientarea sa incertă. Convingerile sale liberale îl determină din cînd în cînd să sprijine cauzele umaniste; totuși el și-a risipit majoritatea eforturilor în comenzi ale clienților din înalta societate.

Prietenul său de o viață, Matthew Smith, și-a îndreptat în permanență privirile spre Paris și a fost unul dintre primii pictori englezi care a aderat la grupul Fauve-ilor la începutul acestui secol.

L.S. Lowry, în prezent în vîrstă de 69 de ani, a fost recunoscut de la terminarea războiului ca unul dintre artiștii noștri de seamă, a cărui viziune personală este strîns legată de specificul peisajelor și străzilor din nordul industrial pe care l-a pictat cu perseverență de peste 40 de ani. Lowry a lucrat izolat, dar cred că în viitorii cîteva ani opera sa va începe să-și exercite influența directă asupra generației tinere.

Stanley Spencer, căruia în toamna trecută i s-a făcut cîinstea unei mari expoziții retrospective la Tate Gallery — Galeria Națională de Artă Engleză — aparține de asemenea generației mai vechi. Ca și Lowry, el și-a desfășurat



JACOB EPSTEIN Viziune — bronz

activitatea neinfluențat de evenimentele care se petreceau la Londra sau la Paris. Abordarea temelor religioase și limbajul său personal adesea arbitrar îl singularizează, ca un pictor valoros dar fără discipoli. El este recunoscut ca reprezentantul cel mai strălucit al picturii murale engleze de astăzi.

Wyndham Lewis, astăzi orb, a încercat să creeze un echivalent britanic pentru forme în esență franceze. Împreună cu C.R.W. Nevinson și cu Paul Nash, el și-a întemeiat construcția desenului și picturii sale în cea mai mare măsură pe prima fază a cubismului, dar nu a fost niciodată abstractist.

Ben Nicholson, în vîrstă de 60 de ani, a mers pe această din urmă cale și este principalul exponent al artei abstracte sau negigative în Marea Britanie. El este în strînsă legătură cu constructivismii — Gabo, Pevsner și Mondrian — și în deceniul al III-lea al secolului nostru a aparținut grupurilor « Seven and Five » și « Unit One », amîndouă asociații de pictori și sculptori care au făcut mult pentru promovarea artei abstracte la vremea lor. Ben Nicholson este căsătorit cu sculptorița Barbara Hepworth.

Hepworth și Henry Moore ocupă de 30 de ani un loc de frunte pe țărmul sculpturii. Hepworth tinde către o artă abstractă mai riguroasă, deși desenele de chirurși în sala de operație, expuse de ea acum cîteva ani, ilustrează o altă latură a talentului ei. Moore, considerat ca sculptorul nostru cel mai de seamă, își întemeiază formele sale mai curînd pe structura organică a materialului folosit decît pe o abstracție preconcepută. El permite în mare măsură stratificării și structurii pietrei sau a lemnului să-i dicteze formele, chiar atunci cînd acestea pornesc în chip evident de la tema umană. Moore a folosit în multe lucrări ale sale figura umană, dar nu ajunge niciodată la individualizarea caracterului sau la exprimarea emoției.

Prin aceasta el are afinități cu Paul Nash, care a murit acum 10 ani și care a exercitat o mare influență, atît ca artist cît și ca pedagog, asupra generației tinere din jurul anilor 1930. Una din ideile lui Nash a fost folosirea așa numitului « obiect găsit ». Opera sa oscilează în chip curios între un fel de abstractism și suprarealism iar concepția sa despre « obiectul găsit » l-a dus adesea la forme de automatism.

Acest automatism, această acceptare pasivă a caracterului intrinsec al fragmentelor lumii exterioare, — rădăcini de copaci întortochiate, stînci găurite de apă, oase modelate de trecerea vremii — sînt și mai accentuate în opera lui Graham Sutherland, ale cărui picturi se întemeiază pe amplificarea vreunui detaliu minuscul care capătă proporțiile unei întregi lumi. Sutherland se bucură de cel mai mare prestigiu în rîndurile criticilor și clienților burgezi. El a dus acest cult semimistic pînă la extrem și picturile sale, după unele digresiuni în sfera religioasă, sînt în prezent consacrate creării sintetice de forme de un caracter sumbru și antiuman.

Aceștia sînt cîteva dintre cei mai importanți artiști din generația mai veche, a căror operă

și a definit trăsăturile în jurul anului 1940 și care exercită în prezent într-o măsură mai mare sau mai mică influență asupra artiștilor tineri. Nici unul dintre ei nu poate fi prezentat ca realist; ar fi totuși o greșeală să se afirme că influența lor nu a contribuit cu nimic la situația de astăzi în care realismul apare ca tendința cea mai interesantă a artei noastre.

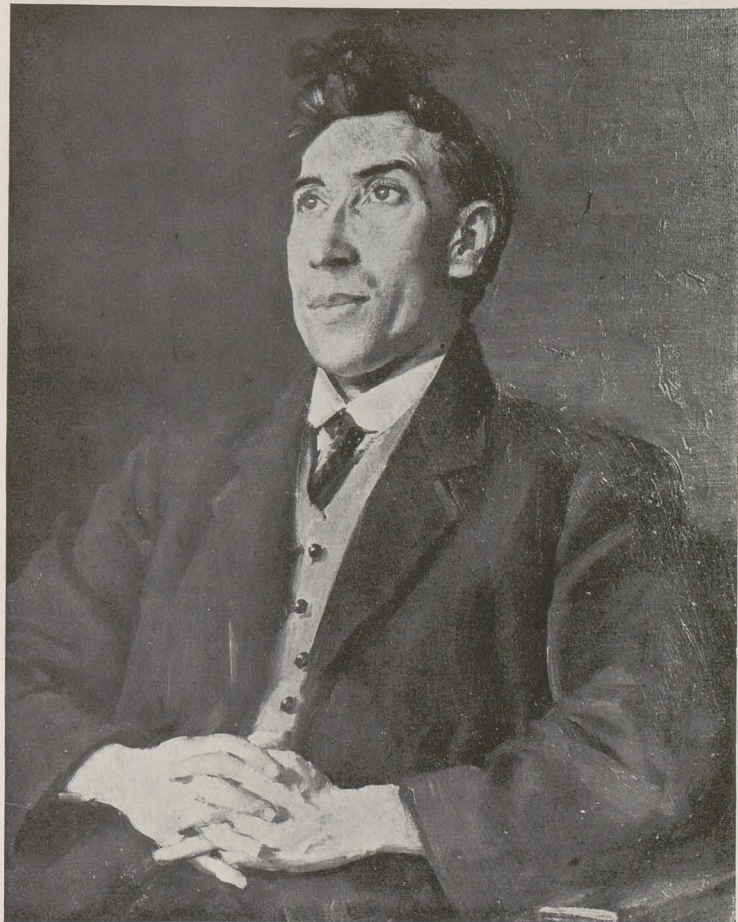
Încă dinainte de război pictorii și sculptorii tineri se îndreptau în direcții noi și se emancipau într-o măsură tot mai mare de școala pariziană. Descoperirea elementelor pline de vigoare ale tradiției noastre, atita vreme depreciată de critici uscați de felul lui Roger Fry, a arătat că existau și alte căi de urmat decât cele prescrise de adoratorii «formei pure», îndeosebi în domeniul peisagisticii.

Prima orientare a fost cea sugerată de Paul Nash, care în majoritatea operelor sale a încercat o sinteză între elementele formaliste și constructive și idei care porneau de la un fel de mistică a pământului natal, precum și alte elemente de esență suprarealistă. Astfel de idei îi atrăgeau mai mult pe o serie întreagă de artiști englezi decât motivele pur formale și limitate ale școlii franceze. Multe din operele care s-au întemeiat pe această orientare au fost bolnăvicioase sau cel puțin stranie, reprezentând încercări de construire a unor lumi personale. Totuși din această direcție au venit și unele contribuții pozitive la opera de reconstituire a adevăratelor trăsături naționale.

Cealaltă orientare importantă este cea care rodește astăzi în noua școală de pictură și grafică realistă. Acțiunea ei se desfășoară în cadrul grupului Euston Road — numit astfel după regiunea din Londra în care artiștii de această orientare și-au ales sediul.

Metoda acestor pictori a fost foarte adesea superficială, pornind de la practica lui Walter Sickert, elev al lui Degas și Whistler, care a făcut mult acum 50 de ani pentru introducerea ideilor impresioniste în Anglia. Deși metoda sa tindea să degenereze în formulă și fotografism, el are meritul incontestabil de a fi păstrat omul în centrul preocupărilor sale și de a se fi inspirat în mod conștient din viața de toate zilele.

Acestui grup îi aparțineau în cel de al III-lea deceniu al secolului nostru pictori ca Lawrence



Gowing, Victor Pasmore, William Coldstream, Clive Branson, Ruskin Spear și William Townsend. Cel mai înzestrat dintre ei este Pasmore, care însă de la război încoace a abandonat realismul și s-a îndreptat prin abstracții goale spre construcții complexe dar sterile din lemn, metal, hirtie și materiale plastice, de felul celor pe care Gabo, Pevsner, Tatlin și alții le produceau acum 50 de ani. El este însă un om de o atit de profundă omenie încât putem nădăjdui că pină la urmă va găsi calea înapoi spre formele de artă care-i vor permite să o exprime.

Gowing și Coldstream, deși continuă să picteze tot așa cum pictau acum 30 de ani, au evitat în permanență orice conținut emoțional, rămânând de aceea pictori academici arizi. Ruskin Spear, în prezent membru al Academiei Regale, pictează în schimb cu o adevărată plăcere nu numai față de mediul

său, dar și față de materialul folosit. Tablourile sale înfățișând aspecte ale Londrei cu străzile, instituțiile, cafelele și prăvăliile sale, oferă imagini adevărate ale vieții de toate zilele. În timpul din urmă el și-a lărgit tematica, executând o serie de desene și picturi inspirate de viața orașelor de pe coasta de sud a Angliei.

Din aceeași generație, dar mai curînd graficieni decât pictori, sînt Edward Ardizzone și James Boswell. Acuarelele și desenele în peniță ale lui Ardizzone amintesc atit de francezul Constantin Guys cît și de ilustratori englezi din sec. al XIX-lea ca Rowlandson, Leech și Phiz. Ardizzone este un observator pătrunzător și plin de umor al vieții sociale engleze. Aceleași calități le are și Boswell, care s-a născut acum 50 de ani în Noua Zeelandă și s-a impus mai întîi ca desenator satiric, imediat după 1930, cînd a participat în mod activ la întemeierea Asociației internaționale a artiștilor. De la război el și-a îndreptat atenția spre pictură, dar pictura sa este mai puțin expresivă și viguroasă decât desenele sale. În ultimii 10 ani, în cursul vizitelor făcute în Noua Zeelandă și Australia, și în Jugoslavia și România, el a executat desene cu un caracter mai mult documentar. Mai importantă încă decât opera sa este influența pe care el o exercită asupra artiștilor tineri.

Cel mai remarcabil dintre aceștia este Paul Hogarth, care s-a consacrat din 1946 dezvoltării reportajului plastic cu o orientare precisă.

JOSEPH HERMAN Portretul
unui miner — cărbune și lavă



CLIFFORD ROWE « Greva generală din 1926 » panou mural la școala profesională a sindicatului muncitorilor electricieni din Esher — Surrey

Alături de multe lucrări cu un caracter ilustrativ și generic, el a executat numeroase serii de desene în Anglia, în Spania, în Grecia, Polonia, Italia și China, care descriu cu acuitate viața clasei muncitoare sau aspecte ale activității mișcării pentru pace și sindicale. Și el a influențat pe alți artiști, ca de pildă Searle, autor de desene umoristice, sau ilustratori ca Scarfe și Minton care s-au simțit îndemnați, la exemplul său, să abordeze din cînd în cînd teme asemănătoare.

Carel Weight care, împreună cu Lowry, a devenit recent membru al Academiei Regale, s-a bucurat de o reputație crescînd în ultimii 15 ani. El este unul dintre cei mai talentați pictori ai realității cotidiene. Tablourile sale înfățișînd suburbii londoneze, cu muncitori pe bicicletă sau cu copii jucîndu-se, sînt pătrunse de o adîncă poezie, susținută de coloritul lor.

Printre sculptorii noștri, Betty Rea este remarcabilă prin capacitatea de a reda aspectele eroice ale vieții zilnice. Mamele și copiii, copiii jucîndu-se, femeile spîlînd sau cosînd, oamenii la muncă pe care i-a sculptat, deși de dimensiuni mici și lipsiți de orice retorism, sînt profund simțiți și au o monumentalitate autentică. Împreună cu Paul Hogarth și cu Carel Weight, Betty Rea a expus anul trecut un mare număr de lucrări în cadrul unei expoziții de pictură, grafică și sculptură la Manchester.

Un alt sculptor, mai puțin cunoscut decît o merită, este Peter Peri, născut în Ungaria. El trăiește în Anglia de 30 de ani și, ca și Betty Rea, este deosebit de înzestrat pentru plastica mică înfățișînd oameni obișnuiți la muncă sau la joc. Peri a executat și mari proiecte de pictură murală, unele pentru școli, și practică totodată și gravura în acvaforte.

Michael Ayrtton este un artist viguros și integru care, deși nu e privit ca un realist, se apropie ca mulți alții de realitate, după o perioadă în care a dat opere lipsite de substanță și arbitrare. Picturile sale mai recente — ca de exemplu seria pictată în Italia și inspirată de munca podgorenilor — sînt de o construcție mai solidă și de o mai puternică expresivitate.

Un artist mai în vîrstă, a cărui operă are afinități cu aceea a lui Boswell și Hogarth, dar al cărui comentariu social este mult mai puțin ascuțit și a cărui ma-

nieră este mai curînd difuză, este polonezul Feliks Topolski, care s-a stabilit în Anglia de peste 20 de ani. În așa numita « cronică a lui Topolski » el oferă un comentariu vizual foarte original al actualității.

Aceleași generații îi aparține Clifford Rowe, care, ca și Boswell, a luat parte activă la întemeierea Asociației internaționale a artiștilor și care a pictat recent o serie de mari panouri murale pentru școala profesională a sindicatului muncitorilor electricieni de la Esher din Surrey. În ele sînt înfățișate evenimente importante din istoria sindicatelor britanice, ca de pildă transportarea martirilor de la Tolpuddle în 1834, greva generală din 1926 și masacrul de

la Peterloo din 1819. Rowe a executat de asemenea picturi murale pentru o serie de școli. Acestea sînt cele mai importante încercări de acest gen de la picturile murale executate de William Bell Scott la Newcastle în 1861 și de Ford Madox Brown la Manchester în jurul anului 1880 și în care erau comemorate evenimente din trecutul acestor orașe. Deosebit de important este faptul că picturile murale ale lui Rowe au fost comandate de un sindicat. Problema posibilităților de a efectua asemenea lucrări pentru organizațiile clasei muncitoare și pentru mișcarea progresistă are o importanță din ce în ce mai mare pentru mulți dintre pictorii noștri mai tineri și succesul obținut de picturile lui Rowe va contribui desigur ca atît sindicatelor cit și artiștii să caute să dea acestei probleme o rezolvare satisfăcătoare.

Și alți artiști au fost chemați să execute decorații murale pentru școli, în deosebi în

Hertfordshire, unde un sistem ingenios de prefabricare a dat organelor locale posibilitatea să construiască relativ ieftin mai multe școli decît în oricare altă regiune a țării. Un mic procent din suma cheltuită pentru construirea școlilor a fost alocat (pînă nu de mult) pentru executarea de opere de artă — pictură murală sau sculptură — care să le impodobească. Deși în unele cazuri au fost comandate lucrări cu caracter abstract unor artiști ca Henry Moore și foștilor săi asistenți Meadows și Butler, în alte cazuri au fost alese, uneori cu participarea elevilor și a corpului didactic, picturi cu un caracter descriptiv sau narativ.

Fred Millett și Harry Baines sînt doi dintre artiștii care au primit asemenea comenzi și o trăsătură prețioasă a muncii lor o constituie faptul că ei au stabilit o colaborare între pictor și arhitect, în scopul unei integrări perfecte a picturilor în ansamblul clădirii.

Baines a deschis recent o expoziție a lucrărilor sale pictate în cursul unei îndelungate șederi în India. Mobilizat în India împreună cu armata engleză în cursul ultimului război, el și-a făcut mulți prieteni printre artiștii indieni, astfel încît la revenirea sa în India în 1954 el a putut vedea mai multe din viața reală a pescarilor, orașenilor și muncitorilor decît poate vedea vizitatorul obișnuit al Indiei.

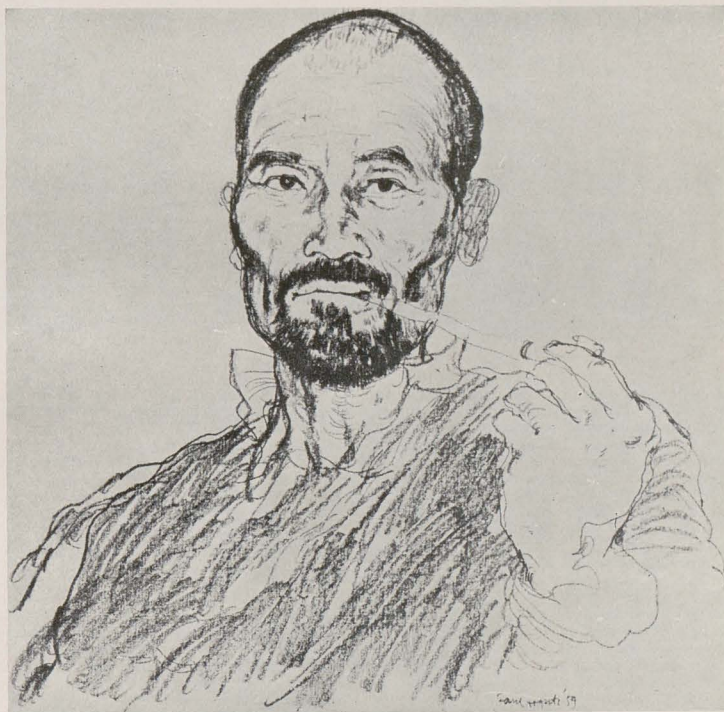
BETTY REA Întorcerea spre casă — teracotă





MARLEY BURY În autobuz—ulei

PAUL HOGARTH Partizan din Shansiul de Sud—desen →



CAREL WEIGHT Muncitori întorcându-se de la lucru—ulei ↓



Picturile care au rezultat au constituit o contribuție viguroasă la dezvoltarea școlii realiste din Anglia, cu toate că au fost expuse într-o galerie de mică importanță, unde nu puteau atrage atenția pe care o meritau.

Galeriile particulare continuă, evident, să joace un rol important, pe care ar fi absurd

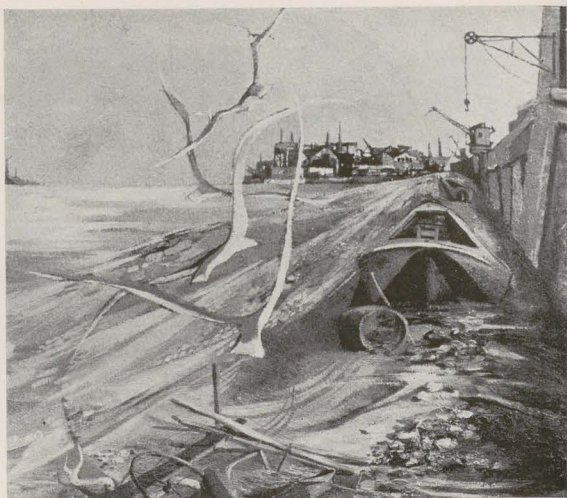
să-l nesocotim, în viața artiștilor noștri tineri și, chiar dacă nu vedem în ele posibilitatea salvării artei și nici măcar a câștigării existenței, ar fi nerealist să pretindem că ele nu merită nici o atenție. Ele trebuie luate în seamă atît pentru pictura de bună calitate care poate fi văzută în aceste săli cit și pentru tendințele

JAMES BOSWELL
Coșarii; din seria de-
senelor făcute cu
prilejul vizitei în Ro-
mania în iarna anului
1953-1954 — desen
în peniță

MICHAEL
AYRTON
Pe malurile Tamisei
ulei



James Boswell
Pe malurile Tamisei
1954



decadente sau superficiale pe care le încurajează adesea. Mulți dintre pictorii și sculptorii care expun în ele încearcă să creeze o artă serioasă. Pictura de șevalet nu oferă desigur aceleași posibilități ca pictura murală. Dar comenziile de pictură murală sînt rare și pictura de șevalet ocupă încă un loc foarte important. În această situație artiștii de expoziție îi oferă pictorului posibilitatea de a-și vinde lucrările și de a le infățișa publicului.

Aceștia sînt împrejurările în care în prezent se face puternic simțită mișcarea către realism, către un conținut mai profund și mai uman, către o expresie mai virilă atît a percepțiilor vizuale ale artiștilor cît și a sentimentului comuniunii sale cu lumea.

O analiză completă a tuturor elementelor care determină această situație ar fi lungă și complexă, astfel încît în articolul de față nu pot prezenta decît cîteva factori care mi se par importanți pentru orientarea de care am vorbit.

În primul rînd, trebuie menționată epuizarea tuturor influențelor ce veneau de la fauvismul și cubismul parizian de acum 50 sau 60 de ani, faptul că generația de artiști care a produs aceste mișcări literalmente se stinge, astfel încît opera lor intră acum, atît pentru negustori ca articol comercial cît și pentru artiștii mai tineri ca sursă de inspirație, în categoria « vechilor maeștri ».

Noile grupuri de pictori care au început să lucreze din 1945 încaceau au fost mult mai puțin atinse de influența pariziană decît generațiile mai vechi și, datorită ruperii cauzate de război, au fost reduse mult mai mult la propriile lor resurse. Critici ca Herbert Read au început încă înainte de război, cu tot sprijinul lipsit de discernămint pe care l-au acordat mișcărilor lipsite de substanță sau ezoterice, să îndrepte atenția artiștilor spre un cîmp mai larg de experiență și expresie artistică. Artă expresionistă a Germaniei și Scandinaviei a contribuit, cu tot conținutul ei nevroptic și cu toată labilitatea formeii sale, la dezvăluirea sterilității doctrinelor formeii « pure » și « semnificative », a concepțiilor despre autonomia operei de artă.

În cursul războiului un mare număr de artiști englezi, indiferent de maniera în care lucrau, au fost utilizați ca artiști de campanie. Artiști ca Moore, Piper, Sutherland, au trebuit astfel să-și consacre energiile, cel puțin în parte, unui efort pur documentar. Lucrările lor și ale multor alora au fost prezentate în expoziții organizate de Consiliul pentru încurajarea muzicii și a artelor (ulterior devenit Consiliul Artelor) și, datorită acestor asocieri conștiente a unei mari părți a producției artis-

tice cu o amplă orientare socială, artiștii mai tineri au început să se preocupe, fără a mai fi inhibați de artiștii din generația mai veche, de subiect și conținut.

Un alt factor l-a constituit dezvoltarea luată de studiul istoriei de artă în țara noastră. În deceniul al III-lea al secolului nostru a fost înființat institutul Courtauld destinat cercetărilor de acest fel și formării istoricilor de artă, iar pe de altă parte Institutul de la Warburg din Germania și-a mutat sediul la Londra. Pentru prima dată istoria de artă a început să fie studiată în Anglia serios și în mod sistematic. De un interes deosebit este evident istoria propriei noastre arte, în legătură cu care o atenție specială a fost acordată Angliei secolului al XIX-lea care, după ce timp de două generații a constituit un obiect de zeflemisire și denigrare, poate fi astăzi apreciată cu mai multă seriozitate. Pe măsura studierii ei, se produce o reevaluare a picturii din această perioadă, ca și a foarte bogatei producții grafice, apărute în deosebi în reviste ilustrate de felul lui Illustrated London News, The Graphic și Punch.

O bună parte din interesul manifestat față de Anglia victoriană avea un caracter superficial și convențional, dar s-au scris și lucrări serioase, ca de pildă aceea a lui Francis Klingender, care a contribuit la restituirea semnificației și la dezvăluirea rădăcinilor sociale ale operelor de artă din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea. În anul 1951, centenarul marii expoziții din 1851, sărbătorit de guvernul laburist, a dat de asemenea un nou avînt studierii unei perioade în care arta narativă și documentară, întemeiată pe studiul minufios al vieții sociale, a constituit regula.

Un rol au jucat de asemenea marele aflus în școlile noastre de artă, prin 1945—1947 de studenți demobilizați, mai în vîrstă și cu mai multă experiență decît obișnuitele contingente de studenți, precum și liberalizarea cursurilor în aceste școli. S-a renunțat în bună măsură la studiul academic steril, iar studenții au fost încurajați mai mult ca oricînd să-și întemeieze activitatea pe studierea vieții de toate zilele.

Un alt factor important l-a constituit sprijinul binecunoscut pe care numeroși artiști francezi l-au acordat partidului comunist și concepției realismului socialist. Artiștii englezi au fost interesați în egală măsură cu artiștii francezi de încercările făcute de Fougeron în direcția unei picturi conștient realiste și cu o tendință politică fațășă. Aceasta nu a însemnat că toți au început de odată să picteze tablouri realiste, dar în felul acesta ideea unei picturi

realiste a devenit problema centrală a discuțiilor asupra picturii și, în mod inevitabil, unii pictori au început să meargă în această direcție, deși mulți aveau o atitudine critică față de lucrările lui Fougeron, Singer și Taslitzki, conducători ai acestei mișcări la Paris.

În Italia, opera lui Guttuso a suferit o transformare revoluționară, paralelă cu dezvoltarea politică a țării și cu schimbările pe care acești artiști francezi încercau să le introducă. Nu numai Guttuso ci și Brizzi, Mucchi, Zigaina și alții au pășit în această direcție, cei mai tineri desigur cu mai multă simplitate și siguranță decît cei mai în vîrstă, care trebuiau încă să se debaraseze de confuziile din trecut.

Cele două expoziții de artă italiană organizate în Anglia au arătat, mai mult decît toate lucrările lui Fougeron, tinerilor noștri pictori că este cu puțință să picteze tablouri realiste, nu numai fără a-și pierde vigoarea, ci sporind-o. În contrast cu eforturile sincere, dar mecanice, ale artiștilor francezi, acești pictori italieni manifestau în desen și culoare o concepție dinamică ce ridica pictura realistă la un nou nivel.

În anii 1953 și 1954 expozițiile « Artiștii în luptă pentru pace » au promovat această tendință într-un chip nou. Artiștilor nu li s-a cerut altceva decît să sprijine ideea păcii prin trimiterea de picturi. Au fost expuse picturi, gravuri, desene și sculpturi de toate genurile, printre care lucrări de Picasso, Léger și Guttuso. Desigur, printre artiștii expozați se aflau și cîteva comuniști și, indiferent de calitatea lucrărilor lor, caracterul prin excelență documentar al acestora și faptul că ele se întemeiau pe idei sociale, a ridicat pentru cei ce expuneau împreună cu ei problema artei realiste.

Activitatea artiștilor comuniști englezi în cadrul propriului lor grup a contribuit de asemenea la promovarea acestei noi orientări, îndeosebi prin gravurile executate de artiști ca: Francis și Dorothy Carr, Sheila și Tony Dorell, Ern Brooks și Harry Baines. Marile panouri executate pentru congrese și întruniri publice au constituit și ele un stimul, după cum interesul sport manifestat de partid a stimulat discuțiile, chiar dacă nu a dus la clarificări imediate.

Am remarcat mai înainte că generația care a produs pictură de tipul « Școalei de la Paris » este în curs de dispariție. Pe tărîmul picturii trebuia să se producă ceva nou, pe cît posibil deosebit de ce se făcea înainte.

Realismul — din punctul de vedere al vizatorilor de tablouri doar un stil — oferea contrastul cel mai radical. Iată de ce pictorii

realiști francezi au început să fie încurajați de vânzătorii de tablouri din Paris, care au manifestat interes pentru pictori ca Buffet și Rebeval, Simone Dat și André Minaux. Întrucât acești vânzători de obiecte de artă au legături financiare strânse cu casele londoneze, lucrările acestor pictori au fost expuse și la Londra. Patronii magazinelor noastre de artă simt și ei nevoia să-și investească banii în altceva. E interesant de văzut cât de departe vor fi dispuși să meargă în această nouă direcție.

Chiar cei care încep să fie recunoscuți ca patroni ai pictorilor realiști sint precauți când este vorba de conținut și nu se arată dispuși să expună toate sau cea mai bună parte din lucrările unui artist atunci când simt că conținutul lor este prea greu de digerat pentru clienții lor burghezi. În felul acesta factorul modă, care contribuie și el la creșterea noului realism, acționează în același timp ca o frână în calea dezvoltării sale depline, dat fiind că pictura cea mai serioasă o fac artiști care se consideră profesioniști și care doresc să expună și să vîndă.

Cu cât pictorul este mai serios, cu cât el dorește și se străduiește mai intens să producă adevărată pictură a timpului nostru și să spună oamenilor de azi ceva care să aibă o semnificație imediată dar și statornică, cu atât este

mai sigur că el se va lăsa de pradă comercială pe care o arată vânzătorul de tablouri atunci când se află în fața unei picturi a cărei calitate artistică vine tocmai din adîncimea sentimentului și din forța convingerii.

Totuși acestea sint elementele care fac în prezent să progreseze tendințele realiste. După primii pași șovăielnici făcuți pe terenuri diferite și sub influențe diferite, în prezent se ridică un grup de artiști realiști autentici. Sint artiștii care manifestă cea mai profundă simpatie față de om, și a căror operă este în cea mai mică măsură stilizată și programatică.

Peter de Francia, Derrick Greaves, Edward Middleditch și Morley Bury sint cei mai de seamă dintre tinerii care au adoptat poziția realistă.

Edward Middleditch, care a avut recent o mare expoziție individuală la Beaux Arts Gallery, este un peisagist care redescoperă și duce mai departe tradiția peisagistică engleză și aceasta într-un fel diferit de cel al unor pictori ca Sutherland. Comun le este totuși faptul că lucrările lor peisagistice au ceva de natură statică. Explorarea și dezvoltarea unui fragment al unei scene la proporțiile unui întreg tablou este comună multor peisagiști englezi. În ceea ce privește sentimentul, opera lui Middleditch are multe asemănări cu lucrările lui

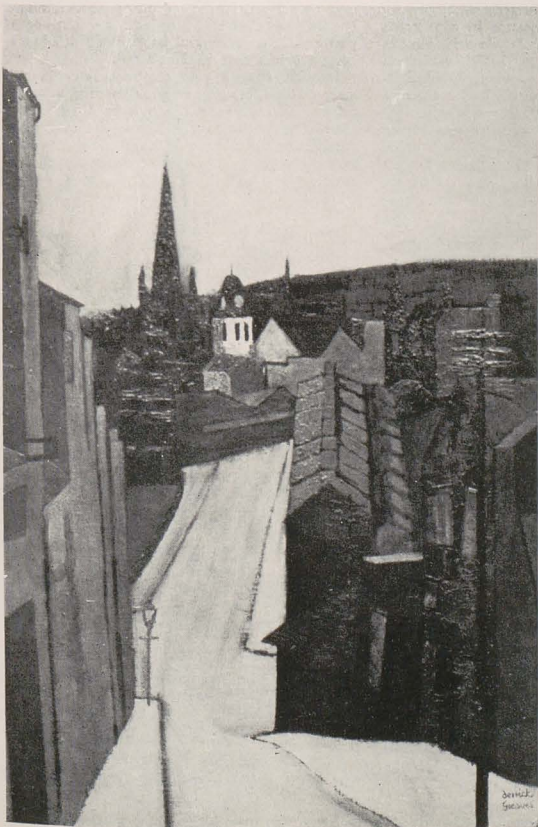
Van Gogh pe aceleași teme — vegetația viguroasă și aspră, apa noroioasă și invirtejită a unui cîmp inundat, soliditatea unei clădiri, înflorirea rapidă a crengilor, sint strîns înrulate cu iarba de la picioarele sale constituiau întreg tabloul, sau în care el imprima ghetelor pline de noroi ale lucrătorilor cîmpului, sau scaunului rudimentar de bucătărie întregul sens al vieții fărânelui.

Despre Middleditch trebuie să spunem de asemenea că în timp ce, în căutarea unei tehnici realiste, unii pictori neglijează structura formală a tabloului, el și-l construiește în modul cel mai ferm. Este limpede că el datorează mult formelor compoziționale asimetrice dezvoltate în China și Japonia. Dovadă tabloul său « Păsări cu flori » în care realismul viguros se îmbină cu o structură echilibrată derivată nu din cine știe ce abstracție geometrică, ci din ritmurile ce pot fi descoperite în înșeși lucrurile pictate.

Această atenție acordată structurii picturale reprezintă o contribuție importantă pentru realism, întrucît structura și distribuția elementelor într-o compoziție fac parte din realitatea văzută în aceeași măsură ca forma sau lumina și umbra și pot captiva chiar mai mult decît acestea imaginația privitorului.

PETER de FRANCIA Portretul unui arhitect—ulei

DERRICK GREAVES Vedere din Sheffield—ulei



Un alt pictor important din acest grup este Derrick Greaves, care a fost profund influențat de cele câteva luni petrecute în Italia și în deosebi de studiul asupra marilor fresci și mozaicuri italiene. Dar, ca și Middleditch, el absoarbe, nu imită. Opera sa se întemeiază pe un desen analitic sever și pe un sentiment puternic. Viziunea sa este mai puțin atrasă decât cea a lui Middleditch de calitățile senzoriale ale lucrurilor. El privește lumea și o desenează la dimensiuni mult mai mari, fiind unul dintre artiștii care au într-adevăr nevoie de comenzi de mari picturi murale pentru a se dezvolta pe deplin.

Mai puțin cunoscut ca pictor, dar avind o reputație bine stabilită ca critic, este Peter de Francia. El este totuși un pictor foarte viguros, cu un temperament mai puternic decât al majorității pictorilor noștri și foarte asemănător cu Guttuso prin felul larg și violent în care pictează. Uneori respingerea voită a oricărei conștenții făcută sentimentului îl duce prea departe în direcția opusă și face ca gesturile și mișcarea să aibă în picturile sale o brutalitate care le diminuează adevărata forță.

Un alt artist tânăr a cărui operă este încă puțin cunoscută e Morley Bury. Tablourile sale, înfățișând oameni simpli în autobuze sau trenuri sau la treburile lor zilnice, sînt simple și în același timp viguroase în ce privește atît concepția cît și culoarea și desenul. Aceste elemente, elementele de bază ale oricărei picturi, sînt întrunite în chip remarcabil de operele sale. Alți doi artiști tineri, ale căror nume sînt în mod general asociate cu realismul, sînt Jack Smith și John Bratby, dar pînă acum, după părerea mea, nici unul nu a adus altceva decât o îndrăzneală a concepției care are într-adevăr efectul șocului. Cînd însă acest efect dispare, și acest lucru se întîmplă după primele câteva picturi văzute, și cînd începi să le privești mai atent, foarte adesea ele nu-ți mai par decât gesticulații furioase, dar goale. Amîndoi acești pictori nu știu încă desena cu destulă sensibilitate și forță pentru a da gesturilor lor o adevărată semnificație.

Aproximativ 30 de artiști, printre care mulți dintre cei a căror operă am menționat-o, participă în momentul în care scriu articolul la expoziția «Privind înainte». Este o expoziție a noului realism cu lucrări alese de John Berger, critic de artă al revistei New Sta-

tesman. În această revistă Berger a apărut în mod consecvent punctul de vedere realist și e considerat ca principalul său susținător. El are însă o concepție foarte largă despre ce înseamnă realism și, din felul în care a ales ca și din comentariile sale asupra expoziției, reiese că principalul său criteriu îl constituie sinceritatea și intensitatea reacției artistului față de persoane, evenimente sau scene actuale. Nu există nici o consecvență în ce privește stilul sau calitatea căci, în timp ce unii dintre artiștii noștri realiști cei mai buni nu sînt reprezentați, alții participă la expoziție cu lucrări mărunte și mediocre. Criticul însuși, în prefața la catalogul ei, face din dorința de a comunica ceva piatra unghiulară. Este vorba de dorința de a comunica altora ceva despre lumea în care ne aflăm, mai curînd decât de a crea pentru sine sau pentru alții o lume proprie.

Multe dintre lucrările care sînt considerate în prezent realiste au mai mare drept la atenția noastră, ca opere de artă, decât numeroase alte lucrări de tendințe diferite. Copierea mecanică, adesea în culori cenușii și într-un desen mediocru și lipsit de sensibilitate, a vreunui fragment din actualitate nu este realism într-o mai mare măsură decât creația arbitrară a unei lumi personale și a unor abstracții geometrice. În ansamblu această concepție îngustă și rudimentară despre realism a fost respinsă. Fapt este că la realism aderă din ce în ce mai mulți artiști englezi. Mulți vor continua să piceteze în felul în care au făcut-o de ani de zile. Evident la această orientare aderă în primul rînd pictorii cei mai tineri, deși trebuie să recunoaștem că, potrivit temperamentului și ambianței în care trăiesc, există chiar și printre pictorii tineri destui care i se opun, dorînd să cultive diverse forme de abstractism și romantism.

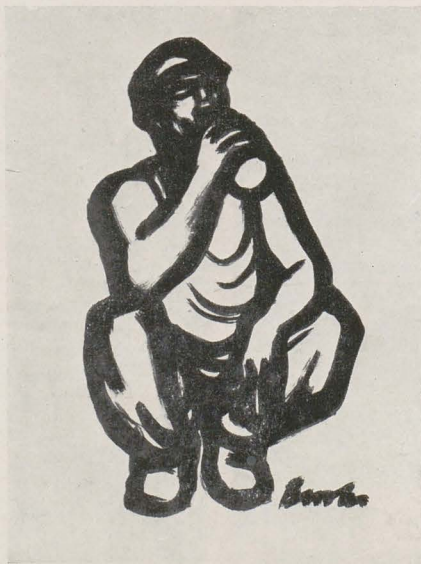
Ideea realismului preocupă însă pretutindeni pe artiști, negustori de obiecte de artă, patroni și pe marel public, în măsura în care presa îi permite să vadă în operele de artă altceva decât noi fapte de senzație. Însăși varietatea atitudinii față de această problemă, modalitățile nesfîrșite de interpretare a ei fac discuția ce se poartă asupra ei cu atît mai pasionantă și intensă. Pe vremea cînd concepția despre realism era limitată la formulările mecanice ale unui Fougerson, doar puțini artiști o puteau accepta sau puteau găsi în ea un mijloc de

exprimare a sentimentelor lor mai adînci. Pe o asemenea bază, hotărîrea de a fi pentru sau contra realismului se rezolva atît de limpede încît nu mai putea da nicio bătaie de cap. Cei mai mulți dintre artiști, oricît ar fi simpatizat cu ideile sociale conținute într-o astfel de pictură, nu puteau să nu o respingă pe motivul lipsei sale de adevărată bogăția senzorială și vizuală a lumii în care trăim.

Pe măsură ce se constată că esența divergențelor consta nu în faptul că realismul era programatic, ci în faptul că (în formula propusă) nu pornea din experiența senzorială, pe măsură ce se constată că o artă programatică și angajată poate, astăzi ca și în trecut, să fie bogată, inventivă și atrăgătoare, barierele cădeau și ideea realismului cîștiga o dată cu încetăținirea acestei concepții mai largi, mai noi și totuși mai tradiționale.

O ilustrare a acestei afirmații o constituie expoziția de vară din acest an a Academiei Regale care, după părerea mea, este cea mai vie și mai importantă de un secol încoace. Datorită prezenței în rîndurile academicienilor a unor artiști ca Ruskin Spear și Carel Weight, sau a lui James Fitton, expozițiile Academiei au căpătat cu fiecare an un caracter mai larg, cea de anul acesta fiind probabil cea mai reprezentativă expoziție a Academiei Regale de la războaiele napoleonice încoace. Nu există în ea picturi abstracte sau suprarealiste; cu această excepție însă, toate genurile de pictură cultivate în Anglia de astăzi pot fi văzute aici. Deosebit de semnificativ este faptul că pictorii realiști cei mai tineri și mai viguroși sînt foarte bine reprezentați, avînd la dispoziția lor două săli întregi. Împreună cu ei expun pictorii romantici și pictorii de compoziții de o structură foarte englezească și neavînd nimic din ariditatea care se asocia de obicei cu Academia Regală. Această nouă situație este atît de marcată încît un fost președinte al Academiei Regale, Sir Alfred Munnings, s-a abținut să participe la tradiționalul banchet de deschidere pentru prima dată în 37 de ani.

Întrucît aceasta este expoziția cu cea mai mare tradiție, cea mai cuprinzătoare și, cu toată rezerva cu care artiștii o privesc de generații, cea mai recunoscută din Marea Britanie, noile perspective pe care ea le deschide capătă pentru arta engleză o deosebit de mare importanță.



ERN BROOKS Miner din Țara Galilor
desen în tuș, cu pensula

O CORECTURĂ CU BOURDELLE

Lumina pură și rece de la nord înundă marele atelier ai cărui pereți și podea sînt murdăriți cu lut. În centru, pe o rotativă, modelul, în goli-ciunea sa de fată prost hrănită, luptă cu amorteala inevitabilă a sfîrșiturilor de ședință; de jur împrejur în fața se-lelor aranjate simetric, în febrilitatea pe care o prilejuieste așteptarea, elevii lucrează de zor.

Domnește o liniște religioasă. Tirziu în cursul dimineții, atunci cînd nimeni aproape nu mai spera, se deschide deodată ușa:

— Bună ziua prieteni, spune o voce care pare să aducă soarele în încăpere. A intrat Bourdelle.

Numeroase mîini i se întind pe care el le strînge cu cordialitate. Apoi, vorbind despre lucruri indifere-n-te, trece rapid prin fața lucrărilor, mulțumindu-se să întrebe cine este autorul cutărei sau cutărei schițe. După ce le-a văzut pe toate, se reîntoarce și se oprește în fața uneia pe care o măsoară dintr-o privire. Este studiul unui elev care vine pentru prima oară.

Bourdelle privește îndelung statuia, o întoarce în toate sensurile. Apoi vorbește:

— Se simte că-ți lipsește stăpînirea, dar se simte mai ales că nu știi de unde s-o apuci. Și, deoarece elevul își mărturisește încurcătura, continuă:

— Mai întîi trebuie să-ți organizezi lucrul în cap, trebuie să-ți faci un plan, căci dacă munca nu e organizată, ea nu poate fi o muncă bună. După ce ți-ai făcut planul, începi lucrarea, și anume o începi deodată din toate părțile. Trebuie să lucrezi repede, să vezi ansamblul, să pui profilurile la locul lor, să faci în așa fel ca acestea să-și răspundă în mod geometric; profilurile sînt nenumărate, ele există din toate unghiurile. Dacă nu faci decît unul singur, înseamnă că n-ai făcut nici unul. Ele trebuie să depindă unele de altele, căci profilurile și masele trebuie să dea o sumă totală. Dacă un plan e just, sînt și celelalte juste. Tot așa după cum și nenorocirea mai multor oameni este cauzată de nenorocirea unuia singur; oamenii depind unii de alții și sînt supuși acelorași legi, aceleiași fatalități.

După ce a arătat unui elev o linie a cărei curbă era falsă, după ce i-a explicat de ce ea e falsă și felul în care le falsifică și pe celelalte, Bourdelle spuse:

— Dacă o linie trece printr-un loc, aceasta nu e întîmplător; ea se duce să se întîlnească cu o alta. Cînd faci un plan într-o figură el nu poate fi bun în sine, ci trebuie să fie bun în raport cu ansamblul celorlalte planuri. Nu știu dacă în figurile Partenonului pîntecele cutărui personaj este frumos în sine, sau dacă ochiul e bine făcut, însă toate

aceste elemente sînt frumoase deoarece sînt în perfect acord cu ceea ce le înconjoară. Adesea artiștii care au de făcut un portret și nu obțin decît puține ședințe, își pun un model oarecare pentru a realiza gîtul și umerii. Aceasta este o absurditate. Osatura unui cap corespunde osaturii umerilor, ele se echilibrează una pe alta și depind una de alta completîndu-se.

Un cap este un univers de detalii. Fiecare dintre ele nu trebuie să existe decît ca element al ansamblului. Atunci cînd veți auzi spunînd pe cei care privesc un bust: «ochiul e bine făcut» sau «gura e falsă», să știți că cei care

vorbesc așa se înșală, deoarece ei nu se plasează decît din punctul de vedere al fragmentului. De aceea trebuie să faci totul în ansamblu. Nu poți să pui la locul lor gura și bărbia dacă faci abstracție de ochi și de frunte. Trebuie ca euritmia unei opere de artă să corespundă euritmiei întregii lumi. Iată legea cea mare.

Toate părțile operei trebuie să fie stabilite în mod logic; nimic nu trebuie lăsat la întîmplare. Sculptura cere tot atita precizie ca și știința. Tot așa precum Pasteur reîncepea de o sută de ori aceeași experiență pentru a căpăta certitudinea că ea e justă, tot așa artiștii



ANTOINE EMILE BOURDELLE Centaur murind — bronz 0,71 m.

trebuie să reînceapă de o sută de ori același studiu pentru a ajunge la realizarea pe care o caută.

Și deoarece elevul, considerînd -și lucrarea proastă, vo'a s-o distrugă, Bourdelle îi spuse:

— Nu, n-o distruge, lucrează peste ceea ce ai făcut deja, însă desenează contururile și nu rotunji cu degetul. Nu adăuga cîte o bucată de pămînt într-un loc pentru a îndepărta o altă în altă parte; taie masele cu eboșorul. Desenul este baza, este adevărul, or prima condiție a unei opere de artă este adevărul.

Trebuie să termini opera păstrîndu-i întreaga prospețime. Nu poți să judeci o operă de artă decît mulți ani după ce ai terminat-o. Multe lucruri care ne plac în momentul cînd le terminăm, le vom aprecia ca proaste după un număr de ani.

Trecînd la studiul următor, Bourdelle se găsi în fața unei statuete fermecătoare, modelată cu delicatețe, care n-avea însă deloc caracterul puternic și dureros al modelului. El făcu această remarcă elevului și spuse, generalizîndu-și gîndul:

— Pentru a face o imagine după natură trebuie să vezi mai întîi natura în ceea ce are ea adevărat, căci fără aceasta nu există baze pozitive și nici rațiune. Trebuie însă să o sezezi din interior, căci pentru a construi o operă trebuie să plici de la osatură și deasupra ei să pui partea externă. Or, această osatură trebuie să o vezi adevărată, în ceea ce are ea arhitectonic. Dacă interiorul unei opere nu este arhitectonic, așa cum este arhitectonic scheletul omenesc, riști să faci o operă rotunjoară, rece, uscată, fără suflet. Dacă te sprijini pe natură, ajungi să stăpînești adevărul, căci natura, deși infinit de variată, este întotdeauna adevărată. Privește o sută de persoane! Toate sînt diferite, și nu vei găsi niciodată două guri asemănătoare sau doi ochi asemănători. Asirienii, ca și egiptenii, ne-au lăsat unele capete admirabile, pline de caracter, altele însă sînt convenționale.

Artă bizantină și artă romană, dimpotrivă, marchează un progres, deoarece se bazează pe viață. În catedrale există o varietate infinită, deoarece artizanii par a-și fi luat pe tovarășii lor de lucru drept modele; ei ajungeau astfel la o extremă varietate a chipurilor omenești. Evul mediu este mai bogat în varietate și originalitate decît antichitatea, care avea canoane imuabile. După părerea mea, perfecțiunea greacă este contrarie frumuseții. La greci cel care i-a dominat pe ceilalți a fost Aristofan și aceasta tocmai pentru că el a știut să facă portrete. Ești puternic prin portretul sculptat, pictat sau scris. În adevăratul portret demn de acest nume artistul pune atît propria sa personalitate cît și veșnicia. Artistul trebuie să știe să dezvăluie universalitatea și veșnicia din gestul pe care vrea să-l exprime.

Bourdelle luă eboșorul și, îndreptînd cîteva linii, continuă:

— Niciodată artistul nu trebuie să piardă din vedere modelul. El trebuie să-l traducă, să-l interpreteze desigur, însă această interpretare nu se îndepărtează complet de realitate; numai astfel poți să păstrezi modelului întregul său caracter. Pentru a scrie, pentru a te exprima, trebuie să citești limpede în natură, să-i apreciezi volumele, să-i deosebești greutatea și măsurile.

Înainte de a ataca suprafața, trebuie să te ocupi de fond, să găsești ceea ce există la trecerea de la un lucru la altul. Nu există un stil sau mai multe stiluri, există căutarea adevărului. Cu cît artistul adevărat pătrunde mai adînc în interior, cu atît el este mai liber.

Trebuie să-ți dai întotdeauna seama de interiorul modelului. Fiecare ființă posedă o frumusețe emoționantă, fiecare ființă omenească este o catedrală; ajunge să sezezi acest lucru pentru a realiza o operă mare. Numai prin muncă poți să descoperi și să reliefezi interiorul. A construi înseamnă a stabili șarpanta osoasă mai înainte de a căuta forma exterioară.

În afară de construcție există compoziția, care este echilibrul perfect al părților. O statuie trebuie să fie compusă, adică echilibrată. Dacă un model are un braț care nu este în armonie cu restul corpului, artistul trebuie să restabilească această armonie. După părerea mea, ceea ce face ca opera de artă să fie superioară naturii, este faptul că ea e compusă. Natura nu este niciodată compusă. O pădure poate fi foarte frumoasă, însă aceasta se datorește întîmplării, vîntului sau păsărilor care au adus semințele, în timp ce o statuie, sau indiferent ce operă de artă demnă de acest nume, este un lucru compus rațional; or nimic nu întrece rațiunea.

În afară de necesitatea de a fi compusă, opera de artă trebuie să fie disciplinată, adică detaliul trebuie să corespundă ansamblului și ansamblul detaliului; fiecare detaliu trebuie să concureze la realizarea ansamblului. O linie determină o altă, o măsură dă o altă; mărimea degetului mic dă dimensiunea craniului. După cum pentru a realiza o combinație chimică trebuie ca diferitele elemente necesare acestei combinații să fie dozate minuțios și să se găsească în condiții determinate, tot așa, într-o operă de artă trebuie ca fiecare detaliu să atingă cel mai înalt grad de perfecțiune pentru ca ansamblul opereii să fie perfect.

Un cap de pe frontonul templului din Olimpia e făcut pentru a se potrivea în ansamblul sculptural și arhitectural. El sporește frumusețea ansamblului și ansamblul îi sporește propria sa frumusețe. Poți să faci o piesă vie și decorativă care să nu fie însă adevărată. Nici statuia lui Victor Hugo, nici poarta infernului al lui Rodin nu sînt arhi-

tecturale. Fiecare grup este o capodoperă, însă ansamblul nu este făcut pentru o poartă. Nici în arta neagră, asiriană, indiană, nu există această concordanță. Un panou se face pentru el însuși, niciodată pentru ansamblu.

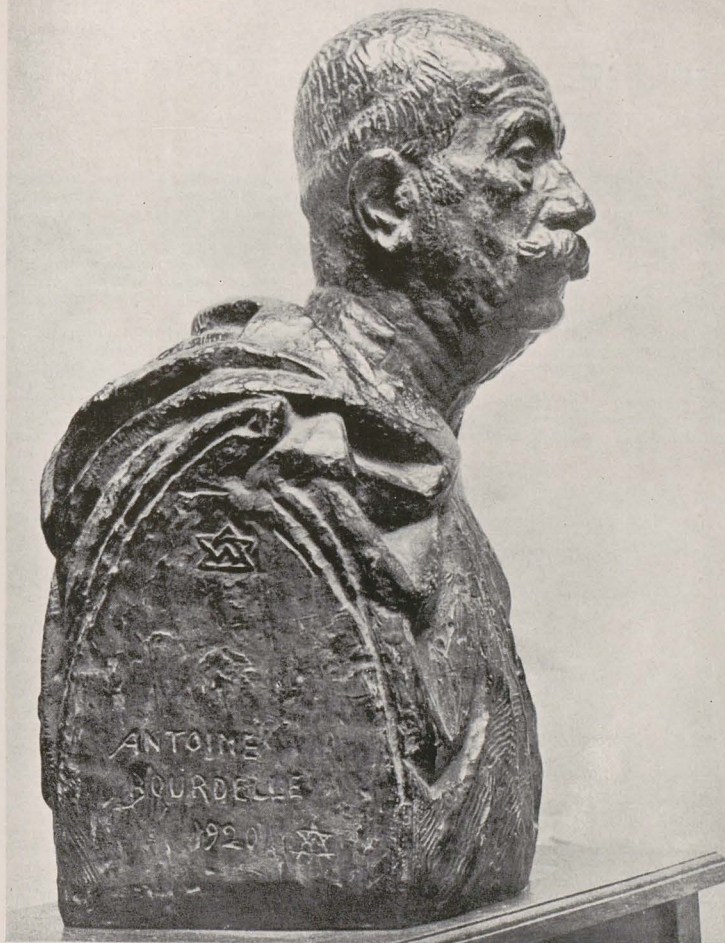
Te poți dovedi foarte puternic chiar și cu un singur studiu, însă adevărata forță nu există decît în ansamblul unei opere. Un cap făcut pentru ansamblu dobîndește frumusețea ansamblului iar ansamblul se înfrumusețează prin frumusețea acestui cap. Templul este în cap, după cum capul este în templu.

Dacă vrei ca opera ta să ajungă la perfecțiune, trebuie s-o amplificei, s-o lărgești, pentru a-i preciza caracterul. Pentru a face aceasta trebuie să începi prin a copia natura în mod riguros, așa cum a făcut-o Rodin în *Virsa de bronz*, pe care ai putea s-o consideri un mulaj, atît e de exactă. După ce ai ajuns să stăpînești natura, poți să te eliberezi, însă dacă un artist nu știe să descopere adevărata proporție a modelului său, cum va putea el s-o reliefeze? Dacă linia unui nas este inexactă și vrei s-o exagerezi, vei exagera o eroare, pe cînd dacă te ții de proporția exactă, poți să amplificei la infinit, deoarece amplifici adevărul.

La catedrala din Strasbourg o statuie are nasul de patru ori mai lung decît un nas omenesc, însă construcția este atît de bună încît nasul rămîne totuși admirabil și omenesc. Dacă vrei să exagerezi, fă aceasta cu măsură și amintește-ți că este tot atît de ușor să te rătăcești în artă ca și într-o pădure. În ambele cazuri poți să pierzi drumul. Dacă vei exagera numai nasul, riști să distrugi armonia, căci nasul depinde de ochi și ochiul de frunte. Această armonie necesară opereii, grecii în tot ce făceau și chiar goticii știau s-o păstreze, în timp ce noi nu mai știm. Iată de ce trebuie să fim prudenți. A deforma este un lucru ușor și mulți își închipuie că, deformînd la întîmplare, dau dovadă de genialitate. E aci o greșală, căci orice deformare care nu se bazează pe știință este o operă sterilă; nici ciudățenia, nici brutalitatea n-au fost niciodată atributele forței artistice.

Dacă artistul deformează și amplifică, el trebuie s-o facă cu tact, cu măsură. Măsura este distincția unei opere și distincția, ca și mărția, nu trebuie să se vadă; tot așa după cum o femeie elegantă încetează de a mai fi elegantă dacă se laudă cu aceasta.

Courbet este imens, rămîind în același timp distins. Totul este distins la el, chiar caricatura. Nivelul suprem al distincției sale îl reprezintă griurile argintii din *Înmormîntarea de la Ormans*. Avînd o paletă distinsă, el rămîne un mare clasic. Delacroix, dimpotrivă, pune albastru, roșu, galben, pitează în mod intelectual, e în același timp genial și rafinat. Totuși Courbet este mai inteligent decît el, tocmai pentru că o arată mai puțin.



ANTOINE EMILE BOURDELLE Portretul lui Anastase Simu — bronz 0,63 m

Eu îl consider pe Courbet egalul lui Tițian, al lui Rubens; numai Velazquez îi depășește. Courbet este înzestrat, Courbet pictează tot așa după cum priveghetoearea cîntă trezindu-se dimineața, acoperită de rouă. Poți să întreci multe opere ale lui Courbet, însă nu poți decît să egalezi *Inmormîntarea de la Ornans* și *Lupta cerbilor*. El rămîne un mare clasic tocmai pentru că se bazează întotdeauna numai pe natură.

Continuîndu-și corectura, Bourdelle se opri în fața unui bust. După cel compară îndelung cu modelul și făcu cîteva remarci de ordin pur tehnic, el atrase atenția autorului că opera sa nu era asemănătoare.

— Adevărată asemănare, spuse el, provine din plasarea exactă a maselor și a planurilor. Tot așa după cum nu strîgătele necarticulate creează emoțiile ome-nești, nici asemănarea nu apare dintr-un

anumit rictus sau dintr-o simplă deplasare a liniilor. Asemănarea vine dintr-o construcție riguroasă adevărată; peste această construcție poți să desfășori apoi cum vrei arabescul exterior în toată libertatea și să scoți în evidență cutare sau cutare lucru, care să sublinieze caracterul sau personalitatea modelului.

Animalele asiriene sînt mai naturale decît animalele mulate după natură; asirienii aveau o cunoaștere, o adîncime de vedere care nu poate fi simulată. Ei posedau desenul absolut care-ți permite să ajungi la sinteză. Erau ei oare mai do-țați? Posibil. Baza frumuseții este știința.

În sculptură știința este desenul. Desenul este baza tuturor. După ce ai desenat un nas sau o mină de o sută de ori și ajungi să le cunoști sub toate aspectele, deabia atunci ajungi să faci sinteză; dumneata însă ai vrut să sintetizezi prea repede.

Sinteza este alegerea detaliilor esențiale și înlăturarea celor secundare. Dacă nu ajungi să sintetizezi, adică să extragi din model ceea ce reprezintă personalitatea sa, rămii întotdeauna tu însuși, îți păstrezi propria personalitate care, neînnoindu-se, devine repede sterilă. Sinteza nu se poate întîmpla decît pe analiză. Artistul devine liber prin sinteză iar libertatea nu poate exista decît prin știință.

În artă nu există nici reguli nici sisteme. Orice sistem înseamnă o oprire, căci arta este o veșnică reîncepere. Dacă artistul nu știe să vadă adevăratul caracter al modelului, nu știe nimic. Fiecare artist trebuie să aibă propria sa personalitate, căci fără aceasta el nu face altceva decît să copieze și să pastîzeze. Trebuie ca opera să fie frumoasă și ea devine frumoasă cu adevărat, indiferent dacă este greacă, eschimosă sau franceză, atunci cînd se întemeiază pe ordine și logică.

Frumusețea! Ea este la îndemîna tuturor, e peste tot. Iată de ce vă spun mereu: școala e strada. Strada e plină de capodopere. Dacă trece o femeie frumoasă pe stradă, toată lumea o privește, căci frumusețea este strălucitoare. Frumosul nu este în mod necesar nudul.

Hainele pot fi uneori mai frumoase decît nudul; goticii știau să folosească veșmintele cu folos. Modelul care pozează înseamnă moartea operei. Iar viața este pe stradă, și strada este mai ales oglinda în care se reflectă tabloul epocii în care trăiești. Înainte de toate o operă trebuie să te situeze în epoca sa, trebuie să se adapteze epocii sale, să interpreteze epoca sa, însă în același timp ea trebuie să dea impresia de eternitate. O operă concepută acum o sută de ani și una concepută în zilele noastre trebuie să dea privitorilor care le vor admira în viitor impresia simultană a propriei lor epoci și a veșniciei.

Sculptura conține toate celelalte arte. Sculptorul trebuie să fie arhitect pentru a-și construi opera, el trebuie să fie pictor pentru a-i combina umbrele, luminiile și valorile, el trebuie să fie luminaergiu pentru a-i cizela detaliile. Sculptura trebuie să se grefeze pe arhitectură ca fructul pe arbore. Sculptura este dezvoltarea arhitecturii și este ea însăși arhitectura volumelor; iar arhitectura volumelor înseamnă geometrie, măsură, precizie, logică. Sculptura este coeficientul arhitecturii. Ea este arta centrală care reunește toate celelalte arte. Ea este lizibilă pentru toți oamenii și aceasta se vede din faptul că noi înțelegem operele negrilor, ale egiptenilor, ale asirienilor, sau ale orientailor. Și ea va fi întotdeauna inteligibilă, cu condiția ca să fie întotdeauna profund umană și universală. Orice arhitectură trebuie să fie sculpturală și orice sculptură arhitectonică.

MARIE DORMOY
din L'AMOUR DE L'ART
Nr. 1—1930

REVISTA „PROBLEME DE ARTĂ PLASTICĂ“

(INSTITUTUL DE STUDII ROMÎNO-SOVIETIC)

De aproape doi ani de zile apare — în ultima vreme, cu o periodicitate foarte regulată — o publicație care merită atenția deosebită a artiștilor și a criticilor de artă plastică în primul rând, dar și a publicului iubitor de artă în genere. Este vorba de caietele intitulate «Probleme de artă plastică», publicate sub îngrijirea Institutului de Studii Romîno-Sovietic al Academiei R.P.R., cu concursul — material și moral — al Uniunii Artiștilor Plastici și al Consiliului General A.R.L.U.S.

Subtitlul acestui periodic — *Traduceri și referate din publicațiile sovietice* — îi precizează rolul și îi subliniază însemnătatea. «Problemele de Artă Plastică» urmăresc în tr-adevăr să ofere cititorilor o imagine cât mai fidelă și mai vie în același timp a vieții plastice din Uniunea Sovietică, a discuțiilor de creație care au loc acolo în acest domeniu și a celor mai valoroase rezultate obținute în cercetările întreprinse în domeniul istoriei artei și al teoriei despre artă. Sint folosite în acest scop izvoare diverse; principalul îl constituie bineînțeles revista sovietică de artă «Iskusstvo», ea însăși o oglindă a manifestărilor artistice și a realizărilor sovietice pe tărîmul teoriei și științei despre artă. Din «Iskusstvo», «Probleme de Artă Plastică» publică — în traducere integrală sau parțială — aproape toate materialele care prezintă interes și pentru cititorii din afara granițelor Uniunii Sovietice, fie prin semnificația mai generală a faptelor înfățișate, fie prin nivelul mai înalt de teoretizare la care se ridică. Pentru oglindirea dezbaterilor în jurul diferitelor probleme care-i frământă în prezent pe artiștii plastici sovietici, sint folosite destul de larg articolele și materialele care apar în coloanele revistelor: «Sovetskaja Kultura» și «Literaturnaia Gazeta». În paginile «Problemele de artă plastică» au fost publicate însă și studii mai ample — îndeosebi cu caracter teoretic și științific, extrase fie din culegeri de asemenea studii, cum sint cele două volume de «Probleme ale artei plastice» editate de Academia de Arte a U.R.S.S. sau «Anuarul Institutului de Istoria Artei al Academiei de Științe a U.R.S.S.», fie din «Marea Enciclopedie Sovietică». Conținutul revistei de care ne ocupăm este în felul acesta destul de variat și îmbrățișează de fiecare dată un cîmp larg de preocupări. De un deosebit interes pentru artiștii noștri plastici sint desigur articolele în care artiști și critici sovietici laolaltă ridică problemele cele mai arzătoare ale artei lor discutîndu-le, uneori în contradictoriu, pe un ton citeodată vehement și polemic, dar înșușite întotdeauna de dorința evidentă de a contribui la progresul artei realismului socialist, de a combate și înlătura greșeli și lipsuri, și de a promova noul. Cititorul utimelor șase caiete ale «Problemele de Artă Plastică» apărute, are de multe ori impresia că asistă la un adevărat simpozion, în cadrul căruia își împărtășesc experiența și își exprimă părerile cu privire la calea cea mai bună de dezvoltare a artei sovietice artiști dintre cei mai valoroși, cum sint: B. Ioganon, M. Manizer, N. Tomski, E.A. Kibrik, A. Gherasimov, K. Iuon, I. Grabar, I. Konenkov, și critici de seamă ca: I. Kolpinski, V. Kostin, G. Segal, M. Neiman, A. Kamenski. O deosebită dezvoltare au luat-o aceste discuții în ultima vreme — și acest fapt se reflectă în paginile revistei — în legătură cu apropiatul Congres al artiștilor plastici din Uniunea Sovietică. Problemele înfățișări eroului, a omului nou, sovietic, în artă, problemele tradiției și inovației, ale ori-

ginalității concepției, problemele specificului diferitelor ramuri ale artei plastice, ale compoziției și coloritului, și, în legătură cu toate acestea, ale măiestriei, ale calității artistice a operei, sint tratate și dezbătute în numeroase articole și studii, care, dincolo de controverse și divergențe, combat stagnarea și închistarea în formule și rețete, rigiditatea și îngustimea de spirit în munca de îndrumare a creației, și nu în mai mică măsură sărăcia de idei, potențialul afectiv scăzut care sterilizează și condamnă la uscăciune creația chiar și a artiștilor talentați. Pe aceste coordonate și punînd un deosebit accent pe necesitatea perfecționării continue a calității artistice a operei, se desfașoară discuțiile de creație concretizate în nume-

de democrație populară, cum a fost cel privitor la cea de-a doua expoziție de artă plastică din întreaga Chină, și la arta contemporană din alte țări — Japonia, Anglia, Italia.

Autorii acestor articole înfățișează, analizînd condițiile specifice de dezvoltare a vieții artistice, progresele realismului în aceste țări, subliniînd faptul deosebit de semnificativ că realismul devine într-o măsură tot mai mare steagul de luptă al artiștilor progresiști de pretutindeni.

Poate niciăieri altundeva nu este mai puternică decît în Uniunea Sovietică preocuparea de a folosi în chipul cel mai deplin lecția clasicilor artei ruse și universale. Dintre numeroasele studii consacrate artei trecutului care apar în publicațiile de artă sau în volume separate în Uniunea Sovietică, în «Probleme de Artă Plastică» au fost reproduse în traducere integrală foarte interesante contribuții privitoare la arta portretistică a lui Serov (I. Grabar) și la pictura de gen a lui Fedotov (M. Rakova), precum și studiile istoricului de artă M. Alpatov despre Madona Sixtină a lui Rafael, și al lui V. Lazarev despre pictorul italian din Renaștere Giorgione, caracterizate amîndouă prin bogăția informației și prin interpretarea nouă, cu adevărat științifică, a fenomenelor analizate. Deosebit de instructive din acest punct de vedere sint și articolele privitoare la marile epoci și stiluri artistice — Goticul, Renașterea, Barocul — traduse din Marea Enciclopedie Sovietică, ca și scurtele prezentări ale artei din Armenia și Bielorusia sovietică, extrase din aceeași sursă.

Rubrica de recenzii, în cadrul căreia sint analizate unele lucrări de istoria artei apărute în Uniunea Sovietică și în alte țări — Cehoslovacia, de exemplu — și lista cărților noi de artă apărute în U.R.S.S. cu care se încheie fiecare număr al revistei, sint menite să integrească informația cititorului asupra mișcării artistice din U.R.S.S. și din alte țări.

Înșăși această listă, care vădește o foarte bogată activitate editorială pe tărîmul cărții de artă, arată că sumarul revistei «Probleme de Artă Plastică» poate fi încă îmbogățit printr-o mai sistematică și mai operativă folosire a tuturor lucrărilor de specialitate publicate de editurile de artă sovietice.

Există desigur și alte posibilități de îmbogățire a sumarului revistei — de la publicarea unor materiale teoretice originale la includerea în sfera ei de preocupări a periodicelor și a lucrărilor despre artă ce apar în țările de democrație populară, în care artiștii dezbăt și rezolvă probleme asemănătoare celor ce stau în fața artiștilor noștri.

Îmbunătățite pot fi și condițiile grafice în care apar «Problemele de artă plastică» și îndeosebi reproducerea care sint și puține și atît de neartistice, încît rostul lor devine doar mnemotehnic.

Simpla expunere în linii mari a conținutului ultimelor șase numere a arătat însă, credem, că «Problemele de artă plastică» reprezintă pentru fiecare artist plastic și pentru criticii și istoricii de artă un valoros instrument de lucru, iar pentru publicul mai larg un mijloc prețios de cunoaștere a artei sovietice și în genere a dezvoltării artei realiste din trecut și de astăzi.

Nimeni dintre cei pentru care arta reprezintă mai mult decît un divertisment sau capriciu nu trebuie să ignoreze această mărturie a luptei pentru o artă pe măsura omului, pe care o duc artiștii și teoreticienii sovietici.



roasele articole publicate în traducere în «Probleme de Artă Plastică» și conținînd, în afara de ideile generale menționate, numeroase observații pregnante și sugestii prețioase și pentru artiști și pentru criticii și istoricii de artă.

Revista «Probleme de Artă Plastică» informează totodată pe cititorii asupra evenimentelor artistice din Uniunea Sovietică și din alte țări, pe de o parte publicînd articole documentate apărute în revistele sovietice de specialitate — cum au fost, de pildă, cele consacrate Expoziției Unionale din 1954 sau expozițiilor de primăvară de la Moscova și Leningrad din 1955, și pe de altă parte semnalînd la «Cronică» cele mai de seamă manifestări plastice din Uniunea Sovietică și din alte țări ale lumii. Același rol informativ îl are și rubrica «Referate din literatura sovietică de specialitate», în cadrul căreia sint prezentate în rezumat, pe lingă conținutul fiecărui număr al revistei «Iskusstvo», și articolele și cronicile cu caracter mai general din alte periodice sovietice.

În paginile revistei au fost publicate de asemenea materiale privitoare la arta țărilor

EXPOZIȚIA DE STAT DE GRAFICĂ

În cursul lunilor mai și iunie a. c., a avut loc la sala Dalles, Expoziția Anuală de Stat de Grafică, organizată de către Ministerul Culturii. Au fost expuse aproape 800 de lucrări — așise, acuarele, desene, gravuri, litografii — realizate în ultima vreme de artiștii graficieni expozanți.

DESIDERAREA GALERIEI DE ARTĂ PLASTICĂ A MUZEULUI BRUKENTHAL

La Muzeul Brukenthal din Sibiu, s-a redeschis la începutul lunii iunie a. c. Galeria de Artă Plastică. O mare parte din cele 1911 tablouri, care constituie patrimoniul artistic al galeriei, sînt expuse în mod cronologic, în cele 16 săli de artă plastică ale muzeului. Sînt prezentate prin lucrări valoroase școala germană, burgundă, flamandă, olandeză, italiană și franceză.

Alături de pictura românească clasică contemporană și de unele lucrări transilvănene datînd din secolul al XV-lea, sînt prezentate de asemenea lucrări ale pictorilor romîni și sași din Transilvania, printre care se numără: Sava Henția, Carol Pop de Szatmary, Dörschlag, Smigelschi și alții.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ MODERNĂ JUGOSLAVĂ

În cadrul schimbului de experiență din domeniul cultural, ce are loc tot mai mult între țara noastră și popoarele vecine și prietene, prin grija Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, a fost organizată în luna mai a.c., la Muzeul de Artă al R.P.R., o expoziție de pictură modernă jugoslavă. Au fost expuse un număr de 60 de tablouri — picturi în ulei, tempera și guasă — semnate de 43 de artiști plastici.

EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE ARTĂ PLASTICĂ A TINERETULUI ȘCOLAR

Cu prilejul zilei Internaționale a Copilului, Ministerul Culturii, Ministerul Învățămîntului și Crucea Roșie din R.P.R. au organizat, în cursul lunilor iunie și iulie a.c., în sălile pavilionului C. din Parcul de Cultură și Odihnă al Capitalei, o expoziție internațională de artă plastică a tineretului școlar, în scopul întăririi legăturilor de prietenie dintre tinerii și școlarii din lumea întreagă.

În cadrul expoziției au figurat peste 500 de lucrări — compoziții, portrete, peisaje, schițe, desene, etc. — executate de școlari între 8 și 16 ani, din următoarele țări ale globului: R. Cehoslovacă, R. P. Ungară, R. P. Romîni, R. P. Polonă, R. F. Germană, R. P. F. Jugoslavă, Franța, Luxemburg, Belgia, Austria, Italia, Grecia, Norvegia, Suedia, Finlanda, Irlanda, Pakistan, Japonia, Canada, S.U.A., Ecuador, Venezuela și Noua Zeelandă.

CRONICĂ

EXPOZIȚIE RAIONALĂ DE ARTĂ POPULARĂ

În cadrul concursului pe țară al artiștilor amatori de la sate, în cursul lunii mai a.c., a avut loc la Caracal, în localul Casei raionale de cultură, cea de a II-a expoziție raională de artă populară. Expoziția a cuprins numeroase obiecte de artă populară — cusături, țesături, broderii, etc. — lucrate cu iscusință și meșteșug de colectivități și țărani muncitori din diferite comune ale raionului. La expoziție au participat cu lucrări și unele cămine culturale din Redea, Preajba, Diești, Fălcoiu și Gostavățu.

EXPOZIȚIILE RETROSPECTIVE ARY MURNU ȘI MARIUS BUNESCU

De la 29 aprilie la 20 mai a.c., a avut loc la galeriile de Artă ale Fondului Plastic din b-dul Magheru nr. 20, o expoziție retrospectivă a graficianului Ary Murnu, pe care Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic au organizat-o cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la nașterea artistului. În expoziție au figurat un număr însemnat de picturi în ulei, puțin cunoscute de public, înfățișînd în genere peisaje de munte și vederi de la țară.

Dintre lucrările sale de grafică au figurat portrete și schițe, executate în tuș, creion și cărbune, o serie de ilustrații și desene pentru vechile abecedare de școală primară, pentru revistele pentru copii și unele cărți de literatură, desene satirice și caricaturi, executate în tehnici diferite, prin care în trecut artistul a demascat, în paginile unor reviste la care a colaborat, pe guvernanții regimurilor burghezo-moșierești.

Cea de a doua expoziție retrospectivă a avut loc în luna mai a.c., la Galeria Națională a Muzeului de Artă al R.P.R., fiind organizată cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la nașterea pictorului Marius Bunescu, din inițiativa Muzeului de Artă al R.P.R., în colaborare cu diferite colecții și muzee de artă din capitală și din țară, care au participat cu lucrări. În cadrul expoziției activitatea plastică a pictorului Marius Bunescu, a fost ilustrată printr-un număr de 214 lucrări de pictură și grafică, înfățișînd compoziții și portrete, studii, schițe, peisaje, flori și naturi moarte. (În legătură cu viața și opera pictorului Bunescu, publicăm în cuprinsul acestui număr articolul semnat de Petru Comarnescu).

EXPOZIȚII COLECTIVE

În sălile de expoziție ale Fondului Plastic din str. Brezoianu, de la 24 aprilie la 13 mai a.c., au expus în colectiv artiștii plastici: Miron Constantinescu, 39 de lucrări — reali-

zate în acuară, monotipie și gravură — înfățișînd peisaje, naturi moarte, păsări și animale; Victor Rusu Ciobanu, 55 lucrări executate în laviu, acuară, tempera, deseri în cărbune și sânghină, linogravură și acuaforte, înfățișînd portrete, peisaje și scene inspirate din luptele din trecut ale poporului; Corina Lecca, 37 de uleiuri, portrete și peisaje; Laetitia Ignat-Hormiceanu, 11 sculpturi în ghips.

De la 16 mai la 6 iunie a. c., au expus în aceleași săli artiștii plastici: Gheorghe Șaru, 45 de picturi în ulei, portrete, compoziții, peisaje, vederi din porturi și naturi moarte; Petre Dumitrescu, un număr de 22 peisaje în ulei; Eugen Popa, 47 de lucrări, în general peisaje, cîteva portrete, două compoziții, precum și naturi moarte.

EXPOZIȚIA PICTORULUI GHEORGHE IONESCU

La Galerile de Artă ale Fondului Plastic din bd. Magheru nr. 20, a avut loc de la 22 mai la 15 iunie a.c., expoziția pictorului Gheorghe Ionescu, organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic. În cadrul expoziției au fost prezentate un număr de 65 picturi în ulei, înfățișînd peisaje, cîteva portrete, flori și naturi moarte.

EXPOZIȚII DE ARTĂ PLASTICĂ

La Casa de Cultură a Sindicatelor din bd. 6 Martie nr. 25, a avut loc în cursul lunii mai a.c., o expoziție orășenească de artă plastică. Au fost prezentate în cadrul expoziției cca 300 de lucrări — pictură, sculptură, artă aplicată și grafică (desene, caricaturi, acuarele, gravuri, linogravuri, etc.) — care au fost selecționate la expozițiile de artă plastică, deschise cu ocazia celui de al IV-lea Concurs pe țară al cercurilor artistice de amatori ale sindicatelor.

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ GOYA

La Muzeul Regional din Arad a avut loc în cursul lunii mai a.c., o expoziție cu lucrări de grafică ale lui Goya; au figurat un număr de 106 gravuri, 80 din acestea din ciclul intitulat «Dezastrul războiului».

O EXPOZIȚIE DE ARTĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ LA LUXEMBOURG

În luna mai a.c. a fost deschisă la Luxembourg o expoziție de artă populară românească, ce a fost trimisă de către Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea și la Amsterdam, Bruxelles și Paris. Organizată de către Centrul de educație populară din Luxembourg în sălile Muzeului de Stat, expoziția s-a bucurat de un deosebit succes în rîndurile publicului, iar presa luxemburgheză a elogiat măiestria cu care sînt executate costumele naționale, covoarele și lucrările de ceramică expuse.

Orizitati

GALERIILE DE ARTĂ
ALE
FONDULUI
PLASTIC



SÎNT EXPUSE SPRE
VÎNZARE LUCRĂRI DE:

PICTURĂ
SCULPTURĂ
GRAVURĂ
DESEN
CARICATURĂ
SCENOGRAFIE
ARTĂ
DECORATIVĂ

EXPOZIȚII PERMANENTE:

BUCUREȘTI, B-dul General Magheru nr. 20; Str. Académiei nr. 7
Str. Brezoianu nr. 23—25, sala «Nicolae Cristea»

IAȘI, Str. Republicii nr. 31 + **CLUJ**, Str. Libertății nr. 14

CULORI ȘI ALTE MATERIALE PENTRU PICTURĂ,
SCULPTURĂ, DESEN SE GĂSESC DE VÎNZARE LA:

BUCUREȘTI, Str. Academiei nr. 7 + **IAȘI**, Str. Republicii nr. 31

CLUJ, Str. Libertății, 14 + **PIATRA NEAMȚ**, Piața Karl Marx, 5

PLATA LUCRĂRILOR SAU MATERIALELOR ACHIZIȚIONATE SE POATE
FACE ÎN NUMERAR SAU PRIN VIRAMENT

SALARIAȚII POT CUMPĂRA ÎN RATE LUCRĂRI DE ARTĂ PLASTICĂ
ȘI OBIECTE DE ARTĂ CE DEPĂȘESC SUMA DE 200 LEI