



ARTA PLASTICA

ANUL 3

Nr. 4—1956

CUPRINSUL

| | | |
|---|------------------------|----|
| Încotro merge arta | CORNELIU BABA | 1 |
| De vorbă cu cițiva artiști întorși de la Veneția | ȘTEFAN SAVA..... | 2 |
| Expoziția lucrărilor de diplomă | MIHAI DANU | 4 |
| Grafica militantă în paginile «Cuvîntului Liber»..... | AMELIA PAVEL | 11 |
| Theodor Pallady | RADU BOGDAN | 16 |
| Nicolae Mantu | GH. POENARU..... | 22 |
| Gheorghe Ionescu | EUGEN POPA | 25 |
| Tradiție și inovație în pictura bisericii mănăstirii Sucevița.... | M. MUSICESCU | 28 |
| Rembrandt | acad. prof. G. OPRESCU | 36 |
| Operele ruse din Muzeul de Artă al Republicii..... | A. TEODOSIU | 46 |
| Expoziția de pictură modernă jugoslavă | I. FRUNZETTI | 53 |
| Sculptorul german Fritz Cremer..... | PAUL CONSTANTIN .. | 58 |
| Note pe marginea expoziției internaționale a tineretului școlar | M. PASTIA..... | 62 |
| Cronică | | 65 |

Coperta: THEODOR PALLADY—Natură statică cu pești-ulei, 105 × 142 cm.

Redactor șef: DORIO LAZAR; Colegiul redacțional: CORNELIU BABA, TITINA CALUȚARU, 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.

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Șerban Vodă nr. 133—135, București
Policromii: Imprimeria de Timbre, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, București
Fotografii: «Decorativa», Nic. Ionescu

PREȚUL 12 LEI

ARTA PLASTICA

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
ȘI A MINISTERULUI CULTURII

4—1956

ÎNCOTRO MERGE ARTA

CORNELIU BABA

Parcurgind pavilioanele celei de a 28-a Bienale de la Veneția artistul, amatorul de artă și omul de pe stradă e nevoit să-și pună întrebarea: Încotro merge arta?

Drumul pe care-l va urma evoluția plasticii secolului al XX-lea e greu de întrezărit în tot ce se află expus în majoritatea celor 34 de pavilioane...

Este atita sete de căutare a ceva inedit, senzațional, care să depășească inventivitatea celui de alături, a celui dinainte; e atita dorință mai ales de a se uita cu desăvârșire marile adevăruri ale artei, e atit de limpede că gândirea artistului modern nu mai poate încăpea în calapoadele «vetuste», cărora veacurile le-au verificat valabilitatea încit, dezbrăcat de orice «conformism», acesta nu pare a avea decit un singur ideal: noutate, noutate, noutate cu orice preț, cu orice mijloace — mai ales.

De nici unde, nu poți întrezări însă o rază de lumină, un drum. O goană uluitoare după mijloace de exprimare inedite, și atit. E ceasul unor mari confuzii, e poate drama artei acestei jumătăți de secol, sau poate chiar... începutul unui «sfârșit».

«Un prieten al meu, pictor foarte interesant — ne povestea cineva la Veneția, — de un an și mai bine lucrează la o pânză pe albul căreia, imaculat și perfect neted, se muncеște să așeze bețe de chibrituri în diferite sensuri, cu care să realizeze ideea ce-l frământă».

În fața pavilionului Veneției am asistat câteva zile la instalarea unei sculpturi: o statuie formată dintr-un fier lung înfipit pe un soclu pe care erau fixate, la diferite intervale, cutii de conserve vopsite în diferite culori.

Viziuni bizare, forme grotesti, enigmatice, inventate parcă anume să strinească nedumerirea privitorului oprit în fața lor, statui care se mișcă la o atingere, picturi reduse la câteva puncte colorate sau la o suprafață

vopsită în dungi care se întretaie. Noutate! Peste tot acest cuvint. M-am întreat ce se va întâmpla miine, cind și aceste mijloace vor fi perimate. Tinicheaua, fiarele vechi sudate, sirma împletită pentru gard și mototilită — toate aceste mijloace «noi» de exprimare plastică, cu o vechime, și ele, de aproape o jumătate de secol și care tronează azi, vor fi miine depășite. Oare acesta nu este un sfârșit?

Un premiu a fost rezervat anul acesta pentru cea mai «neconformistă» lucrare. Dar cea mai «neconformistă» lucrare a fost realizată de mult, cu două-trei decenii înainte. La un Salon din Paris, un pictor a prezentat o pânză pe care nu era nimic — realizind prin aceasta cea mai «neconformistă» operă, pe care nu știu cine ar putea-o vreedată depăși. Cu o imensă tristețe, cu sentimentul penibil al unui sfârșit, rătăcești în acest ocean bizar, în care geniul se întilnește în orice caz mai rar decit nebulnia și snobismul.

Și dacă în calea inventivității «neconformiste» a artistului modern meșteșugul devine piedică ce trebuie total ignorată, talentul pare la fel de inutil — din moment ce poți realiza o operă aruncind de la distanță de cițiva metri, în pinza ce trebuie pictată, pensula înmuată în căldarea cu vopsea.

... Și totuși, ici colo întilnești mici oaze pentru ochiul care cere odihnă și suflutul care tinjește după liniște. Apare chiar «omul», această preocupare anacronică și aproape uitată. Renato Guttuso, Mazzacuratti, Segonzac, Rik Wonters, Drăguțescu și alți cițiva...

Veniți din micul nostru colț de lume, unde demult nu ne mai comparăm decit cu noi înșine, «confruntarea» de la «Giardini» — așa se cheamă superbul parc exotic al Veneției, unde are loc Bienala, — ne-a dat momente de mare criză, ne-a cerut răspunsuri la niște întrebări, care, uneori, ne păreau

fără răspuns. — Încotro merge arta? Momentul pe care-l trăim, «momentul atomic» — ni se spunea — cere artistului altceva, cu totul altceva decit aceleași pensule, aceleași culori, aceeași veche învățătură demodată, care l-a ajutat pe Fra Angelico, pe Rembrandt sau pe Velasquez să se exprime. Dar oamenii se nasc, suferă, iubesc, mor oare altcum decit acum o sută sau două sute de ani? Ce-a modificat «momentul atomic» din marile valori ale vieții? Există o permanență căreia artistul se adresează, și această permanență există încă. O operă trebuie încă să se nască dintr-o emoție și să transmită o emoție.

Artistul adevărat n-are nevoie să alerge după mijloace noi și improprii; artistul adevărat, n-are nevoie să atragă atenția cu tot dinadinsul prin originalitate și inedit. Nu acesta este scopul său. Originalitatea cu orice preț aparține spiritului speculativ al mediocrității — acesta fiind singurul mijloc, prin care poate atrage atenția.

Într-o zi, într-un moment de mare criză, m-am refugiat la Padua, în Cappella degli Scrovegni a lui Giotto. Acolo, pare-se, am găsit răspunsul și liniștea. Un singur lucru n-a fost încă depășit: marile emoții pe care operele vremurilor îndepărtate ți le dau cu mijloace simple, de necrezut. Și Giotto, care poate nici nu știa că e pictor, a săvârșit una din aceste minuni. De atunci pină azi Giotto a rămas nou. Peste el au trecut curente, școli, apogeei și decadențe. Cu superba lui simplitate își păstrează o permanență de neclinrit, și vremea lui pare să fie întodeauna. Ca o oglindă a veșniciei marilor adevăruri ale artei, Giotto va supraviețui cu strălucitoarele sale tencuiei, de la care artistul modern poate descifra tot ceea ce școlile, curentele și moda caută să explice pe căi încălcite și nesigure.

DE VORBA CU CÎȚIVA ARTIȘTI ÎNTORȘI DE LA VENETIA

Rîndurile de față nu constituie ceea ce sîntem obișnuiți a înțelege printr-un interviu. Nu sînt decît frînturi dintr-o discuție avută cu cîțiva dintre artiștii noștri participanți la Expoziția Bială din Venetia.

Referindu-se la cele văzute la Bială Alexandru Ciucurencu ne-a afirmat: «În reprezentarea realității, în aflarea anumitor procedee de transcriere cit mai exactă a senzațiilor pe care le înregistrăm în natură, cred că s-au realizat unele progrese de care nu am avut pînă acum cunoștință. Pe mine personal m-a impresionat în deosebi pictura italianului Fausto Pirandello. După părerea mea, Pirandello a izbutit să facă — față de Cezanne și Matisse — un anumit pas înainte în ce privește redarea luminii într-un tablou, în toată intensitatea ei, cu maximum de intensitate așa putea spune, fără să recurgă la obișnuitele contraste puternice între tonul închis și tonul deschis».

Aducînd vorba despre manifestările artei abstracte, Ciucurencu ne-a descris cîteva din procedeele și «inovațiile» acestea:

«Abstracții pretind că tot ceea ce a putut da realismul este astăzi epulzat, și că pe această cale nu se mai poate crea nimic nou. Noutatea de care vorbesc ei nu e totuși nouă. În fond, ce fel de «opere» elaborează ei? Am văzut tot felul de lucrări, în marea lor majoritate simple asocieri de suprafețe și pete colorate urmărind un efect senzorial, adesea fără nici o noimă. Încă și mai aberante apar așa zisele sculpturi, eșafodaje și împletituri de sîrmă cu eventuale adausuri din alte materiale, sudate între ele. Efectele daltrei au fost înlocuite cu efectele aparatelor de sudură. Sculptorul abstract «inovează» de foarte multe ori cu ajutorul lămpii de oxigen. Prin felul cum apropie sau depărtează această lampă de metalul respectiv, imprimîndu-i anumite efecte de sudură, prin topirea metalului și prin obținerea în felul acesta a unei anumite patine, artistul crede că izbuteste să aducă ceva nou. Lipituri bizare de planuri în unghi, un cui ruginit lipit de una sau alta din aceste suprafețe, un șurub vechi sau orice altceva de aceeași natură, sînt chemate să adauge noi «efecte», să creeze noi «surprize». Un alt procedeu vine să întregască cele arătate mai sus: atacarea metalului cu tot felul de acizi, spre a se obține astfel diferite efecte de patină, de eroziune, etc. Rezultă uneori reflexe verzi sau roșietice de felul foarte caracteristic al aceluia pe care le imprimă metalului acțiunea corosivă și patina timpului. Iată faimoasa noutate despre care este neconținut vorba. Dar nici măcar aceste efecte nu pot fi considerate noi. Ele pot fi înțelinite și pe patina statuii lui Marc Aureliu, vechi de atîtea secole; numai că acolo agentul natural a fost timpului, iar nu goana după efect și noutate cu orice pret, a artistului».

Socotii că trebuie să luăm atitudine împotriva acestei arte? — l-am întrebat pe Ciucurencu:

«Deși înțeleg ceea ce urmăresc artiștii abstracți, nu pot considera ceea ce fac ei decît ca o aberație evidentă. Această artă exprimă o categorică «decadență». Dacă acesta este prețel cu care se plătește «noutatea», fără îndoială că o astfel de noutate nu contribuie la prestigiul artei. Trebuie să combatem arta abstractă dar trebuie s-o combatem în mod inteligent, trebuie să opunem acestei arte o artă serioasă, care să se impună în primul rînd prin calitatea și țînuta ei. Desigur, și noi trebuie să ne străduim să obținem noi forme de expresie în artă. La noi problema aceasta a fost de multe ori abordată greșit. Eu cred că noutatea nu trebuie căutată numai în subiect, cum se afirmă atît de des, ci în aceeași măsură și în felul de a reda acest subiect. La noutate vom ajunge treptat, lucrînd cu sinceritate, cu conștiințiozitate, căuind să exprimăm ceea ce este caracteristic pentru epoca în care trăim, țînînd seama de sensibilitatea artistului și publicului de azi. Este foarte important pentru noi să călătorim, să cunoaștem cît mai bine patrimoniul etern valabil al artei universale. Călătoria noastră în Italia a fost din punctul acesta de vedere cît se poate de rodnică, și țîn să declar că, în ce privește calitatea artistică a pavilionului nostru, ea a fost unanim recunoscută. Mulți artiști, îndeosebi dintre cei italieni, au venit și ne-au felicitat, strîngîndu-ne cu căldură minile».

O bună parte din convorbirea noastră cu sculptorul Ion Irimescu a avut de asemenea drept obiect arta abstracțiilor. «Este o artă pe care nu o poți controla în nici un fel — ne-a spus Irimescu. Care este criteriul după care așa putea aprecia că o sîrmă îndoită într-un anumit mod și legată într-un anumit fel de alta, că o anumită suprafață sau volum astfel obținute, sînt dictate de vreo necesitate artistică, de o lege oarecare? Cînd priveam aceste lucrări aveam convingerea că puteau tot atît de bine să arate și altfel, fără ca aceasta să constituie vreun indiciu asupra ingeniozității, capacității de exprimare sau cunoștințelor profesionale ale artistului. Această artă de noi m-s-a părut a exprima nici un fel de sentiment și mai puțin încă o idee. Ea nu se adresează nici măcar senzațiilor noastre. Sînt simple jocuri de imaginație, după părerea mea lipsite de un fond și de o putere emoțională».

La un moment dat, stăteam de vorbă cu un artist, manifestîndu-mi mirarea față de lucrarea unui confrate, ce prezentase o simplă suprafață colorată pe care lipise niște bețe de chibrit. Discuțînd cu interlocutorul meu asupra acestui mod de a «crea», mi-am exprimat părerea că o asemenea metodă de lucru nu necesită cunoș-

tințe speciale și nici nu reclamă un efort de gîndire. Am rămas foarte surprins cînd mi-a răspuns că, din clipa în care artistul respectiv a lipit primul băț de chibrit pe pînză, și pînă cînd izbutește să stabilească raportul exact în care trebuie să se afle chibritul următor față de primul, pot trece uneori săptămîni de zile, timp în care artistul se chinuiește ca să afle locul de plasare al chibritului, singurul ce i se pare nimerit. Eu personal, nu consider că aceasta înseamnă artă.

Au fost artiști, bine înțeles dintre cei abstracți, care, atunci cînd am încercat să-mi exprim nedumerirea față de preocupările și procedeele lor, mi-au replicat că este firesc să nu înțelegem această artă, dat fiind că din 1940 noi nu am mai avut contact propriu zis cu occidentalul, și că am rămas astfel în urmă, neizbutind să ne ridicăm la o înțelegere superioară a esenței artei. Eu cred că atitudinea noastră față de arta abstractă nu are nimic comun cu faptul că din 1940 încoace am venit mai puțin în contact cu occidentalul. În artă există totuși anumite legi, anumite permanențe, care se manifestă de-a lungul secolelor în toate capodoperele. Artă abstractă nu numai că evadează din datele bunului simț, dar mi se pare și lipsită de orice sens și în primul rînd de orice umanitate. Pus însă față în față, nu numai cu asemenea manifestări absurde dar și cu o serie de încercări serioase, ale unor artiști în adevăratul înțeles al cuvîntului care caută forme și mijloace noi de expresii a unor sentimente profund umane, m-am gîndit la propria noastră artă de artiști. Cred că ceea ce ne lipsește și frînează creația multora dintre noi este lipsa de îndrăzneală în rezolvarea artistică a operei. Nu putem ajunge la o artă cu adevărat nouă dacă sîntem lipsiți de îndrăzneală, dacă nu cutemăm să ne abatem de pe drumurile bătătorite și răsătătorite, dacă ne e teamă să evadăm din academism.

Și cum vă explicați — am întrebat eu această fidelitate față de academism?

«Întîi, vreau să precizez că aprecierea mea nu este absolută. Există și artiști mai puțin cuminți și unii chiar îndrăzneți. Acest lucru îl consider ca o trăsătură pozitivă în dezvoltarea plasticii noastre.

Cred că una din cauze care împiedică progresul calitativ al artei și stînjinesc îndrăzneala inovatoare este conformismul ei față de gustul acelei părți din opinia publică, care a fost educată în trecut în spiritul unei arte mic burgeze, dulcește și convenționale.

În timp ce defilam prin fața nemuritoarelor capodopere ale Florenței, Romei, Neapolelui și Venetiei, în timp ce admiram uluitoarele fresce de la Pompei și Herculanum, îmi aminteam totuși că această artă a fost promovată și încurajată de o seamă de pontifi, de mecenafi, care

indiferent de scăderile pe plan social, erau totuși oameni inițiați, cu o anumită pregătire pentru înțelegerea și aprecierea artei, și cu un indiscutabil gust. Nu vreau să spun prin aceasta că trebuie să creăm o artă care să se adreseze unui cerc restrâns de inițiați. Dar nu te poți apropia așa cum se cuvine de artă, nu poți să-ți dai seama de valoarea ei, dacă nu ai o pregătire, mai bine zis o educație, prealabilă. Se întâmplă adesea ca în aprecierea unei opere de artă și în îndrumarea artistului noi să ne orientăm după ceea ce place marelui public. Dar gustul marelui public în ceea ce privește forma de expresie nu este întotdeauna de calitate și nu poate constitui un indiciu infailibil cu privire la forma și stilul operei. Noi trebuie mai întâi să educăm aceste mase. În prezent, mulți dintre vizitatorii expozițiilor noastre nu se interesează decât de anecdotă, de subiectul lucrării, neglijând calitatea realizării artistice, sau confundând adesea această calitate cu exactitatea redării detaliilor. Subiectul nu este însă în măsură să dea singur valoare unui tablou. Într-o operă de artă subiectul își are importanța lui. El determină de multe ori respectiva formă de expresie sau viziunea artistului. Dar numai subiectul nu poate constitui un criteriu, și din păcate masele mai continuă să judece încă arta numai și numai în funcție de subiect, de modul în care obiectele naturii sînt fidel reprezentate și chiar imitate. Artă presupune interpretare, aportul individualității artistului, al viziunii sale creatoare. Cu procesul de interpretare artistică, cu problemele legate de aceasta, marele public este încă prea puțin familiarizat. Needucat, gustul marelui public împinge arta spre cel mai plat naturalism. Formula artei ca imitație a naturii este nu numai depășită, ci și falsă. Trebuie să ne eliberăm de prejudecata artei al cărei scop ar fi acela de a reda în mod minuțios și fidel obiectul din realitate. Artă nu copiază, nu imită, ci recrează, ca să comunice un sentiment, o emoție, o idee, care să poată fi înțelese, receptate. Contactul cu natura și cu realitatea, care, e drept că există uneori în prea mică măsură la artiștii noștri, nu trebuie să însemne totuși aservire față de natură; nu trebuie să devenim sclavii ei».

Irimescu mi-a confirmat, la rîndul său, că lucrările artiștilor noștri care au expus la Veneția au făcut o bună impresie și că au fost socotite ca fiind de un nivel superior.

«Nu pot desprinde plecarea, prezența și participarea noastră la Bienala din Veneția — ne-a declarat tov. Perahim, aflat pentru a doua oară cu un astfel de prilej în Italia — de poziția pe care o ocupăm noi în artă. Am plecat în Italia fără idei preconcepse, ci numai din dorința de a ne îmbogăți cu experiența celor ce vom fi văzut și cunoscut acolo. Am urmărit discutarea anumitor probleme ce puteau interesa atât pe artiștii noștri, cât și pe cei străini, am urmărit stabilirea de relații, schimburi de puncte de vedere. Am considerat că și experiența noastră merită să fie comunicată, și că cei care vor ști ce anume să desprindă din ea vor avea de câștigat. Ne-a călăuzit totodată dorința ca, odată întors în țară, să profităm de toate încercările și experiențele profesionale care ne servesc și se potrivesc sensibilității noastre.

Participarea noastră la Bienală a însemnat, după părerea mea, un fapt pozitiv. A fost bine că a expus un mănunchi mai restrâns de artiști și că nu s-a procedat ca în trecut cînd, încercînd să oferim o imagine generală a artei noastre, nu izbuteam totuși s-o prezentăm în lumina calităților ei reale. În ciuda numărului restrîns de participanți, expoziția noastră a fost mai variată decît cea de acum doi ani, fătă a fi fost pentru aceasta mai puțin unitară în concepție».

L-am întrebat pe tov. Perahim în ce măsură crede că Expoziția Bienală din anul acesta a diferit de cea din 1954.

«Față de Bienala de acum doi ani, actuala ne-a apărut transformată; e vorba de o schimbare în esență. Bienala precedentă părea să fi avut cuvînt de ordine de a promova aproape exclusiv o artă abstractă. Bienala din anul acesta a dovedit o concepție ceva mai largă: arta realistă, mai bine spus arta figurativă, a fost prezentă pe o scară mult mai largă, și mă refer aici la o bună parte din artiștii italieni, spanioli, americani (din Statele Unite) și belgieni. În Bienala aceasta s-a simțit în fond existența unei lupte foarte crîncene între două concepții: aceea a artei realiste, umaniste, și în consecință figurative, și a artei abstracte. Îndosebi, pictura realistă italiană a cîștigat poziții însemnate. Nu de mult, a avut loc un congres al pictorilor realiști pe întreaga Italie. Gruparea pictorilor realiști italieni s-a dezvoltat și întărit din punct de vedere organizatoric și politic. Popularitatea pe care și-a cîștigat-o pictura realistă italiană, precum și pictura

realistă a altor cîteva țări din occident a determinat comitetul de organizare a celei de a 28-a bienale, să țină seama de existența acestei arte, spre deosebire de bienala de acum doi ani, cînd ea fusese aproape cu totul exclusă.»

Care a fost reacția publicului și a artiștilor față de manifestările picturii realiste?

«Este suficient să amintesc că Renato Guttuso, cel mai remarcabil dintre pictorii realiști italieni, a căzut la concursul pentru marele premiu al bienalei cu o diferență de numai un vot, față de pictorul abstract Jacques Villon, căruia acest premiu i-a fost atribuit. Parcurgerea sălilor artiștilor abstracti era extrem de obositoare și de plictisitoare, deoarece se repetau mereu aceleași și aceleași formule. Săliile respective erau traversate în mare viteză, spre deosebire de săliile artiștilor realiști, unde publicul se oprea îndelung. Am avut bucuria să constat aceasta și în ce privește pavilionul nostru. Firește, însă, că pentru promovarea artei realiste mai rămîn încă multe de făcut. În ce ne privește, noi am plecat la Veneția să ne afirmăm pozițiile noastre sincere, fără nici o ploconeală în fața altora.

Am stat de vorbă cu mulți artiști, căutînd să ne lămurim reciproc problemele. Am dorit și am izbutit să ne facem prieteni. Ne-am apropiat și de artiștii abstracti. Uneori am izbutit să clătînim convingeri, să punem pe gînduri; mă refer, bine înțeles, la pozițiile de aderare la artă abstractă.»

În legătură cu perspectivele noastre de viitor — pe planul afirmării și participării la expozițiile internaționale de artă plastică — tov. Perahim ne-a mai declarat:

«Vreau să subliniez insistența cu care am fost îndemnați, de către respectivii organizatori, să participăm la expoziția internațională de artă plastică ce va avea loc în anul viitor la Sao Paolo. Repet că invitația directorului bienalei a fost foarte susținută și măgulitoare. Socot că o asemenea participare este cu aritmă importantă cu cit acolo ne vom întîlni cu o seamă de artiști ai Americii Latine, care practică o artă pusă în slujba omului, o artă cu un puternic conținut social. Țările Americii Latine nu au participat la Bienala din Veneția. O artă care să fie pusă în slujba omului, să vină în ajutorul omului, iată ce mi se pare foarte necesar a fi realizat pe plan mondial. Artă abstractă e ruptă de om, de țelurile sale, de interesele sale.»

Interviu luat de ȘTEFAN SAVA

EXPOZIȚIA LUCRĂRILOR DE DIPLOMĂ

MIHAI DANU

Expoziția lucrărilor de diplomă ale studenților Institutului de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din București și ale celor care și-au desăvârșit studiile în institutul clujan, ce poartă numele lui Ion Andreescu, a trezit un viu interes, mai ales în rândurile celor care urmăresc mai îndeaproape mișcarea plastică din țara noastră.

Interesul stîrnit de expoziție ni se pare explicabil, în primul rînd prin ineditul acestei manifestări.

Pînă acum, despre munca studenților din institutele de artă plastică s-a putut afla cîte ceva cu prilejul celor două expoziții de lucrări extrașcolare, deschise în ultimii trei ani. Fără a minimaliza însemnătatea acestor manifestări (dimpotrivă recunoscîndu-le meritele evidente), trebuie să menționăm totuși că numai acestea singure nu puteau fi concludente pentru cunoașterea aspectelor majore ale dezvoltării noilor generații de artiști plastici.

Lucrările de diplomă, în trecut, ni se făceau cunoscute direct în expozițiile de stat unde, fiind dispersate printre lucrările artiștilor plastici, nu se putea realiza o viziune de ansamblu asupra nivelului și aportului tinerilor absolvenți.

Noua expoziție, anume întocmită pentru lucrările de diplomă, oferă posibilitatea de a reflecta asupra rezultatelor la care, pînă acum, a ajuns învățămîntul plastic din institutele noastre.

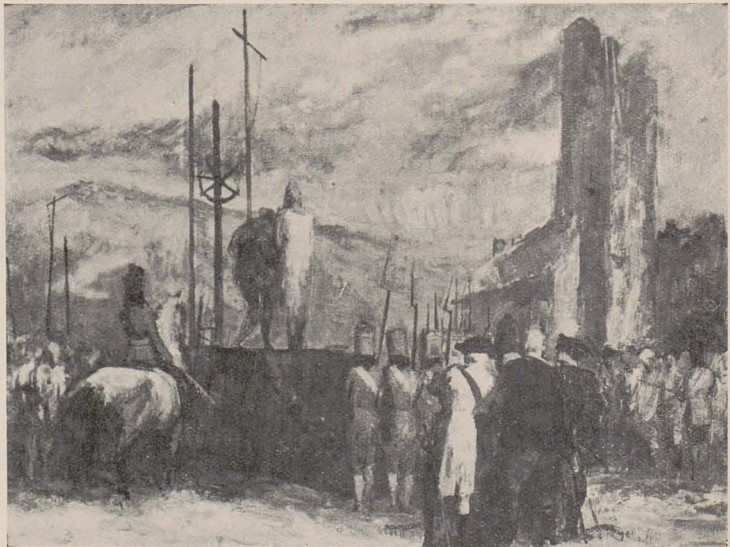
Urmărind consensul dintre orientarea dată educării viitorilor artiști și linia de dezvoltare a artei plastice românești contemporane, ne mîrginim aici să menționăm lucrările care ni se par cele mai semnificative.

De la aceasta pornind, subliniem ca principal aspect pozitiv adeziunea tinerilor expozanți la arta legată de viață, la realism.

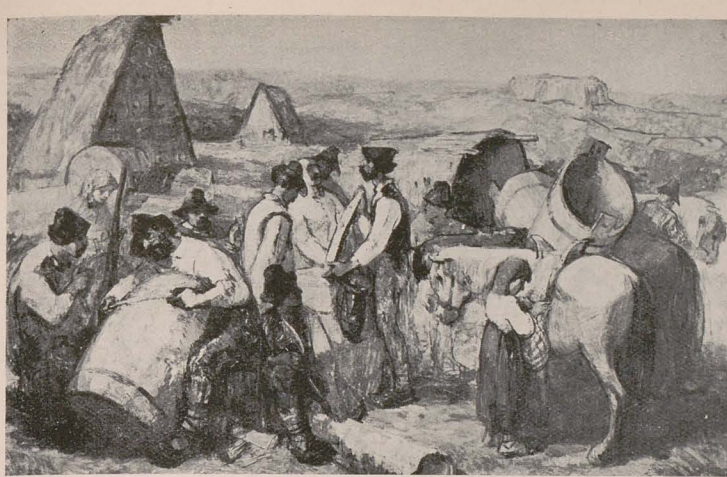
În ansamblu, expoziția mărturisește faptul îmbucurător că tinerii artiști sînt pătrunși de principiul fundamental că în afara vieții, a omului social, nu poate exista artă adevărată. Și nu numai atît. Dorința de a pune la baza operei sale un conținut de idei, de a căuta să



NICODIM (București), Răscoala lui Horia — ulei, 180 × 314 cm.



MARIUS CILIEVICI (București), Execuția lui Horia — ulei, 110 × 152 cm.



TRAIAN BRĂDEANU (București). Moți ciubărari — ulei, 110 x 172 cm.

transmită oamenilor un mesaj, iată ce apare drept un bun cîștigat în formarea conștiinței de artist cetățean a creatorului de miine. Prin aceasta se și explică preocuparea autorilor diferitelor lucrări de a înfățișa tipuri, caractere (ne referim aci la alegerea temelor, la problematica lucrărilor, pe care în bună măsură o apreciem pozitiv). Am dori să considerăm unele dintre lucrări ca profesii de credință ale tinerilor absolvenți, ca un «credo» al viitoarelor activități creatoare, pe drumul realismului socialist.

Dorim să relevăm lucrarea lui Mircea Mureșanu, *In deltă după muncă*, pentru sentimentul cald, optimist, pe care îl degajă. Tipurile convingătoare prin firescul lor îl desvăluie pe autor ca pe un fin și apropiat observator al celor ce se întîmplă în jurul său, capabil de a reține cu ochi de artist tot ce îi poate ajuta să evoce în esență viața, adevărul. Gruparea personajelor, conturul acestora proiectat pe cadrul luminos, liric, al deltei, subliniază, în ciuda concentrării elementelor, plinătatea vieții, dinamismul ei interior.

Lucrarea studentului clujan, Luca Adalbert, *Căzut la examen*, relevă tendința pozitivă spre simplificare, spre concentrarea acțiunii, pentru a o înfățișa cît mai pregnant. Prin aceasta, tînărul autor a urmărit să ne introducă direct, imediat, în miezul acțiunii, fără complicări inutile, menite să dea o așa zisă amploare unei lucrări. Dacă încercînd să descifrăm datele gândirii artistice ale tînărului pictor, aceasta ne-a apărut ca un fapt pozitiv, nu putem să nu consemnăm faptul că, în mod greșit, Luca Adalbert se oprește numai la surprinderea unei atmosfere generale, lăsîndu-ne să ne străduim, fără ceva din păcate, pentru a descoperi ceva din caracterul eroului principal — școlarul vinovat. Nu credem că a «trata larg» înseamnă a neglija redarea

unui chip, ajungînd la o tratare grosolană, oferindu-ne, în locul unei figuri sugesive, un chip cu o expresie neclăcută.

Lucrarea lui Virgil David, *O nouă viață*, a cărei variantă, la o dimensiune redusă, am cunoscut-o cu prilejul Expoziției Interregionale, a dovedit posibilitățile tînărului pictor de a închea, echilibrat și cu măsură, compoziția. Este pozitivă seriozitatea cu care autorul a analizat fiecare element, și în special tendința de a individualiza cît mai precis anumite tipuri, de a contura caractere. Recunosînd calități de desen în modelarea formelor, în redarea materiei, am obiecta totuși, în ceea ce privește culoarea, asupra tonalității generale dominate de albastru violaceu și verzuu, care dă lucrării o rezonanță metalică, rece, improprie sentimentului cerut de momentul înfățișat.

Lucrarea lui Traian Brădeanu, *Moți ciubărari*, ne dezvăluie calități artistice interesante. În peisajul vast, desfurat panoramic pînă la mari depărtări, țărani meșteri-dogari, muncesc adunați laolaltă. Peisajul, redat nu în trăsături fugare, cuprinde portrete vii, în care individualitatea și pitorescul sînt cu subtilitate reliefate.

Și peisajul aspru de munte și oamenii locului sînt sintetic și în esență redați, reușindu-se un echilibru armonios și consecvent susținut, și între aceste două elemente, ambele tratate ca principale de către tînărul artist. Este sugerată atmosfera răcoroasă, albăstruie și vag umedă a platoului întins, pierdut în depărtări.

Vastitatea aerată a peisajului e pictural realizată. Oamenii au gesturile lor personale, expresive, o anumită inclinare a capului, un fel propriu de a-și ține spinarea, un ritm special al mișcărilor, care îi face să iasă din anonim și să nu poată fi confunzate.

Umorul subtil, poezia și ascuțimea observației, sînt evidențiate de precizia desenului și de viziunea coloristică expresivă, evocatoare.

Cu satisfacție semnalăm faptul că în astfel de lucrări de încheiere a unei însemnate perioade din viața unui viitor creator și de debut în același timp, întîlnim încă de pe acum preocuparea susținută pentru zugrăvirea omului, a sentimentelor sale, ceea ce ulterior, în epoca de creație deplină va duce, sîntem convinși, la lucrări de reală valoare.

Perspectivile unei activități viitoare valoroase se amplifică, atunci cînd ne referim și la alte două lucrări prezentate în expoziție. Este vorba de cele două remarcabile compoziții de evocare istorică, atît de diferite între ele, deși inspirate de aceeași epocă, de aceeași personalitate a epocii. Lucrările realizate de Ion Nicodim (*Răscoala lui Horia*) și de Marius Cîlievici (*Execuția lui Horia*) au cunoscut un bine meritat succes, iar în comentariile făcute pe marginea expoziției au fost remarcate printre lucrările de frunte.

Am dori să nu pornim în cazul de față de la sublinierea deosebirilor atît de vizibile, așa cum s-a procedat pînă acum ci, în pofida evidenței, de la ceea ce ni se pare mai important aci: de la asemănările ce există între ele, de la ceea ce le este comun. Deși momentele, subiectele diferă, considerăm că tema a oferit date comune ambilor autori, pe care aceștia le-au preluat, filtrîndu-le prin temperamentul fiecărui, prin gama de sentimente stîrnite de personalitatea și lupta lui Horia.

Astfel, asupra noastră, a privitorilor a exercitat un efect cu adevărat tonic faptul că ne-am aflat în fața unor lucrări la temelia cărora pulsează un real patos creator. Nimic din ceea ce se cheamă indiferență, placiditate sau prudență (ca opus al îndrăzneții). Amîndoi tinerii artiști au fost animați de dorința ca lucrările lor, depășind stricta înfățișare a faptelor, să transmită un simțămînt puternic, să convingă. Acest lucru le-a dat avînt, le-a dublat forțele, le-a ascuțit exigența, le-a mărit răbdarea.

Nicodim s-a străduit să realizeze acest dramatism prin vigoare, prin plasticitatea formelor și mișcărilor, prin dăltuirea unor figuri puternice.

Crearea unei atmosfere generale, adînc pătrunzătoare, atmosferă ce învăluie totul într-un cumplit tragism, a fost calea prin care a căutat să însufle dramatismul autorul celeilalte lucrări — Marius Cîlievici.

Tendința către monumentalizare este nu numai comună celor doi pictori, dar ea și-a aflat o înțelegere proprie în lucrarea fiecărui. La ambii, aceasta se realizează în primul rînd prin raportul natură-om. Dacă la Nicodim acest raport este reprezentat prin dominarea majestuoasă a masei răsculaților asupra întinderilor nesfîrșite, dacă aci etajarea pla-



MIRCEA MUREȘANU (București), In deltă după muncă — ulei, 128 × 170 cm.

nurilor permite grupului central să se înalțe ca o stîncă în bătaia vîntului, la Cilievici raportul se prezintă diferit. Aci natura devine comentatorul, cea care ne dezvăluie sinistra crimă la care este martoră. Prin intermediul acesteia în primul rînd, ne pătrundem de tragicul momentului. Cerul care, în prima lucrare se deschide zărilor adînci, este greu și apăsător în tabloul lui Cilievici, și poartă parcă încrustat stîlpul amenințător ce se înalță din locul de tortură.

Este pozitivă pentru ambele lucrări importanța acordată culorii ca element fundamental al limbajului picturii. Nicodim s-a străduit să afle posibilitatea de a sublinia sentimentul vibrant, prin incantația culorii pe cele mai mici porțiuni, încercînd totodată să justifice coloristic fiecare detaliu; Cilievici și-a pus problema sintezei și a simplificării la maximum, dar în esență, a gamei cromatice, urmărind o cit mai totală suprapunere a acesteia cu sentimentul general al lucrării.

Am subliniat toate acestea din dorința de a evidenția un potențial de calități, a căror reală dezvoltare în viitor nu o vedem decît pe calea realismului socialist. Ele se pot valorifica numai atunci cînd sînt dedicate redării unui bogat și înaintat conținut ideologic și spiritului noului umanism, umanismul socialist. Tocmai de aceea îndemnăm pe I. Nicodim și M. Cilievici spre o mai adîncă pătrundere a caracterelor, a individualității lor.

Insuficiența acestei preocupări a dus în lucrarea lui Nicodim la apariția unor chipuri lipsite de o expresie vie, mai bine zis cu o expresie schematică. De asemenea, imaginarea mișcărilor perso-

najelor în funcție de ideea pe care doarește să o exprime, va asigura viitoarelor sale lucrări o mai puternică capacitate de impresionare.

Ne exprimăm dorința ca Marius Cilievici să dea în viitor dovadă și de capacitate de adîncire, de individualizare a eroilor și conflictelor, așa cum a reușit deocamdată în sugerarea unei

stări de spirit anumite, a unei anumite tensiuni dramatice. Credem că nu poate reprezenta un ideal pentru un artist să se limiteze numai la sugerarea unor sentimente generale (în cazul nostru — dramatismul unei execuții), ci că el trebuie să tindă să dea profilul real, viu, unic, al realității zugrăvite, închegînd o imagine a cărei forță izvorăște din fericita îmbinare dintre general și particular. Prin aceasta, însăși accesibilitatea operei, în sensul major al cuvîntului, va fi realizată și mai pregnant.

Printre lucrările inspirate din istorie, am găsit și lucrarea unei tinere absolvente, Aurelia Belicincu: 13 Decembrie în Piața Te-

MIHAIL POPA (București), Un funicular în Tara moșilor — ulei, 220 × 169 cm.

trului. Atrăsă de unul din momentele însemnate din lupta clasei noastre muncitoare, autoarea a muncit cu multă perseverență pentru a evoca cu cit mai multă veridicitate dirzenia, forța revoluționară a muncitorimii noastre, ura față de regimul de exploatare. Imaginea respiră patetism și este capabilă să impresioneze atît prin dinamismul grupului, privit în ansamblu, cit și printr-o serie de figuri, pentru a căror caracterizare se simte un efort lăudabil. Dacă s-ar fi putut evita o anumită opacitate a culorii, repetarea exagerată a unor tonuri, care a dus la un oarecare simplism cromatic, credem că lucrarea ar fi fost și mai realizată. Dar peste toate acestea, dragostea pentru temă, seriozitatea și profunzimea analizei, o arată pe Aurelia Belicincu capabilă de noi progrese în activitatea sa viitoare.

Atenția tinerilor absolvenți a fost reținută, în căutarea temei pentru lucrarea de diplomă, și de diverse aspecte ale muncii constructive a poporului nostru. Totuși, nu putem vorbi și considerăm acest lucru ca foarte regretabil, despre prea mari succese în această privință.

Dacă lucrarea lui Aurel Nedel (*Munca forestieră nouă*) mărturisește o serie de calități din punct de vedere cromatic, ea nu dovedește însă din partea autorului o suficientă adîncire a caracterului specific al vieții și muncii dintr-o anumită regiune forestieră, chiar dacă realitatea este cunoscută de autor. Am găsit o inexplicabilă neglijare a ceea ce putem numi monumentalitatea și drama-



tismul muncii în pădurile seculare. Aurel Nedel, care în ultima expoziție extrașcolară a participat, printre alte lucrări, cu un remarcabil peisaj, poate realiza lucrări și mai interesante în viitor, dacă orizontul problemelor sale se va largi.

Lucrarea lui Virgil Miu, pozitivă pentru unele calități în portretizare și pentru unele prețiozități de pastă căutate de autor cu mîgală, nu reușește totuși să sugereze dinamismul momentului (oameni în plin mers), lăsînd să domine mai mult nota statică determinată de necorespondența dintre expresiile eroilor și momentul de viață ales.

Pornită dintr-o viziune amplă, lucrarea lui Virgil Demetrescu a pus problema manevrării unor grupuri de oameni cu acțiuni și mișcări diverse. Pentru cei care au urmărit lucrările sale, fie în expozițiile studențești, fie în institut, această lucrare vădește progresul său în sensul unei limpeziri a limbajului. Dar tînarul autor nu a putut stăpîni cu destul succes datele constitutive ale tabloului, neputînd pune astfel ordine în arhitectonica interioară a compoziției. Imaginea, văzută într-o tonalitate gălbuie, dematerializează în mod exagerat totul, împiedicînd recunoașterea capitalei noastre, chiar într-o toridă zi de vară. De asemenea, conturul negru ne apare folosit abuziv, deoarece nu intervine ca un mijloc de a sublinia volumele și formele caracteristice și de a le da mai multă forță, fiind folosit aici pentru a înlocui tocmai insuficienta diferențiere a acestora, prin valorație.

Lucrarea absolventului Mihai Popa (*Un funicular în Țara moșilor*), interesantă ca viziune și compunere, dezamăgește prin superficialitatea tratării, grăbită și neglijentă, sub exigențele impuse de o lucrare de diplomă unde seriozitatea muncii, profunzimea în analiza și tratarea temei au un rol deosebit.

Unii dintre absolvenții participanți în expoziție și-au dedicat lucrările de diplomă redării unor aspecte din mediul lor înconjurător, în special din viața tineretului.

Prezintă calități lucrarea studentului Szilagyî Geza (*Educație fizică*) datorită spontaneității și firescului, sugerate prin gruparea personajelor, precum și prin preocuparea de a reda plein-airul (lucru care i-a reușit doar parțial, nefiind evitate unele opacități).

Asemănătoare ca atmosferă, dar mai puțin realizată ca pleîn-air și ca firesc ni s-a părut lucrarea *La cules de plante* de Anthal Forro.

Au prezentat cîrmpree din munca tineretului și studenților Al. Sainelic (*Invățînd de la mîștri*) și Adalbert Adam (*Educarea cadrelor noi*). Rezultatele nu au fost însă dintre cele mai fericite. Nici una dintre lucrări nu izbutește să redea oameni vii, pasionați în munca lor. Caracterul monocrom al lucrărilor anihilează puterea de atracție, capaci-

tatea de emoționare a acestora. Nota întunecată te îndepărtează de însuși miezul acestor lucrări: caractere, psihologie. Ni se pare cu totul nejustă tendința de a reduce latura cromatică a lucrării la câteva tonuri sumbre, mohorîte, neînîndu-se seama de rolul însemnat al culorii, element esențial al picturii, mai ales în raport cu caracterul optimist, tineresc al unor astfel de teme. În afară de aceasta, Al. Sainelic vădește arti-

ficialitate în compunerea lucrării, datorită căreia faptul înfățișat (preluarea de către cadrele tinere a experienței mîștrilor) capătă un caracter greoi, lipsit de simplitate, de căldură și naturalețe.

În lucrarea lui Adalbert Adam te surprinde în mod neplăcut atmosfera de vechi, care evocă mai mult imaginea bietului ucenic din trecut decît realitatea noastră. Și aici monocromia, opacitățile, au adus un deserviciu accesibilității lucrării.



ANTHAL FORRO (Cluj), După amiază — ulei, 69 × 97 cm.



LUCA ADALBERT (Cluj), Căzut la examen — ulei, 114 × 135 cm.



VICTOR GAGA (Cluj).
Greviștii din Lupeni,
— ghips patinat, 170 ×
140 cm.

Szilagy Agneta vor obține progrese în activitatea lor viitoare.

Temele lucrărilor de diplomă din domeniul picturii monumentale au pus probleme interesante tinerilor absolvenți Lazăr Iacob, Const. Blendea și Maria Ioan, care au căutat să îmbine o tematică inspirată din realitatea noastră, poziția realistă în abordarea temei, cu cerințele izvorite din legile specifice ale acestei ramuri plastice. Aceste lucrări vădesc posibilitățile autorilor, dezvoltate pe linia unei viziuni autentice de pictor monumentalist. Se relevă în special Lazăr

Iacob, pentru claritatea și conciziunea formei, pentru frumoasa concepție cromatică exprimată atât în proiect cât și în studiul de detaliu. La rîndul său, Const. Blendea a reușit să dea nerv și dramatism lucrării, printr-o bună organizare a planurilor și a contrastelor dintre umbră și lumină.

În ceea ce privește grafica, te impresionează în mod pozitiv preocuparea tinerilor absolvenți de a-și găsi mijloacele de

expresie în limitele specificului graficii, urmărind închegarea imaginii prin utilizarea elementelor limbajului specific graficii.

Trebuie semnalată în ceea ce privește grafica de șevalet utilizarea ciclului (absolvenții Const. Baciu, Traian Vasai, Ion Untch, Nicolae Hiloși). Această arată că tinerii artiști au simțit nevoia unei căi mai ample în exprimarea chiar a aceleiași teme, surprinderea unor cît mai variate aspecte ale fenomenului respectiv. Această bogată oglindire a realității este în deplină concordanță cu însuși caracterul accesibil, operativ și plin de combativitate al artei grafice. Găsim în ciclul realizat de Const. Baciu unele imagini deosebit de evocatoare și care exprimă în mod substanțial aspectele vechiului (cum sînt *Pe ogor*, *Scoala veche* și *Grăjdarul*, după părerea noastră cea mai sugestivă din întreaga serie). De asemenea aflăm unele lucrări interesante în ciclul *Ieri și astăzi* de Traian Vasai, în cel realizat de Ion Untch, *Bogațiile patriei noastre* și în cel consacrat redării unor aspecte din agricultura nouă a țării noastre.

Credem totuși necesar să precizăm că folosirea ciclului constituie un mijloc de a reliefa cele mai caracteristice aspecte ale fenomenului abordat, și că, în ciuda caracterului aparent spontan, chiar întîmplător, al diferitelor impresii legate de faptul respectiv, trebuie să existe la bază o riguroasă selectare a momentelor ciclului spre a se obține o cit mai profundă și cuprinzătoare exprimare a temei. Or, din acest punct de vedere, unele lucrări ale ciclurilor realizate de N. Hiloși sau Traian Vasai se repetă sau au un caracter mai lăturalic, neesențial, neajutînd la închegarea intr-un tot organic a întregului ciclu.

În ceea ce privește ilustrația de carte, trebuie să menționăm realizarea valoroasă

În legătură cu aceste lucrări, credem necesar să menționăm că, în general, lucrările de diplomă realizate în institutul din Cluj erau matizate.

Opacitatea lor dovedește că autorii nu au respectat un proces tehnologic, că au neglijat însăși prelucrarea, ceea ce a făcut ca gama închisă pe care au folosit-o cu precădere să devină și mai greoaie.

Suzana Berghel, în compoziția intitulată *Între colegi*, se preocupă de redarea legăturii dintre diferite generații de pictori: Aceasta reiese însă mai mult din prezența uneltelor și a deosebirilor de vîrstă. Relația dintre personaje este însă ștearsă, inexpressivă. Eroii nu au putut depăși, în lucrarea Suzanei Berghel, (ca și în alte lucrări) rolul de « modele ». De aceea, mișcarea, viața, au fost înlocuite cu « poza ».

Mai aflăm în expoziție alte lucrări care nu-și afirmă o prezență prin ridicarea unor probleme esențiale, fie pozitive, fie negative, ci care vădesc numai sîrguință și dorința celor care le semnează de a realiza lucrări apropiate de viață, imagini simple, bazate pe un sentiment cald, uman.

Dacă pînă azi această dorință nu și-a aflat încă o realizare adecvată, ne exprimăm speranța că tinerii absolvenți cum sînt Elena Uța, Zöld Margareta,



IOSIF SOLOMON (București). Să întărim
pacea — ceramică colorată și smalțuită, 208 ×
300 cm.

pe care a obținut-o studentul clujean Mathyas Iozsef în ilustrarea baladelor populare din secuime (*Szabo Erzsi, Szilagy és Hajmasi* și altele).

Balogh Angela a reușit să înfățișeze, cu stângăcii pe alocuri, imagini sugestive inspirate de basmele lui Ion Creangă.

Lucrările din domeniul afișului au relevat pe Radu Veluda, în special pentru afișul *Arta populară*. De asemenea, cu unele lucrări meritorii s-au prezentat M. Tuțianu (*Răzvan și Vidra*) și Lilianna Roșianu (afișul dedicat agriculturii).

O serioasă, temeinică preocupare au arătat-o, prin cele câteva machete, studenții absolvenți ai secției de pictură de teatru din București, Erwin Kuttler (piesa « Minerii » de M. Davidoglu), Ion Popescu și Viorica Stolbenco (« Vadul nou » de Lucia Demetrius).

Lucrări de sculptură a prezentat numai institutul din Cluj. Acestea nu ni s-au părut lucrări deosebit de semnificative din punct de vedere al realizării lor.

Lucrarea lui Victor Gaga cuprinde unele portrete care mărturisesc calitățile și talentul tinărului artist. Dar viziunea generală e încă schematică și după șablon.

Doă vaste compoziții realizate de absolvenții secției ceramice din București, tinerii Iosif Solomon (*Să întărim pacea*) și Manes Moritz (*Schimbul dintre sat și oraș*), sînt primele lucrări mai ample date de studenții acestei secții, a cărei activitate sperăm să o găsim oglindită cu mai mult succes în lucrările viitoarelor promoții, a căror pregătire se va face în condițiile unei mai bogate experiențe decît aceea ce se vedește astăzi.

Tot în cadrul artelor decorative au fost prezentate lucrări de imprimeuri pentru textile, care au vădit o orientare

MÁTYÁS IOZSEF (Cluj), « Szabo Erzsi »
baladă populară din secuime — litografie,
45 × 32 cm.



LAZĂR IACOB (București),
Studiu petru « Eliberarea »
(detaliu) — tempera, 166 ×
140 cm.



pozitivă spre folosirea cu gust și pricepere a tezaurului artei populare.

Discuțiile vii care s-au purtat în jurul lucrărilor expoziției au scos la iveală probleme importante, a căror lămurire va avea un rol pozitiv în însăși orientarea învățămîntului de artă plastică.

Dacă nu ne putem aventura să propunem soluții pentru aceste probleme, vom încerca, pe măsura forțelor noastre, ca, cel puțin prin menționarea unora dintre ele, să invităm cu acest prilej să-și expună părerea lor pe acei care au acumulat o experiență în problemele pedagogiei, în special pe creatorii noștri de frunte, care pot contribui în mod substanțial, la dezvoltarea învățămîntului nostru plastic, pe criticii de artă, precum și pe tinerii absolvenți înșiși.

În primul rînd am menționat problema caracterului lucrării de diplomă. Cum trebuie considerată lucrarea de diplomă? Numai ca o lucrare de școală (fiind realizată de un student, îndrumat pas cu pas de profesor) sau numai drept o creație propriu zisă — creație de maturitate, a *fostului student*, prin care acesta înalță steagul unei noi personalități artistice? Nimeni și nimic nu ne poate împiedica să dorim în lucrarea de diplomă o sinteză între aceste două puncte de vedere. Dar, dacă teoretic acest lucru poate fi realizat mai mult

sau mai puțin ușor, nu e același drum neted în aprecierea lucrării. De aci caracterul dificil al criteriilor acestei aprecieri, problema deci a necesității unei criterii clare, științifice, pentru aprecierea diplomei.

Care sînt aceste criterii?

Vom căuta să descifrăm într-o lucrare de diplomă suma cunoștințelor acumulate de student în cei șase ani de ucenicie, roadele zilelor petrecute în atelier, săli de curs, practica de vară, etc. deci demonstrarea cunoștințelor acumulate de student (cu alte cuvinte o lucrare de examen), sau, dînd agasați la o parte amintirea șirului nesfîrșit de ore petrecute de student în școală, vom căuta să determinăm numai personalitatea sa artistică (în funcție de o serie de date ca temperament, sensibilitate, originalitate, viziune proprie, etc)? Vom ține seama numai de aceste date personale, și ne va fi indiferent dacă lucrarea răspunde celor învățate în școală, dacă construcția corpului uman e respectată, dacă coloritul e realist, dacă compoziția e bine gîndită ideologic, dacă respectă legile echilibrului, etc.?

În mod cert ni se va spune că o latură nu exclude pe cealaltă, și nimeni nu s-ar hazarda, inclusiv subsemnatul, să nege acest lucru.

Dar, se întîmplă uneori, și poate chiar în expoziția discutată, ca unele lucrări să nu anunțe declararea la această dată a unei personalități artistice deosebit de originale (sînt lucrări mai « cuminiți », am spune) care au în schimb girul unei munci oneste și perseverente (în care adesea este amestecată teama și emoția proprii examenului), mărturie a unei voințe de muncă serioasă, temeinică. Aci se poate contura foarte bine



CONSTANTIN BACIU (București),
Grăjdarul — desen, 20 × 18 cm.



NICOLAE HILOȘI (București), Din ciclul: « Socializarea agriculturii » —
pastel, 35 × 47 cm.



ANGELA BALOGH (București), Din ciclul:
« Ilustrații la « Basme » de I. Creangă » —
tuș și acuarelă, 26 × 19 cm.

profilul unui viitor creator de talent, înarmat cu cunoștințe fundamentale, capabil să îmbrățișeze probleme grele, complexe, dar care, deocamdată, este mai puțin conturat ca personalitate artistică (pe scurt, se consideră student disciplinat, până în clipa cînd va încheia perioada de școală). Anunță oare lucrarea de diplomă a unui astfel de student un viitor artist banal, neinteresant, « cuminte » și în special lipsit de personalitate, de originalitate?

Putem avea însă ocazia de a întîlni lucrări în care cu greu poți regăsi ecoul învățaturii multilaterale primite în decurs de ani, cu lipsuri vădite din acest punct de vedere, dar care aduc o viziune

interesantă, originală. Uneori, în fața unor astfel de lucrări, remarcînd tot ce este pozitiv, te întrebî în ce măsură se reflectă aci utilizarea unui bagaj serios al științei picturii, al desenului realist. Și, totuși, repetăm, nu este vorba de lucrări nerealizate, neinteresante, ci de lucrări bazate pe un sentiment autentic, transpuse într-o viziune personală, interesantă.

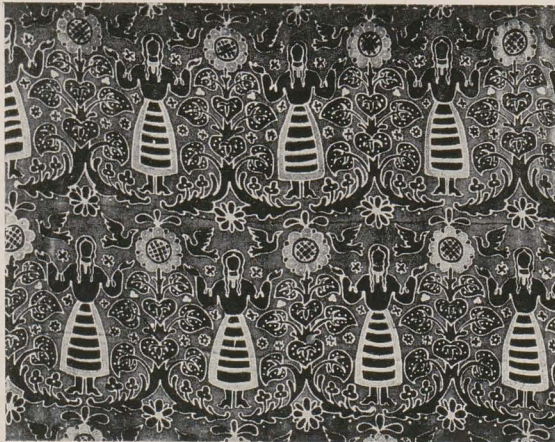
Sînt acestea suficient de reprezentative pentru școala absolvită pentru a putea fi considerate lucrări de diplomă?

Gerațiilor mai vechi de artiști li se adresa în Academie un sfat sincer, emis adesea chiar de la catedră: acela de a uita la absolvire tot ce au învățat în

școală. Se poate să fie util și acest sfat. Credem că depinde de școala în care te formezi, de cît anume și de ce anume tînde să-ți ofere această școală.

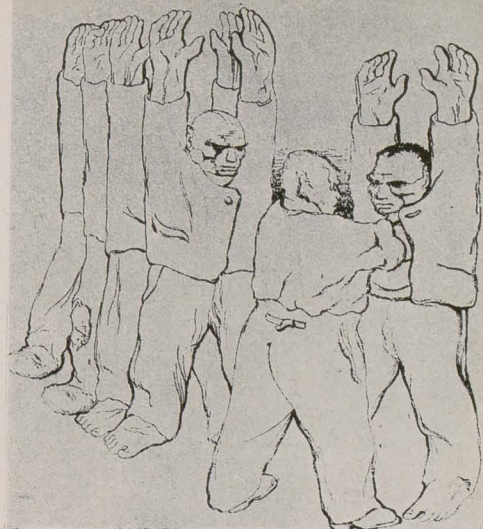
Este evident că experiența acumulată pînă la ora actuală de către cadrele institutelor în domeniul lucrării de diplomă constituie baza de la care se poate porni la închegarea unui sistem unitar, bazat pe principii științifice, bine determinat din punct de vedere organizatoric, și datorită căruia prezentarea în ultima analiză a lucrărilor de diplomă ale unei noi promoții de artiști plastici să capete în mod meritat proporțiile unui real eveniment artistic al țării.

META HORNUNG (Cluj), La ferma de păsări (detaliu de draperie) — batik



Grafica militantă în paginile „CUVÂNTULUI LIBER”

AMELIA PAVEL



JULES PERAHIM, Plecarea din fabrică

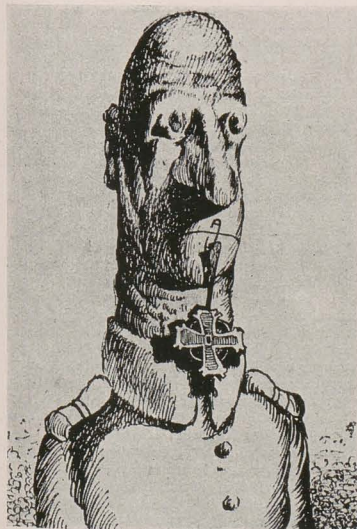
În 1933, la apariția « Cuvântului Liber », revistă politică și literară cu tendințe pronunțat progresiste, reacția împotriva academismului, a « oficialismului » în viața culturală era în toi. Această reacție se manifesta sub diferite forme; unele, mai moderate, intraseră de fapt în patrimoniul tradițional al vieții artistice, altele mai violente, cu un caracter neașteptat, își făcuseră pentru prima oară apariția în jurul anului 1925, pe calea unor publicații literare și artistice de avangardă.

În « Contemporanul » lui Ion Vinea, în « Integral », « Punct », « 75 H.P. » și, ceva mai târziu, în « Unu », se pornise zgomotos lupta împotriva conformismului intelectual burghez,

dar sub o formă apropiată de acțiunile similare din occident, în special din Franța. Fundamentându-și pozițiile pe nevoia urgentă de a se crea un stil cultural al veacului XX, corespunzător aceluia faimos « spirit modern », identificat sub cel mai poetic, expresiv și caracteristic aspect al lui în categoriile grandiosului tehnic (*Ne vrem de beton armat, Trăim definitiv sub zodie citadină — ritm vitează*), redactorii acestor reviste propuneau, în numele modernismului, ruperea tuturor tiparelor, nu numai ale academismului artistic, dar și ale conștiinței în modurile ei obișnuite de manifestare. Elementele noului lirism, liberator al automatismelor inconștientului, devin mijloace de investigație

și cunoaștere ale unor domenii psihice neexplorate încă — întreg versoul aparentei logice a universului. — Cu tot sistemul de teoretizări estetice și proclamații, aspectele luptei duse de publicațiile din această perioadă nu au depășit în general caracterul frondei ușoare, puerile uneori, rebarbative și desechilibrate alteleori, și fără aderență în mase.

După 1930, unii dintre adepții acestor mișcări, așa cum s-a întâmplat și în suprarealismul francez din aceeași epocă, au început să asocieze din ce în ce mai frecvent ideea de necesitate a revoluției sociale cu ideea răsturnărilor și disocierilor totale de valori morale și intelectuale pe care le propuneau. Fără ca toate aceste



JULES PERAHIM: 1. Omul care trebuie să tacă—2. «herr vogt» — 3. Brațe de muncă



NICOLAE CRISTEA, Ora de citire

frământări să clarifice, în spirit marxist, legătura dintre cele două planuri—politic-social și artistic—rămîne totuși interesant și semnificativ faptul că se desprinde de aici germele unor preocupări care îi va duce mai tîrziu pe cei mai talentați dintre acești tineri pe drumul căutării unui conținut de idei în artă, într-un moment de totală dezorientare în acest domeniu. Este ceea ce se va întâmpla în 1933, cînd un grup de artiști și scriitori, în frunte cu Geo Bogza și Perahim vor întemeia «Viața imediată», al cărui manifest de deschidere suna ca un semnal. Ideile cuprinse în manifest, deși se refereau în propriu la situația poeziei, puteau fi socotite aplicabile și la arta plastică. Era vorba de o atitudine care exprima, e drept într-un anumit fel în întimplare și empiric, într-un mod insuficient diferențiat, nevoia de restabilire a echilibrului și adevărului în viața artistică, nevoia de a o umaniza.

«Cavalerii modernismului hermetic — se spunea în manifest — limitînd problema poeziei contemporane la o problemă de tehnică, de virtuozitate și de construcție marmoreană, au sfîrșit prin a o face odioasă, transformînd-o într-o îndeletnicire egoistă... Noi vrem să rupem cu acest trecut de suavități și să dăm poeziei brînci în viață... E în voința noastră categorică de a smulge poezia din cerul îngust al inițiaților. Noi renunțăm la acest fel de privilegii și considerînd poezia ca pe ceva care ține mai mult de lucrurile imediate ale vieții decît de experiențe secrete de laborator, vrem să facem o poezie pentru toți oamenii, pentru miile de oameni».

Cu aceste intenții, artiști de generos declarate, grupul de scriitori și artiști care au inițiat apariția «Vieții imediate», nu au prezentat totuși altceva decît rezultatele unor căutări de ordin în primul rînd formal, nu au știut să renunțe la expresia complicată și ciudată.

Mergînd însă pe linia celei mai autentice capacități de dezvoltare, scurtă vreme după apariția «Vieții imediate», Perahim și Geo Bogza — alături de grupul intelectualilor legați de Partidul Comunist, colaboratori reguși ai revistei «Cuvîntul liber», Gheorghe Dinu, Alexandru Sahia, Scarlet Calimachi, Radu Popescu și alții — au intrat în activitatea presei de sub îndrumarea și influența partidului, în acel moment mai ales în paginile «Cuvîntului liber».

Este clar pentru cine urmărește colecțiile acestei publicații, că în coloanele ei se reflectă concomitent două mentalități, două concepții politice diferite, care se situează însă, amîndouă, pe poziții critice la adresa regimului existent. Una este ideologia democratică avansată; cealaltă, o atitudine mic-burgheză, sentimentală, prudentă, limitată, în fața relelor și nedreptă-

ților unei anumite orînduiri sociale. De aceea, alături de articole, studii și note cu caracter puternic militant, de reportaje energice și demascatoare, se întîlnesc în «Cuvîntul liber» destule lamentații duiosase și prezentări de fapte neinteresante, minime, de un efect emoțional facil. Cu atît mai pregnanț apar faptul că în ilustrația revistei această dualitate este mult mai puțin vizibilă și că predomină aspectele combative, atitudinile hotărîte. Se poate net constata o diferență de «ton» între majoritatea textelor publicate, care astăzi, la lectură, datează, au un sunet desuet, chiar dacă ideile cuprinse în ele și-au păstrat, fie și parțial, adevărul, și desenele sau gravurile care exprimă cu multă vigoare spiritul și frîmintările epocii, deși limbajul plastic al unora ne apare astăzi depășit, și îl resimțim mai mult ca pe un șoc al artistului în fața fenomenelor vieții, decît ca pe o expresie fidelă, adîncă, a ei.

Cu toată varietatea de stiluri grafice, cu toată diversitatea temperamentelor artistice care s-au manifestat la «Cuvîntul liber», există între ilustratorii acestei reviste o notă comună, care nu provine, evident, dintr-o unitate ideologică fermă și precisă: nu toți desenatorii acestei publicații au avut o orientare politică progresistă clară sau au dus o activitate în acest sens. Erau însă toți insuflețiți de aceeași convingere a eficacității artei lor, a utilității ei pe plan etic și social. Ca și Käthe Kollwitz — ale cărei desene cu caracter social, adevărate verdicte prin brutalitatea adevărului rostit, erau adeseori reproduse în «Cuvîntul Liber» și a căror forță expresivă de o intensitate halucinantă citeodată, a avut o influență, tematică mai ales, asupra mișcării grafice militante dintre anii 1930—1940 — ori care din desenatorii de la «Cuvîntul Liber» ar fi putut spune despre operele sale: «Evident că arta mea nu este artă pură... Am acceptat ideea că arta mea are un scop... Doresc să pot fi util acum, în această epocă...»

Punctul de plecare al unei astfel de atitudini era o poziție critică acerbă îndreptată împotriva formelor de viață specifice timpului, atît pe plan material cit și pe plan spiritual, dar împletită cu o sinceră apropiere de om, cu un sentiment de dragoste generoasă pentru umanitatea simplă. Faptul avea o semnificație precisă în configurația culturală a momentului, din care nu lipseau și alte forme de manifestare a criticii la adresa societății, dar pornite dintr-un sentiment de profundă amărăciune, de neîncredere și spaimă față de condiția umană. Critica socială în lucrările desenatorilor de la «Cuvîntul Liber» avea astfel un puternic substrat afectiv, care în chip firesc străbate în alegerea subiectelor și se reflectă tot atît de inevitabil în mijloacele de expresie, în limbajul grafic. Deși nu toți în aceeași măsură, ilustratorii «Cuvîntului Liber» prezintă cititorilor de predilecție imagini izbitoare ale mizeriei economice, ale suferinței brutale sau, dimpotrivă, aspecte și ecouri discrete ale înfrîngerilor morale și descurajărilor; în ambele cazuri însă cu un dozaj ridicat al conținutului emoțional. Un sentiment patetic al existenței, citeodată prea explicit exprimat, stă la originea desenelor lui Nicolae Cristea; mai liniștit, dar nu mai puțin intens, este, mai ales în primele desene și gravuri din «Cuvîntul Liber» viziunea Ninei Arbore, cu toată tendința manifestată spre un decorativism arhaic de stil bizantin. Drăguțescu și V. Kazar pornesc și ei de la premisa participării afective la suferințele din jur, chiar dacă, mai tîrziu, expresia lor se bifurcă în direcții limpede opuse. Tonul chevolant al sfleii în fața vieții este apajul gravurilor lui Aurel Mărculescu, ale cărui peisaje urbane din țirgurile moldovenești sînt încărcate de prezență umană și răsfrîng sentimentul deprimat al inutilității. Un scepticism ironic, dar nu lipsit de dorința de a acționa, de «a fi eficace», este vizibil în desenele lui A. Jiquidi în timp ce B'Arg, cantonat uneori în dulșuri și sentimentalism, face din cînd în cînd salturi neașteptate într-o viziune bruscă și francă a



NICOLAE CRISTEA, Paștele săracului

evenimentelor. Singurii dintre desenatori «Cuvântului Liber», care au interpretat realitatea într-un chip mai puțin dependent de elementul afectiv au fost Artur Kolnic și Perahim, a cărui combativitate a avut și un fundament ideologic mai precis conturat.

Se află în această înclinare comună, deși diversă ca formă, spre dramatizarea afectivă, nu numai conștiința unei căi de expresie adecvată cu nivelul cerințelor publicului, cu capacitatea lui de receptare, dar și influența literaturii reportajului, a cultului autenticității artistice deosebit de răspândit în acești ani. Nici când nu s-a vorbit mai mult despre sinceritate, despre valoarea literară a faptului brut — obiectiv sau subiectiv — despre deosebita lui forță de a transmite conținuturi emoționale. Înregistrarea rapidă, într-o viziune cinematografică, a realității în aspectele ei crispante sau sentimentale-grotesci, cu detaliile puternic reliefate, a fost o metodă curentă în literatura nefinisată a epocii, în care reportajul și, — sub alte forme, în alt spirit, pe o linie total diferită —, jurnalul intim, ocupau un loc de mare cinste. Strălucirea pe care a dat-o la noi Geo Bogza reportajului, chiar în paginile «Cuvântului Liber», a jucat un rol remarcabil și în orientarea stilului grafic al ilustratorilor revistei.

Mai ales la Nicolae Cristea este izbitoarea frecvența imaginilor «instantaneu», șarjate dramatic. Temele lui preferate sînt cele care se pretează prin ele însele la o interpretare patetică: toamna la periferie, crăciunul, copiii săraci în fața vitrinelor cu bunătați, înmormintările mizere, scenele cu muncitorii izoviți de eforturi, contrastele de condiție socială. Dar ceea ce scoate mai ales în relief această tensiune a observației de o clipă, este limbajul plastic agitat al lui Nicolae Cristea. — o gestucație zbuciumată uneori pînă la incoerență. În linii ondulatorii, străbătută parcă de un tremur permanent, Nicolae Cristea își supune personajele unui efort de concentrare, care le atenuează vîlăgirea deformantă. Mișcarea are la Cristea un ritm precis, imediat recognoscibil, care nu evoluează însă de fel, de-a lungul anilor. Fără se se poată vorbi de un stil propriu, viziunea originală și îndrăzneță a acestui artist mort de tînră ar fi putut cu siguranță să capete forme interesante, dezvoltîndu-se.

De asemeni influențate de spiritul reportajului, deși într-o notă cu totul diferită, sînt desenele lui A. Jiquidi. La el notația nu rămîne însă, ca la Nicolae Cristea, mărginită mai ales la «atmosfera» și la cite un detaliu izbitor, ci cuprinde, într-un ansamblu bine organizat, o

A. MĂRCULESCU, Tîrg moldovenesc



NINA ARBORE, Cina

întreagă serie de amănunte, care joacă fiecare un rol dinainte determinat cu precizie.

Activitatea lui Jiquidi la «Cuvântul Liber» se situează în ultimii ani de apariție, în 1935 — 1936, cînd atmosfera politică era din ce în ce mai încrăcată. El trece cu dezinvoltură de la desenul politic cu intenție satirică, în care comentează, uneori cu un ton tragic, evenimentele interne și externe la ordinea zilei (*Dialectica naționaliștilor între ei, Pe aici au trecut legionarii, Războiul*), la scenele de moravuri, de tradiție caricagiescă: *Sfîrșit de sezon, Menaj sărac și afurisit, Reuniune în lumea bună*. Comentînd evenimentele cu un sentimentalism puțin burlesc, dar fără nici o căutare anume, sincer, direct, Jiquidi evocă o lume în care abundă necazurile mărunte, descrie ridicolul uzat al strategilor de cafeana sau subliniază prostia îngîmfată a conformiștilor din lumea bună burgheză. Uneori linia lui este fermă, izolează clar și logic obiectele unele de altele; alteori ea aleargă ușoară ca o scriere fină și măruntă. În lucrările din această categorie, este vizibilă uneori amintirea lui George Grosz.

De fiecare dată există însă o perfectă adaptare a limbajului plastic la ideea cuprinsă în imagine. Elementele folosite de Jiquidi cu multă judiciozitate, sînt umbrele care capătă la el o deosebită elocvență; crează atmosfera, subliniază sugestiv amănuntele caracteristice. Se conturează la Jiquidi, din ansamblul ilustrațiilor sale la «Cuvântul Liber», un tip al micului-burghez dezorientat, care încercă să se descurce în viață, veșnic păcătînd de politicienii demagogi.

Tipul de cetățean victimă a politicii și politicienilor burghezi apare și la Anestin; mai puțin în «Cuvântul Liber», este adevărat, decît în alte publicații ilustrate de el. Este Ion Ion, țărănul urbanizat, care personifică pe cetățeanul de rînd, sărac, necăjit, cu bun simț, care, pînă



NINA ARBORE, Proletarul

la urmă, suportă toate greșelile politice ale guvernanților. În ilustrațiile «Cuvântului Liber» acest personaj apare destul de rar; totuși, nota umoristică specifică desenelor lui Anestin din această epocă se păstrează și aici în același spirit, pornind de la aceeași idee-cheie. Sărăcia și contrastul dintre îmbuibăți și nevoiași sînt leit-motivul lui Anestin. Stilul lui este limpede, ușor accesibil, grafia simplă și explicită. De o remarcabilă forță sintetică, inteligent folosită, desenele lui Anestin sugerează dintr-o dată o situație cu toate implicațiile ei. Este un limbaj scurt, aproape sec, lipsit de elemente descriptive, dar care proiectează brusc imaginația privitorului în toate direcțiile, în toate împrejurările adiacente subiectului. De acest tip sînt desenele *Cine a spus că există luptă de clasă?...* și *Sfîntul Nicolae, în spiritul vremii...* sau *Cazinoul*. Ultimul mai ales caracterizează prin cîteva trăsături figurile specifice ale unei anumite pătri sociale, evocînd în același timp un întreg stil de viață și o atmosferă. Bancherul plătisîr, bogătașa bătrînă, doamna galantă, jucătorul efeciv pasionat, fiecare cu trăsături bine individualizate, compun laolaltă un tablou al moravurilor epocii. Fel de fel de evocator, prin concentrarea maximă a mijloacelor grafice, este *Erica*, desen împotriva războiului care demască cu îndrăzneală interesele materiale ce stau la baza pretinselor eroisme ale timpului. Totuși, aici, ca și în alte desene, mai ales în cele cu caracter propriu zis politic, Anestin are tendința de a-și construi compoziția ca pentru un afiș, influențat fiind în această direcție cu deosebire de afișul cinematografic.

Punctate cu mai puțină ironie și amarăciune decît cele ale lui Anestin, desenele lui Bărbulescu B'Arg intră în aceeași categorie a sentimentalului burlesc. Amintind în același timp de Steinlen prin intensitatea emotivă, de Poulbot prin dutoșie și bonomie și de H. Zille prin linie, B'Arg este cînd un protestatar împotriva fascismului și a războiului care se apropia (*Pacea e amenințată, apărați-o; E mai bine cu hitleristii, îmi dădurați și revolvere*) cînd un liric cîntăreț al aspectelor urbane triste, melancolice: (*Sub ploaie*), cînd însfîrșit, un umorist discret, pe registrul dezamăgirii (*S-a schimbat guvernul, dar noi am rămas pe loc*). Această din urmă latură, în general destul de dezvoltată în activitatea lui B'Arg, este mai puțin manifestă în desenele de la «Cuvântul Liber», care au aici o notă îndrăzneată, în spiritul revistei. B'Arg folosește adeseori formula personajului unic, penru a defini o stare de lucruri, un mediu social. Astfel *Bătîdușul, Studentul, Cetățeanul îndăbușit de*



A. JIQUIDE, La fotograf

← A. JIQUIDE, Goe și familia în 1935 la Luna Bucureștilor



A. JIQUIDE, Menaj sărac și afurisit →

legi, reprezintă, nu atât tipuri ale epocii, cât texte pentru a crea o « atmosferă ». Există însă la B'Arg o piedică: monotonia procedurilor, care îngreuează senzația diferențierii de sentiment, uneori atât de adâncă, de la o lucrare la alta.

Gravurile lui Artur Kolnic, extrase din seria intitulată *Oameni cu joben*, publicate în cea mai mare parte în cursul anului 1935, fac o notă aparte prin sarcasmul lor dramatic, aprig. « Realismul temerar » al viziunii lui Kolnic — pentru a utiliza expresia unui cronicar al epocii — dă motivelor sale plastice o trepidație și o violență a accentelor emotive care-l transpun dintr-odată pe privitor în universul de conflicte și contraste în care trăiește artistul. Limbajul grafic al lui Kolnic, încă influențat de expresionism, dar fără nici o stridență, folosește un joc nervos, neliniștitor al liniilor, care urmărește cu ascuțite intenția satirică. Odată cu acest procedeu, desprinderea brutală contrastantă a siluetei este de fond, îi ajută artistului să obțină anumite efecte patetice, însă reținute și cu atât mai intense. În *Patronul*, în *Jazz*, și în *Dansul morții cu joben* și în *mască de gaze* se pot urmări dinamismul și vigoarea dramatică proprii grației lui Kolnic.

Activitatea lui Perahim la « Cuvântul Liber » începe în 1934. Dintr-odată, apare cu o violentă claritate adevărul că, așa cum se exprimă unul din cronicarii activității lui Perahim în această perioadă, « voința luptătoare este o nouă sinceritate a artistului ». Într-adevăr, de la primele sale desene publicate, limbajul plastic al lui Perahim denotă o viziune energică, liberă, care se desfășoară într-un cîmp interior vast. Alimentată de o imaginație fertilă forța asociativă a lui Perahim leagă între ele în chip original și neașteptat elemente dispartate ale realității, pentru a le recompune într-un tot semnificativ, avînd la bază o idee, un îndemn, un elan combativ.

Perahim trece dintr-odată la tema industrială, pe care în acest an o atinge în treacă și Nina Arbore, în două-trei desene, timide ca sentiment.

Aspectele cele mai crude ale nunciilor industriale în regimul capitalist sînt dezvăluite de Perahim fără crupare, poate cu o duritate excesivă a expresiei, dacă n-am ține seama de sensul momentului

istoric care determină în egală măsură conținutul opereii și limbajul plastic al artistului.

Sinceritatea lui Perahim, lipsa lui de menajamente, par anume îndreptate spre cititorul care trebuie zguduit, trezit din amorțea și înceleaza gândirii lui rutinare. Acesta este sensul șarjii lui Perahim, șarjă care, prin natura subiectelor tratate, nu poate fi integrată în categoria satirului. Deformările, exagerările și simplificările care se întîlnesc în figurile și anatomia personajelor lui Perahim capătă înțelesul unui semnal, al unui strigăt dur și revoltat. *Accidentul de muncă*, una din scenele cu un subiect de acest fel — e vorba de desenul din 1934 — reușește printr-o asemenea șarjă să transpună întîmplarea într-o lume a groazei, în care însuși faptul prezentat nu mai apare ca o excepție, ca un eveniment neobișnuit, ci face parte din firea lucrurilor. Dacă la Nicolae Cristea de pildă, figurile, insuficient individualizate, dezumanizate chiar, sînt reșimțite uneori de privitor ca o dovadă a unei neîndestulătoare cunoașteri a realității de către artist, la Perahim această uniformizare

a figurilor este de mult ori un mijloc care scoate în relief ideea fundamentală, — oprimarea fizică și morală a muncitorilor în uzina capitalistă. Astfel, în *Plecarea din fabrică* și în *Schimbul*, geometrizarea formelor este un element care vine în sprijinul ideii pentru care luptă artistul, prezentînd imaginea pe care și-o fac supraveghetorii, oameni ai patronilor, despre muncitorii din fabrică. Ca și în reportajele lui Geo Bogza, pe care Perahim adesea le-a ilustrat, uzina capitalistă apare în viziunea artistului ca un monstru care desfiguează existențele omenești. Imaginea *Tăbăcarului* este edificatoare în acest sens. Ilustrînd faimosul reportaj al lui Geo Bogza despre munca tăbăcarilor, apărut în « Cuvântul Liber » în iulie 1934, acest desen, care are o interesantă variantă din același an, reușește să capteze atmosfera de groază a unui mediu de exploatare și să sublinieze faptul că și în aceste condiții vigoarea și capacitatea de revoltă a clasei muncitoare a rămas intactă.

În această perioadă domină la Perahim linia fină, nervoasă, străbătută parcă de un tremur febril. Ingeniozitatea metaforică a lui Perahim găsește în cele câteva subiecte, reduse ca număr, pe care le maneuvrează în jurul temei industriale, imagini mereu noi și neașteptate. Patronul apare în desenele lui Perahim cînd sub aspectul unui afacerist rapace și grăbit care poartă la subsuoară brațele muncitorului pe care l-a angajat și-l conduce spre fabrică; cînd plin de satisfacția cupidă de a vedea cum în fața biroului său un șir de brațe mușchiuloase, puternice care sugerează cu elocvență caracter și presupun forța de acțiune, se oferă spre vânzare ca o marfă; cînd îmbuibat, diform și de o incertă apartenență la regnul uman.

În 1935 și 1936, se observă în unele desene ale lui Perahim o tendință lirică, spre formularea explicită cu un mai puternic accent emoțional. *Noaptea tentaculare ale orașului*, *Oamenii*, *Elogiul mașinii* și *revelația ei ne aparține nouă proletarilor*, intră în această categorie. În aceeași epocă încep să apară și desenele îndreptate împotriva hitlerismului. *Omul care trebuie să tacă* poate fi socotit un model al genului prin vechența satirică a caricaturizării totuși sobre, numai pe trăsăturii morale, care trebuie să infierze supușenia carbă, frica nediferențiată dezumanizarea militarului hitlerist.

LAZĂR SIN, Intrarea în mină





B'ARG, Familie

← I. ROSS, Barbuse văzut în București

I. ANESTIN, Cine-a spus că există
luptă de clasă? →



Cu tonul lor grav, de o intensitate reținută desenele lui Perahim se îmbogățesc la fiecare analiză repetată.

Pe lângă acești cîțiva colaboratori principali citați, al căror nume revine mereu în paginile «Cuvîntului Liber», figurează printre ilustratorii revistei numeroși alți artiști talentați care au publicat aici sporadic desene și gravuri. Printre ei se află M.H. Maxy, care, în planșa *Negușătorul de melodii* dovedește nu numai stringența logică și energia plină de prestață a limbajului grafic, dar și preocuparea de a crea o atmosferă psihologică, Gy Szabo Bela,

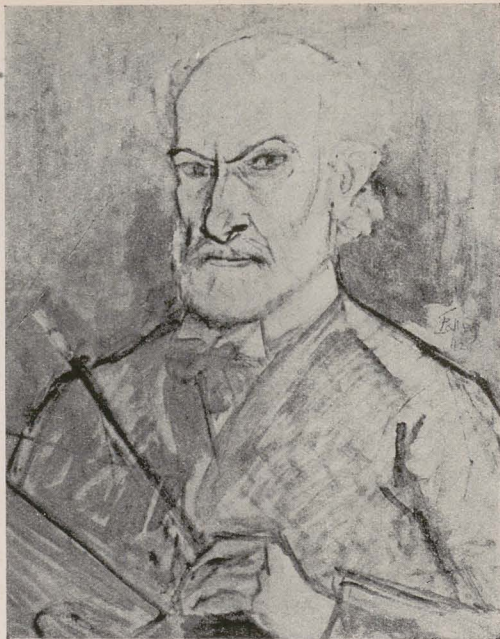
preocupat în această epocă mai ales de redarea figurii umane, Vasile Dobrian, al cărui stil se apropie de limbajul energetic și alert, răscolitor al lui Frans Masereel, Ross, cu portretele sale pline de acuitate și inteligență, Lazăr Sin cu câteva scene inspirate din viața minerilor, deosebit de reușite prin tonul lor grav, liniștit, sobru și alții. În operele tuturor, fără excepție, se reflectă preocupările cu caracter politic și social ale revistei care le-a adăpostit. O mențiune se cuvine făcută, deși nu este vorba de creații de artă plastică, reportajelor fotografice ale lui Berman care, prin selecția îndrăzneață a

scenelor înregistrate și prin montajul lor original, fantezist, izbitor, au adus și ele o importantă contribuție la răspindirea unui curent de opinie democratică în marele public.

La încetarea apariției «Cuvîntului Liber», în 1936, cei mai combativi și mai înaintați dintre colaboratorii lui și-au continuat pe cît posibil activitatea la alte ziare și reviste îndrumate de Partidul Comunist Român, sau influențate de ideologia lui, în primul rînd la «Lumea Românească», unde Perahim a publicat cîteva creații deosebit de interesante.



VASILE DOBRIAN, Mulțimile păcii



Autoportret — ulei, 59 × 48 cm.

THEODOR PALLADY

RADU BOGDAN

Ori de câte ori s-a scris despre Theodor Pallady, consacându-i-se o analiză mai amplă, s-a avut în vedere ultima perioadă a creației sale, aceea atât de caracteristică personalității maestrului și atât de cunoscută tuturor. Este drept că această perioadă însumează culmile artei lui Pallady, definindu-i cel mai bine viziunea și țelurile; adevăratul și marele Pallady aici poate fi aflat. Dar să nu uităm că pragul perioadei sale de maturitate deplină Pallady l-a trecut abia după ce împlinise 50 de ani. Și nu cred lipsită de interes aruncarea unei priviri în trecut, către fazele de debut și de căutare de sine, ale artistului, spre a desprinde semnificația etapelor pe care le-a străbătut. Expoziția din vară de la Muzeul de Artă al Republicii a constituit pentru aceasta un prilej bine venit.

Nu poate fi înțeleasă și judecată cum se cuvine pictura lui Pallady dacă se face abstracție de mediul în care s-a dezvoltat artistul. Climatului parizian în care s-a format și în care — cu puține întreruperi — a evoluat de-a lungul citorva decenii, Pallady îi datorează

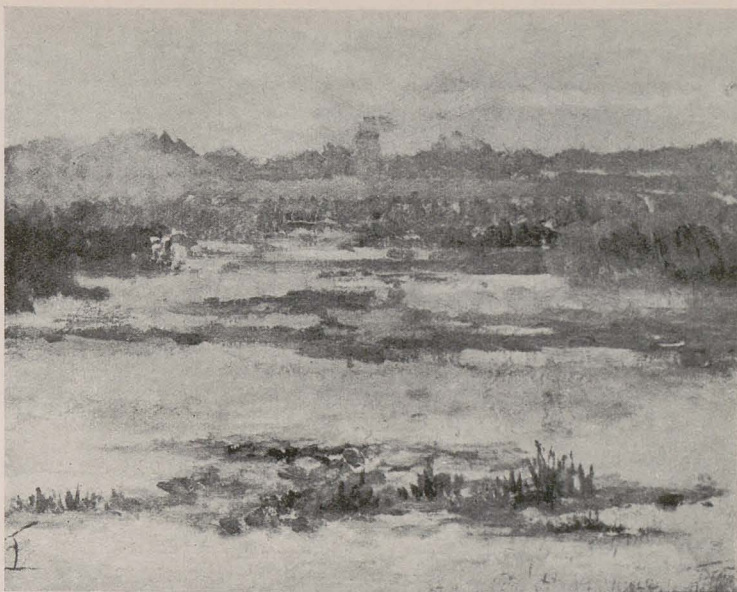
mult. Influența spiritului și sensibilității franceze asupra artei sale nu poate fi negată. În tinerețe — după ce trecuse pentru foarte scurt timp prin atelierul lui Aman Jean — Pallady a frecventat atelierul lui Gustave Moreau. Aici a fost coleg cu Rouault, cu Marquet, cu Matisse, de acesta din urmă legându-l mulți ani o prietenie strinsă. În aceeași epocă, Pallady a avut prilej să-l frecventeze și să-l cunoască îndeaproape pe Puvis de Chavannes, cu a cărui soție se înrudea. Astfel, încă de la început, pictorul nostru a venit în contact direct cu tendințele decorative ale artei epocii, promovate cu multă vîlvă de Gauguin, de Puvis de Chavannes, de grupul «Nabiștilor», și de cei ce aveau să fie denumiți în curînd «fauvi».

Influența lui Gustave Moreau asupra elevilor săi a fost puternică. Aceștia nu-i apreciau cîtuși de puțin pictura, care venea în contradicție flagrantă cu propriile lor gusturi și tendințe. Toți au subliniat însă mai tîrziu că preceptele lui Moreau, al cărui principiu de altfel consta în a respecta individua-

litatea creatoare a fiecărui artist, le-au deschis orizontul și le-au orientat gustul. Moreau îi îndemna să studieze muzeele, ajutîndu-i să deosebească pe maeștrii cu adevărat mari și geniali, de cei mediocri. În ce-l privește pe Pallady îl aflăm în această epocă un mare admirator al lui Leonardo da Vinci și al anumitor primitivi ai Renașterii, așa cum o atestă desenele-copii ce ni s-au păstrat. Moreau era adversarul principiului conform căruia arta trebuie să imite natura. «Ar fi de plîns — spunea Moreau — ca această artă admirabilă, care poate exprima atîtea lucruri, atîtea idei nobile și ingenioase, adînci, sublime, ca această artă, a cărei elocvență este atât de puternică, să se reducă la traduceri fotografice sau la parafraze vulgare». Moreau mai spunea: «Culoarea trebuie gîndită; trebuie să ai imaginația culorii. Artiștii care vor rămîne vor fi cei care vor fi interpretat natura și care vor fi pus în operele lor aceeași imaginație a culorii necesară pentru a fi colorist». Sfaturi prețioase, care vor sta la baza artei viitorilor «fauvi» și a lui Pallady însuși. Numai că Pallady n-a

urmat drumul acestora. *Torcătoarea*, desen colorat, de mari proporții, pe care Pallady l-a executat în 1898, ne mărturisește preferința lui pentru stilul decorativ. O anumită puritate a liniei, noblețea compoziției și faptul că personajul e văzut din profil, ne poartă cu gândul la primitivii italieni ai Renașterii. Într-un *Interior de Atelier* din 1899, Matisse ne apare deja ca un partizan al culorilor exaltate. Acestei tendințe, Pallady i-a rămas toată viața refractar.

Începuturile picturii lui Pallady sînt cuminți. El nu are încă o personalitate — cum de altfel e și firesc — dar se manifestă ca un artist deosebit de sensibil. El practică o pictură bazată pe diferențierea subtilă a valorilor de ton, recurge la o gamă cromatică sobră, în care tonurile neutre intervin ades. Ceea ce ne izbește e atenția acordată detaliului, tendința de a reda forma în primul rînd prin intermediul analizei, și mai puțin pe baza unui proces de sinteză: cu greu am putea recunoaște în operele din perioada debutului, ca de pildă în peisajul intitulat *În pădure*, din 1907, sau în cel cu *Căpițe de fîn* din 1909, vreun element care să prefigureze pe pictorul uneori atît de intelectualist și de cerebral din anii maturității. Jucînd după asemenea tablouri, chiar și preferințele decorative ale lui Pallady par să se manifeste mai puțin. Imaginea e percepută în adîncime, iar nu în suprafață așa cum vom vedea că se întîmplă



Mlaștină în amurg — ulei, 33 × 41 cm.

curînd în mai toate picturile lui Pallady. Un peisaj ca *Mlaștină în amurg* se încadrează încă aceiași viziuni, dar într-un mod mai evoluat sub raportul

sensibilității coloristice și al distingerii planurilor în spațiu. *Peisajul de la Bucium* corespunde unei viziuni deja mai pronunțat decorative. Planurile se



În fața șemineului — ulei, 65 × 55 cm.



Natură moartă cu pepene și smochine — ulei, 60 × 50 cm.



Torcătoare (1898) — creion colorat și acuarelă, 91 × 57 cm.

impun privitorului sub raportul efectelor de perspectivă aeriană, dar detășarea lor e precisă, net descifrabilă. Sugerarea spațiului continuă a fi obținută prin diferențieri delicate de valori, dar se observă în același timp că, deși pictorul nu ocolește efectele de atmosferă și impresiile de relief, tabloul e totuși conceput ca o suprafață plană, pictată. Aceeași impresie se degajă și din cercetarea *Peisajului de la Bălăcești*, unul din cele mai frumoase din epoca picturilor lui Pallady dinainte de 1920.

Sintem în prezența unui artist cu o sensibilitate picturală foarte ascuțită, de o expresie delicată, nu lipsită de rafinament, ba chiar pătrunsă de un anumit lirism, foarte reținut. Peisajul cu *Mânăstirea Căldărușani* pare să marcheze trecerea către o viziune decorativă mai pronunțată, în care putem întrevedea parțial pe Pallady cel de mai târziu. Motivul e interpretat în planuri largi, distincte, precis delimitate, în care efectele de clar-obscur ce mai puteau fi încă întâlnite în tablourile anilor 1907

și 1909 au dispărut cu totul. Felul de a întrebuița culoarea, fără prea multe modulații, în suprafețe mari — o culoare calmă, fără strălucire, dar pentru aceasta nu mai puțin expresivă — ne sugerează drumul orientării lui Pallady spre pictura care-i va caracteriza atât de bine perioada anilor maturității.

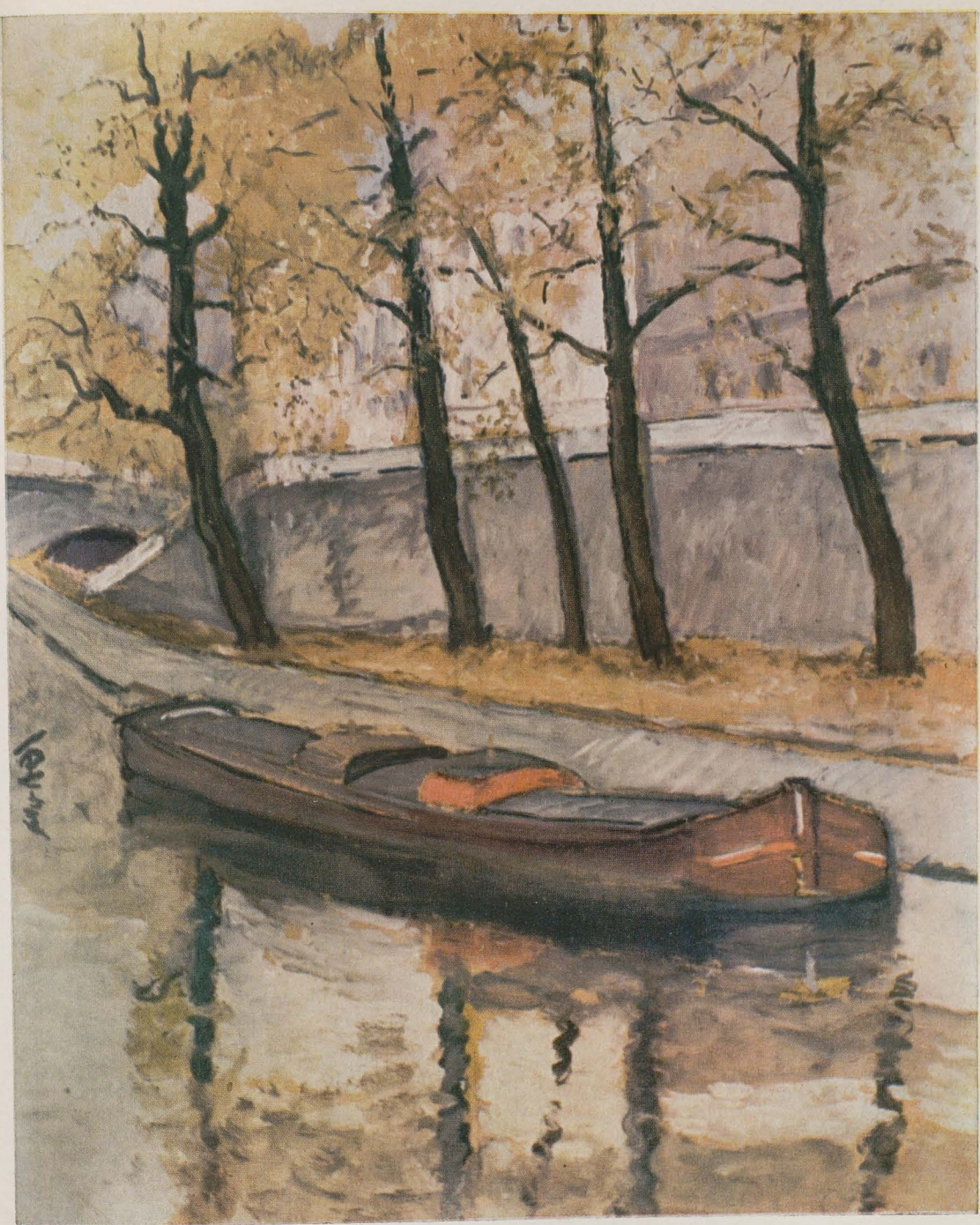
Ne-am referit mai mult la peisaje, pentru că în deosebi pe acestea ni le-a pus la îndemână expoziția. Dacă luăm în considerare *Nudurile* pictate de Pallady în aceeași epocă, mai cu seamă între 1910 și 1920 constatăm aceeași înclinare a artistului către o viziune decorativă ce nu se dispensează însă de sugerarea reliefului prin valori și gradații de ton, uneori chiar prin accente pronunțate de umbră. În aceste tablouri gamele coloristice preferate de artist continuă să fie cele neutre; variațiunile de griuri predomină.

În același timp, mai accentuat încă decât în peisaje, se simte preocuparea artistului pentru compoziție. Ea se va manifesta constant, cu un caracter din ce în ce mai evident, de-a lungul întregii sale opere.

Trecând printr-o fază în care coloritul general continuă a fi dominat de griuri, pictura lui Pallady se orientează către forme de expresie tot mai lapidare, mai simple, mai sever supuse desenului. Caracteristice pentru această fază sînt o seamă de nuduri și de scene de interior, și mai ales peisajele cu malul Senei. Ajuns la deplinătatea mijloacelor sale de expresie, Pallady și-a eliberat viziunea de orice minuțiozitate și amănunt inutil și al cărui rafinament departe de a constitui un element și un scop în sine, nu face decât să dea glas sentimentului său. Astfel de imagini, printre care cele ce reprezintă faimosul *Pont-Neuf* de pe Sena, sau priveliștile cu șlepuri pe Sena, sînt în primul rînd imagini de atmosferă specific pariziană, surprinse cu o intuiție admirabilă și redată cu un meșteșug de-a dreptul savant. O ușoară melancolie le străbate, alimentată în parte și de aspectul tomnatic al priveliștilor, a căror arhitectură e dominată de profilurile majestuoase ale copacilor desfrunziți și de masivitatea cheiului cenușiu. Coloritul lor discret se opune oricărei intempestivități lirice, ca și austeritatea desenului.

Peisajele pictate în sudul Franței sînt mai clare, mai luminoase, de o construcție încă și mai simplă, redusă la un minim de mijloace de expresie plastică. Suavitatea nuanțelor, paloarea tonului, un ritm liniar prin excelență, evocator de calm și contemplativitate poetică, un perfect echilibru între toate părțile componente, merit să accentueze și el liniștea pe care o degajă priveliștea, conferă acestor tablouri o măreție simplă și odihnitoare.

O caracteristică esențială a viziunii lui Pallady constă în faptul că pictorul se exprimă întotdeauna cu mijloace



THEODOR PALLADY — Șlep pe Sena — ulei 72×59 cm.

specific plastice. El nu se mulțumește a sugera pe baza datelor intrinseci ale motivului, ci intervine prin accentuări de forme și linii, prin arificii de compoziție, subliniind efectul de orizontalitate sau de verticalitate al elementelor imaginii, în funcție de sentimentul pe care urmărește să-l exprime. Linia și direcțiile acesteia joacă în opera lui Pallady un rol deosebit, care nu e numai de ordin compozițional și constructiv, ci și afectiv. Arhitectura liniară a compozițiilor lui Pallady e îndelung meditată, rezultantă a unui proces de severă cumpănire, iar caracterul acestei arhitecturi nu este pur și simplu abstract.

În tot ceea ce elaborează, Pallady pornește de la studiul foarte exact al realității, dar scopul pe care-l urmărește e de a da acestei realități o semnificație spirituală. De aceea el nu rămâne

niciodată sclavul ei. Aceasta se vede cu deosebire în naturile sale moarte ca și în compozițiile cu nuduri din ultima perioadă de creație a maestrului. Asemenea creații nu sînt îndreptate spre cunoașterea obiectului din natură, ci spre reconstituirea unei lumi interioare, proprii artistului, ce nu evadează totuși din limitele bunului simț. E un subiectivism ce nu contrazice realitatea, ci o spiritualizează. Mai mult decît oriunde, în astfel de tablouri Pallady se dovedește un mare și rafinat colorist. La colorismul său el a ajuns treptat, în funcție de o sensibilitate innăscută, neconținut educată. Culoarea e supusă unei orchestrații savante; Pallady compune cu culoarea tot astfel cum compune cu linia și cu suprafețele. E o culoare simțită și totodată veridică, fără să ne lase cît de puțin impresia de a fi fost căutată. E în același timp o culoare rară.

Pallady nu e mai puțin un admirabil desenator și în primul rînd un maestru desăvîrșit al compoziției, așa cum am mai amintit. Pînzele sale sînt compuse înainte de a fi pictate: pentru o natură moartă, pe care o picta în cîteva ceasuri, el își pierde uneori zile întregi cu aranjarea obiectelor, și pînă cînd acestea nu erau astfel dispuse unele în raport cu altele — atît din punctul de vedere al culorii cît și din cel al configurației lor spațiale, adică al conturului și dimensiunii suprafețelor, al alternanței liniilor drepte (orizontale, oblice sau verticale) cu cele curbe — Pallady nu pornea la pictarea propriu zisă a tabloului. La dînsul, totul e îndelung și precis chibzuit în raport cu capacitatea de expresie și de sugestie a fiecărui element figurativ sau simplu formal: calmul, bucuria, confortul, meditația, sînt transpuse sugestiv prin linie, culoare, compoziție,

Nud pe chaise-longue — ulei, 70 × 82 cm.



armonie și raporturi de valori, așa cum am putut vedea și când a fost vorba de peisaje. În ciuda viziunii cu totul moderne a lui Pallady, prin echilibrul urmărit ca și prin metodă, felul său de a compune rămâne totuși cel al unui clasic.

Printre cele mai concludenteilde ale măiestriei lui Pallady se numără natura moartă de mari dimensiuni cu raci, pești și fructe, destinată inițial să orneze peretele unei sufragerii, tablou ce aparține azi Galeriei Naționale, și *Nudul în chaise-longue*, din colecția Muzeului Zambaccian. Sunt două imagini ale tihnei, confortului și calmului. Tot ceea ce am afirmat mai sus despre caracterele artei lui Pallady poate fi identificat în tablourile amintite. Ele constituie un sumum al creației sale și se poate urmări aici nu numai excelentul dar coloristic și compozițional al pictorului, ci și admirabila sa capacitate de sinteză, de reducere a formei și obiectului la expresia lor esențială. Sunt imagini ale unei realități simplificate, percepută decorativ, cu un minim de efect de adâncime și perspectivă, și acestea realizate aproape exclusiv nu prin sugestii de relief, ci prin planuri largi de culoare.

O comparație între două portrete pictate de Pallady, cel al unui bătrîn

evreu (colecția dr. Aronovici) și cel al artistului însuși (colecția Muzeului Zambaccian), este de asemenea foarte instructivă spre a se vedea ceea ce părește Pallady și unde țintește să ajungă. Cea dintîi din aceste imagini (pictată în 1928) constituie de fapt o excepție în opera maestrului. Ea ne ajută numai să recunoaștem în ce măsură pregătirea sa profesională se bazează pe asimilarea perfectă a tradițiilor clasice. E o imagine expresivă și sensibilă, dar foarte cumințe. În schimb, *Autopotretul* (pictat în 1942), constituie expresia unui stil propriu, plin de noblețe; e o operă care ilustrează perfect ceea ce Pallady mi-a declarat în ultima convorbire avută cu dînsul, puțin înaintea decesului său: «Pînă la 50 de ani — spunea el — pictura a fost aceea care m-a stăpînit pe mine; după ce am împlinit 50 de ani am izbutit s-o supun și de atunci am fost eu acela care a stăpînit-o pe ea.»

Ceea ce am afirmat despre pictura lui Pallady rămîne valabil și pentru desenele sale, din care cele mai multe sînt colorate. În ele întîlnim adesea o notă de umor ba uneori chiar și de ușoară ironie. Aș cita cu deosebire portretul în fotoliu al colecționarului de artă Lazăr Munteanu, căruia i-aș adăuga o *Privești de parc* — din timpul popasului artistului la Nissa — în al cărei prim plan intervin figurile adormite ale unui bătrîn și unei bătrîne așezate pe o bancă și o scenă de interior intitulată *În cafenea*, un desen în peniță, laviu și acuarelă. Colțurozitatea liniei, incidențele acuzate ale unghiurilor, dau a acestor lucrări o notă de pronunțată expresivitate. Fiziomiile și caracterele morale sînt surprinse cu o incisivitate de spirit evidentă, ce nu ajunge totuși la caricatural. Într-un fel, asemenea îngini constituie niște admirabile rezumate ale aspectelor realității.

S-a amintit nu numai odată de afinitățile care apropie pictura lui Pallady de cea a lui Matisse. Uneori s-a mers chiar atît de departe încît să se vorbească

de o influență a lui Matisse asupra lui Pallady și de o subordonare a creației celui din urmă față de arta celui dintîi. O asemenea afirmație nu corespunde realității. Sensibilitatea și viziunea acestor doi artiști s-au dezvoltat paralel, pe cîi care uneori au putut avea chiar un itinerariu similar, identificabil mai mult în tendința de a ajunge la puritate, spiritualitate și perfect echilibru. Între Pallady și Matisse a avut desigur loc, și într-o anumită perioadă chiar destul de des, un schimb de păreri. Afinitățile dintre cei doi maeștri nu pot fi contestate. Totuși, mijloacele prin care fiecare în felul său și-a atins scopul au rămas strict personale și deosebite. Am mai amintit că, părăsind atelierul lui Gustave Moreau, Matisse a devenit un «fauve», adică un dezlănțuit al culorii. Pentru el, intensitatea culorii a însemnat un element predominant și un fel. Pallady, dimpotrivă, n-a îngăduit niciodată culorii să atingă pragul exaltării. Mai mult chiar, culoarea, deși joacă un rol atît de important în creația lui Pallady, a rămas întotdeauna pentru el un element secundar. Nu numai odată, Pallady mi-a subliniat importanța pe care o acorda desenului și, cu prilejul unei convorbiri avute mai de mult, mi-a citat cîteva pasaje din interesanta corespondență — rămasă inedită — purtată de el cu Matisse. Matisse îi scria la un moment dat lui Pallady, că «într-un tablou culoarea este masculul». La care Pallady i-a răspuns: «Dimpotrivă, culoarea este elementul feminin al tabloului; ea are nevoie de sprijinul desenului, în timp ce acesta poate fi de sine stătător!» În acest laconic enunț se oglindește o întregă concepție care marchează distinct ceea ce desparte arta celor doi maeștri.

Ca și Matisse, Pallady a izbutit să ajungă la stil. Dar, în timp ce stilul lui Matisse se învederează în deosebi în elementele arabescului și în tăria brutală a contrastelor de culoare, stilul lui Pallady se impune prin calmul armoniilor lui compoziționale, realizate în funcție de un anumit joc al suprafețelor echilibrate geometrice, de un anumit ritm al liniilor, de un anumit rafinament al culorilor orchestrate în surdina.

La Pallady ca și la Matisse se manifestă o puternică tendință către decorativ; realitatea lui Pallady e totuși mai puțin bidimensională; așa cum am avut prilejul să constatăm, în opera lui senzația de relief și perspectivă, volumul și adîncimea, sugerate prin subtile treceri de la o valoare de ton la alta, se întînesc ades mai ales într-o anumită perioadă. Artă lui Matisse e întempestivă, a lui Pallady e discretă, deși ambii sînt călăuziți de voința consecventă de a oferi citadinului tihna deplină a unui decor senin, capabil să bucure ochiul prin linie și colorit, și să destindă cugetul prin înălțare spirituală.

«Ceea ce urmăresc în primul rînd — spune Matisse într-un articol al său

Colecționarul Lazăr Munteanu — desen în tuș și guașă, 32×23 cm.





Peisaj din Franța — ulei, 37 × 45 cm.

mai vechi — este expresia. Pentru mine expresia nu stă în pasiunea ce va izbucni într-un chip, sau care se va afirma printr-o mișcare violentă. Ea se află în întreaga dispoziție a tabloului meu. Locul pe care-l ocupă corpurile, golurile care sînt în jurul lor, proporțiile, toate-și au partea lor. Compoziția este arta de a aranja într-o manieră decorativă diferite elemente de care pictorul dispune spre a-și exprima sentimentul. Trebuie — mai spune Matisse — ca semnele diferite pe care le întrebuiți să fie echilibrate în așa fel încît să nu se distrugă unele pe altele. Pentru aceasta trebuie să-mi pun ordine în idei. Relația între tonuri se va stabili în așa fel încît le va susține în loc de a le atenua. O nouă combinație de culoare va urma celei dintîi și va însuma totalitatea reprezentării mele». O bună parte din aceste idei sînt comune și concepției despre artă a lui Pallady.

Dar la Pallady, expresia tabloului purcede în primul rînd din ordinea lui compozițională și din geometria desenului; culoarea nu constituie pentru el un element de șoc senzorial, așa cum este cazul la Matisse, ci exprimă cu precădere un sentiment, o stare sufletească.

Prin concepția sa despre artă, prin viziunea care-i este proprie, Pallady se dovedește un tipic reprezentant al artei dintre cele două războaie mondiale. Intimismul creației sale face parte din însuși gustul și cerințele epocii pe care pictorul a exprimat-o. Orientarea sa către pictura franceză se înscrie și ea în preferințele vremii, ale cărei tendințe sînt dominate de prestigiul artei pariziene. Și totuși, Pallady este un pictor în al cărui simț de echilibru și de armonie, în a cărui simplitate, pondere, calm și bun simț înăscut, se recunosc carac-

terele sensibile și temperamentale ale artistului român.

Desigur, pictura lui Pallady nu se încadrează în tendințele actuale ale artei noastre; este pictura unei simțiri și judecări ce s-a vrut în afara oricărui preocupări de ordin social și combativ, a unui spirit ce tindea către ceea ce denumea el însuși «puritatea absolută». De aci și caracterul limitat al unei viziuni reduse la obișnuitele motive de natură moartă, nud și peisaj, precum și funcțiunea aproape exclusiv decorativă rezervată de Pallady artei. Această artă însă Pallady a servit-o cu o consecvență și abnegație totală, fără să facă vreodată concesii prostului gust, fără să-și siluiască conștiința, cu o severitate de scrupul, cu o ținută profesională și cu o superioritate de mijloace, care îl situează printre pictorii noștri cei mai de frunte.



Sarja de la Prunaru — ulei, 166×254 cm.

NICOLAE MANTU

GH. POENARU

La Galați, în orașul său natal, bătrîrul pictor și desenator satiric Nic. Mantu, la vîrsta de 85 de ani împliniți, continuă să picteze și astăzi cu stăruință și pasiune, iar creația sa, fie orientată către problemele actualității socialiste, fie inspirată din trecutul istoric de lupte ale poporului, se dovedește a fi fertilă și substanțială în tot ce exprimă. Ca artist, Nicolae Mantu aparține vechii generații de artiști realiști, care au început să creeze către finele veacului al XIX-lea. El a reușit — cu toate că majoritatea lucrărilor și le-a realizat în climatul concepțiilor artistice estetizante din trecut — să pășească peste aceste limite de epocă, la hotarele căreia s-au oprit mulți dintre pictorii generației sale. Concepția sa artistică l-a determinat pe artist să exprime cu sinceritate și adevăr acele imagini ce redau fața omului, frumosul din natură, lumea viețuitoarelor și a plantelor.

În regimurile trecute, artistului nu i s-a acordat nici o atenție în presă, după cum nu i s-a deschis niciodată o expoziție personală. El nu putea fi în grația acelor pe care îi veștejea și ridiculiza

în satirele sale. Cu toate acestea, el a continuat să creeze o operă de valoare, ce merită prețuirea noastră.

Născut în Galați, la 23 aprilie 1871, Nicolae Mantu este fiul unui modest funcționar. Isprăvind clasele primare, unde se remarcă la desen, Nicolae Mantu urmează cursurile superioare la Școala Comercială din Galați. Cariera de funcționar nu-l ispitește însă, el simțindu-se atras către artă. La 20 de ani, ajutat de tatăl său, reușește să intre la Școala de Belle Arte din București, unde va lua un prim contact direct cu arta cultă academică a vremii. Aci urmează trei luni la clasa de pictură a lui Gh. Tattarescu și apoi trece la clasa lui G. D. Mîrea. La sfîrșitul anilor de studii Nicolae Mantu este răsplătit, pentru merite deosebite, cu distincții și medalia «Honoris Causa». Lipsa mijloacelor necesare continuării studiilor în străinătate îl obligă să rămîină în țară. Dar în condițiile vieții de atunci, pictura nu-i putea oferi tînărului artist perspective strălucite și nici surse sigure de trai. Lăsînd-o pe un plan secund, Nicolae Mantu începe să lucreze desene

și caricaturi pe care le publică între 1894 și 1905 și, în mai mică măsură pînă în 1908, în diferite ziare și reviste satirice, cu orientări progresiste și democratice, ale vremii. N. Mantu ajunge să fie un prețios și permanent colaborator la Adevărul (ilustrînd rubrica «Chestiurile zilei»), la Patriotul (rubrica «Caricaturile zilei»), apoi la Adevărul politic, Adevărul în țară, Dimineața, Belgia Orientului, Moftul romîn, Furnica, mai tîrziu la revista Vinătorilor din București și Cluj, la revista Veterinară, etc.

Această perioadă de neîntreruptă producție grafică, este cea mai fecundă din toată creația sa. Mii de portrete și desene și aproape tot pe atîtea caricaturi au ilustrat zilnic paginile publicațiilor amintite. Alături de C. Jiquidi, Vermont, Nicolae Mantu se numără printre primii noștri caricaturiști politici combativi de la sfîrșitul veacului al XIX-lea.

Printr-un desen simplu și lapidar, cel mai adesea fără suprafețe umbrite, cu minimum de detalii, artistul ajunge, fără a cădea în banal, să extragă din multitudinea faptelor vieții sociale și politice,

imagini reprezentative și prototipuri caracteristice epocii. Lipsită de contur tăios, tușa așternută cu eleganță și nerv este expresivă, ea urmărește forma, înscris în același timp volumul, precizează cu promptitudine ideea, îi sintetizează conținutul. Format și la școala satirei marelui Caragiale, care l-a prețuit și de a căruia prietenie s-a bucurat, N. Mantu, semnând Mat, uneori Nini, a demascat cu un ascuțit spirit critic, aspru și necruțător, multe din fațetele și răcelele societății burghezo-moșierești. Cu o amară și incisivă ironie, el a ridiculizat arsenalul politicianismului burghez, farsele electorale, a biciuit fățiș monarhia, războaiele de subjugare, șovinismul, pe reprezentanții oficiali ai legalității oligarhice, pe cei ai instituțiilor publice de jaf și opresiune a poporului (poliția, armata, jandarmeria, etc.), dar cu înțelegere a știut să pună în contrast — față de acele drepturi iluzorii trîmbițate de politicienii demagogi — situația tragică pe care o trăiau veteranii de la 1877, soldații din armată și țărani lipsiți de pîine și pămînt.

Caricatura lui N. Mantu nu țintește atît să provoace rîsul, ci mai curînd să inspire sentimentul unei unanime dezaprobari față de atitudinea samavolnică sau meschinăriile celor încondeiați. Și lucrările de portretistică, realizate în această perioadă, sînt foarte numeroase. Ca aspect plastic, ele se disting în portrete simple și portrete — caricaturi. Ultimele sînt concepute după o manieră șablonizată de epocă: un cap mare, fără deformații anatomice, sprijinit pe un trup mic și caricaturizat. Dar simplitatea minimă a exprimării liniare, a păgubit în bună măsură personajele respective de propriile lor trăsături sufletești. Astfel, valoarea artistică a lucrărilor se menține doar în limita asemănarilor fizice, identice cu cele ale modelului. Portretele sale reproduc în genere personalități politice, științifice, culturale și artistice. Însă cîutînd să răspundă cu promptitudine cerințelor zilnice ale presei, artistul va produce numeric extrem de mult, dar uneori în detrimentul calităților artistice.

Genul ilustrațiilor de carte constituie de asemenea o preocupare grafică a artistului, practică în acești ani. N. Mantu preferă mai ales textele cu povestiri vii și cu acțiune în desfășurare. Printre lucrările literare pe care le ilustrează, se numără unele poezii ale lui D. Th. Speranția și cîteva cărți din tînețe ale lui M. Sadoveanu. Măiestria cu care stăpînește arta compunerii și desenului, se pot urmări mai bine în ilustrațiile cărții «Povestiri din război», în care Sadoveanu dezvăluie vitejiile de arme ale ostașilor noștri în războiul de la 1877. Aceste scene, concepute după o desfășurare amplă, sînt echilibrate, în dinamismul și conflictul lor dramatic, cu întreaga masă a personajelor; ele ne transmit cu destulă sugestivitate vizi-

nea plastică a punctelor nodale din povestirile scriitorului. Tot în această perioadă, N. Mantu expune lucrări la societatea «Ileana», «Tinerimea artistică», etc.

În 1905, fără bursa statului, ajutat de un frate, artistul pleacă la Mînchen pentru a se specializa în pictura animalieră. La Academia de Arte unde studiază el este bine apreciat de profesorii săi și distins cu medalii diferite. Reîntors în țară, N. Mantu se stabilește definitiv, în 1913, la Galați, orașel comercial fără o viață artistică dezvoltată. Aci, pictura și vinătoarea îl vor preocupa deopotrivă.

Printre lucrările pe care artistul le realizează acum, pînza înfățișînd *Autoportretul* său din 1914, care a figurat printre cele 34 de lucrări expuse în cadrul expoziției sale retrospective, deși reflectă o manieră de execuție în stil academic, se înscris în creația pictorului ca o realizare artistică remarcabilă, datorită calităților plastice ce ne transmit vitalitatea plină de încredere și demnitatea artistului.

În 1917, fiind mobilizat la Iași, N. Mantu, este utilizat ca artist de campanie. El lucrează la Gazeta «Romania» unde publică cu regularitate la rubrica «Răz-

Cai la adîpat — ulei, 57 × 80 cm.



Răscoala 1907 (schiță) — cărbune, 72 × 83 cm.





Un tablou de actualitate care a răz peșoarea de cōmōmōr.

Inițiatorul păcii universale — litografie

boiul ilustrat» desene, schițe și compoziții, lucrate în peniță, cu un desen linear și rapid, în tușe scurte și întretăiate, oglindind aspecte din luptele de front ale ostașilor noștri. Un an mai târziu, el participă cu câteva lucrări, inspirate din luptele de la Mărășești, la expoziția artiștilor mobilizați. La încetarea ostilităților, N. Mantu se reîntoarce în același mediu, reluând activitățile de mai înainte. Creația sa, în această perioadă se manifestă mai puțin în lucrări de gen, în peisaje, natuiri statice și flori, și mai mult într-o tematică animalieră, spre care se simțea atras și pe care o practicase sporadic în țară, dar o studiasse temeinic la München.

Dintre toate animalele, caii îi sint cei mai dragi. Prezenți în majoritatea lucrărilor de grafică cu scene de război, îi vom întîlni de astă dată în uleiuri de sine stătătoare. Pinza *Cai la adăpat*, constituie un interesant și reușit studiu anatomic și artistic, în care frumusețea plastică a anatomiei animalelor este transmisă prin mijloace simple, reținute. Calități remarcabile de pictor animalier se găseșc și în lucrările *Porci în pădure*, *Cățelul alb*, *Capete de cîini*, *Războiul sălbatic*, apoi în schițele de boi și cai (din colecția artistului), pe care N. Mantu a reușit să le înalțe dincolo de nivelul unor simple asemănări fizice. Parte din aceste uleiuri mai păstrează încă patina unui coloriaj clasic de atelier. Acesta va dispăre odată cu o nouă, dar scurtă fază de activitate, în care N. Mantu este preocupat exclusiv de problemele plein-airului. Destul de luminoase și aerate, tablourile sale, ca de pildă: *Cu vițeei*,

Spre casă și *De la pășune* sint reprezentative pentru această fază. Ele reflectă încercările artistului de a echilibra într-o justă dozare tonală, lumina și culoarea, asupra cărora insistă cel mai mult, în pofda desenului ce va pierde din soliditate, devenind aproximativ din pricina petelor abundente ce-i dizolvă construcția arhitectonică și lipsind astfel lucrările de calitatea lor de a convinge și emoționa.

Tablourile sale de interior, florile și naturile statice, sint pictate și ele cu emoție și în genere în culori calde, cu o pastă suculentă, nuanțată subtil și îmbinată armonios, așternută pe formă, artistul concentrîndu-se asupra redării structurii materiale a obiectelor ce compun tabloul.

În comparație cu asemenea subiecte, valoarea operei sale plastice se afirmă la un nivel mai înalt în compozițiile de picturi ce cunosc o dezvoltare mai amplă în perioada maturității sale și ocupă un loc însemnat în creația sa. Ele ne dovedesc evoluția creatoare a artistului, de la acea pictură comodă cu subiecte statice, flori și animale, întîlnite pînă acum, la o pictură cu teme sociale majore. Nicolae Mantu se situează printre acei puțini pictori din țara noastră, care au reușit să cuprindă în creația lor mișcările mari și dinamice de masă. Privind de pildă pinza istorică de mari dimensiuni — la care artistul încă mai lucrează — intitulată *Sarja de la Prunaru* — ce ne înfățișează un atac prin surprindere al cavaleriei romine, în primul război mondial — găsești atît știința compunerii unitare a ansamblului cit și măiestria redării acestei imagini monumentale, cu o mulțime de personaje primate într-o acțiune de supremă încordare, ce se desfășoară năvalnic, sub un cer plumburiu ce vine să intensifice și mai puternic conflictul dramatic, deslănțuit între cei ce-și dispută soarta prin graiul armelor.

Aceste caracteristici esențiale a modului de expresie, le reflectă și pateticile sale compoziții desenate în cărbune: *Greva de la 13 iunie 1916* a muncitorilor din portul Galați, și *Răscoala tăranelor la 1907*, precum și pinza *Din ordin*, lucrări în care sint oglindite cu claritate și laconism imagini veridice, puternic evocatoare, din lupta revoluționară a maselor muncitoare din trecut.

Primele două lucrări sint inspirate inițial din «Răscoala» lui Liviu Rebreanu. În realizarea acestor imagini, N. Mantu se orientează just în ce privește generalizarea și interpretarea plastică a fenomenului social și istoric. Pictat cu emoție, în culori expresive, cu tonuri de griuri, de verde nuanțat, de violet și albastru închis ce intensifică atmosfera lui dramatică, tabloul *Din ordin* constituie un puternic și viu act de acuzare adresat claselor dominante. O dublă dramă omească este evocată de pictor prin leșurile țăranelor împușcați și prin atitudinea jandarmilor — oameni simpli și ei — ce părășesc, coplesiiți de remușcări, locul unde «din ordin» și-au împușcat frații.

După eliberarea țării, N. Mantu se alătură, prin creația sa, noilor generații de artiști. Pictura sa, dezvoltată pe linia tradiției realiste a marilor înaintași, Origonescu și Luchian, cu care a avut un contact direct, se îmbogățește cu noi teme desprinse din actualitățile socialiste. N. Mantu nu va înceta să se ocupe de aceleași teme mari, cu mulțime de personaje, cu unitate în ansamblu și în acțiune. Procesul muncii, altă dată redat izolat, cu puține personaje, așa cum există în pinza *Fierarul*, apare acum în acțiunile unui colectiv cu un număr impresionant de personaje, ca de pildă în *Reconstrucția orașului și Scenă de reconstrucție*, în care brigăzi voluntare de tineret și muncitori și-au unit munca într-un efort comun, spre a-și curăți și infrumuseța orașul distrus de război. Un alt aspect al creației sale îl va constitui redarea unei acțiuni îndreptate spre deznodămîntul final, așa cum se poate urmări și în cele trei lucrări: *Inscriere în G.A.C.*, *După înființarea G.A.C.*, și *Prima recoltă la G.A.C.*, teme inspirate din viața nouă a țărănimii pășind pe drumul bunășugului și buneii stări. Ceea ce nu apare însă destul de conturat în aceste tablouri, va fi personalitatea omului, individualitatea și structura sa sufletească, specifică procesului muncii oglindit de tema respectivă. Omul pare să viețuiască mai mult prin gesturi și atitudini decît prin sentimentul și mîndria unei conștiințe noi. Plasat cel mai adesea pe ultimele planuri ale unor compoziții, pictorul nu va putea să-i stabilească decît o aproximativă identitate fizică și, mai puțin, morală. Dar alături de aceste teme noi, Nicolae Mantu, nu le va uita nici pe cele vechi. Scenele de vînătoare și florile, vin parcă să-i împropăteze artistului viziunea.

O viață trudnică, cinstită și pasionată pentru creație, un aport de valoare depus în patrimoniul nostru artistic național, îi aduce astăzi bătrînului Mantu întreaga noastră cinste, stimă și prețuire.



Autoportret — ulei, 40 × 30 cm.

GHEORGHE IONESCU

EUGEN POPA

L-am cunoscut la Academia de Arte Frumoase, în clasa maestrului Ressu în toamna anului 1940. Întotdeauna aplecat serios asupra studiului de atelier, era stimat de profesor și de colegi.

Pasionat, și-a urmărit firul gândirii sale proprii în creația plastică, ajungând astfel, după aproape 20 de ani de febrile și interesante căutări, unul din pictorii noștri de mare valoare.

Sigur și consecvent, drumul său s-a canalizat spre o expresie realistă sănătoasă, punind în valoare un viguros talent înzestrat cu o mare sensibilitate și cu originală subtilitate coloristică.

Lucrările sale, serioase, se impun prin stilul lor simplu, echilibrat, sobru, bine orientat spre pictura noastră clasică și interesant înrudit cu Andreescu.

S-a născut în anul 1912 la Fetești la 27 aprilie, dintr-o familie modestă de funcționari.

Școala primară o face la Brăila, iar liceul la Brăila și București.

După ce termină serviciul militar, se înscrie în anul 1936 la Academia de Arte din București, unde studiază pictura cu maestrul Camil Ressu, iar gravura cu Prof. Luca. În anul 1941 primește diploma de absolvire. Din anul 1939 expune la saloanele oficiale de pictură și desen.

În anul 1943 are prima expoziție personală; apoi, în anul 1946, cea de a doua expoziție personală. Cele aproape 60 de lucrări strinse și selecționate de artist în recenta sa expoziție din luna iunie 1956, deci la un interval de zece ani față de ultima sa manifestare de asemenea gen, ne arată că artistul a ajuns la maturitatea concepției sale artistice realiste.

Subiectele diverse luate din mediul în care trăiește, marginea orașului nostru, sau din călătoriile pe care le face în țară, aduc pe pînă viața lor proprie și transmit privitorului sentimentul cald al artistului.

Stilul s-a cristalizat încetul cu încetul, pretențios și adînc ca proces tehnologic, și se prezintă unitar și foarte ridicat ca măiestrie artistică.

În fiecare tablou se poate sesiza dragostea și doriința pictorului de a ajunge la un mare nivel artistic. Deși are multe înrudiri cu pictura lui Andreescu arta lui Gh. Ionescu este originală și plină de personalitate.

Multă vreme s-a spus despre pictura lui că este întunecată și tristă. Dar, dacă analizăm mai profund tablourile sale, ele ne apar luminoase. Este necesară o anumită pregătire pentru a înțelege și gusta pictura lui Gh. Ionescu. Un pri-

visor oarecare este tentat să creadă la început că are de-a face cu o viziune întunecată și aceasta din cauza gamei cromatice căutate cu mare grijă, uneori zgîrcit dozată cu tonuri deschise, și care, întotdeauna, e susținută în ansamblu prin griuri.

Emotiv fără a fi exuberant, fără explozie de lumină sau de culoare, el transmite un sentiment profund, evocînd atmosfera prin simplificări de compoziție și de ton.

Are preferință în general pentru subiecte care pot sugera o anumită notă gravă, fie ele peisaje, flori, portrete ori nat-uri moarte. Chiar și atunci cînd o culoare, cum ar fi verdele, este exaltată în anumite peisaje ca, de pildă, tabloul *Lucrînd în grădină*, el are în imediată vecinătate o altă culoare ajutătoare, cum ar fi un brun care, prin profunzimea lui, stabilește echilibrul.

Pictura lui Gh. Ionescu, deși nu este desfășurată pe suprafețe mari ci are totdeauna ca preocupare rezolvarea tabloului de mici dimensiuni, cu mijloace de expresie concentrate, pune probleme interesante și multiple. Unele nu se dezvoltă la prima vedere, iar subtilitatea cu care sînt puse face mai vie și mai atractivă prezența fiecărui tablou. Fiecare lucrare în parte are unitatea sa proprie,



iar unitatea tuturor lucrărilor subliniază prezența unui stil.

Preocupat în special de peisaj, el se apropie cu mult interes și de natura moartă, de flori sau de portrete.

În tablourile cu flori, în special petunii, transmite prospețime, gingașie; trecerile de la ton la ton sînt discrete și pe alocuri, unde vine lumina, apar sublinieri de culoare.

Peisajele sale au forță. Ele sînt animate uneori de figuri, ce se înscriu bine și însuflețesc natura, fără a avea gesturi retorice, fără a depăși cadrul, ci ducîndu-și pasul liniștit, uneori într-o atmosferă de visare, altele într-una de lucru. Zilele, în peisajele sale, deși nu au soare puternic, nici umbre închise, au lumina specifică a momentelor cînd cerul acoperit de nori luminează totul plăcut, unitar, calm, punînd în valoare tonalitățile sobre.

Felul în care organizează spațiile goale sau pline pe pînză, ne arată preocupările serioase ale artistului pentru problemele compoziției, cum se vede de pildă în *Ogoare înverzite*, peisaj tipic de șes, temă preferată și ades atacată de artist. Pe două treimi din spațiul propus pentru realizare, apare ca prim plan frontal pămîntul lucrat pe care au înverzit ogoarele. Unele spații de teren sînt colorate cu brunuri, culoare armonizată cu verzele și care sugerează pămîntul neînsemîntat încă. Liniile de fugă ale ogoarelor se concentrează spre centru, trecînd peste un accident de teren, subliniind monumentalul și dînd în același timp dinamism tabloului.

Cerul acoperit de nori cenușii ocupă abia a treia parte din tablou. Alegerea acestui raport între cer și pămînt pune în valoare terenul petru a sugera ideea propusă. Gama generală rece aduce perfect în memoria oricui atmosfera unei zile de primăvară timpurie pe cîmp.

Un alt peisaj, *Drumul găzarului*, peisaj tipic de margine de oraș (București), e organizat compozițional pe diagonală, cu casele mici întoarse de obicei cu spatele, cu calcane colorate, ce apar din planul doi pînă în planul ultim. Pomii firavi se ridică pe după garduri. În fața terenul accidentat, traversat în diagonală de drumul găzarului, sugerează spațiile goale dintre casele de margine. Toate elementele de pe teren, împreună cu cerul pișcat de nori, realizat în pensule scurte, pe un fond bine lucrat, întregesc atmosfera unei zile ploioase de toamnă, la marginea orașului. Aici, ca și în alte peisaje de toamnă sau de primăvară, cînd florile apar în pomii de pe cîmp sau din grădină, artistul își subordonează concepția cromatică unei influențe pu-





GH. IONESCU — Petunii — ulei 49 × 40 cm.

ternice venită din mediul în care a pictat.

Concepția rămâne ca o construcție pe care se clădesc impresiile diferite. În tablourile sale inspirate de primăvară pomii înflorească discret, ca în primele lor zile de eflorescență (fără a fi banalizați); toată atmosfera se înnoiește, iar oamenii sapă harnic în grădină. În pinzele cu atmosferă de vară lumina vine din cerul colorat de data aceasta mai spre albastru, se cerne printre pomi și aruncă o umbră caldă peste masa pregătită în curte. Primul plan apare cu elemente de teren susținute cu ocru, cu oranj, calde, distribuite în tușe largi.

Artistul trăiește la marginea orașului nostru. Casașu lui modestă are prispă și o grădiniță cu pomi. Aici a văzut și a simțit el an de an succesiunea anotimpurilor. Sub streșina casei vin în fiecare primăvară rîndurile odată cu florile din cais, din cireș, din gutui. Vara se pune la umbra lor masa de lemn cu fața de masă albă învîrstă cu albastru. Apoi toamna și iarna schimbă mereu decorul pe care el l-a surprins din prispă și din jur.

A rătăcit mulți ani cu șevaletul și umbrela pe cîmpul de la marginea orașului, prin grădini, pe ogoare, la prășit, cosit sau secerat. A pictat pămîntul ud de ploii și de zăpadă, brăzdat de roata căruțelor și răscolit de mîna harnică a omului.

Și-a îmbogățit an de an sufletul cu noi impresii. A început să surprindă din ce în ce mai sigur elementele esențiale din natură, le-a redat în imagini plastice și ne-a comunicat în mod creator realitatea.

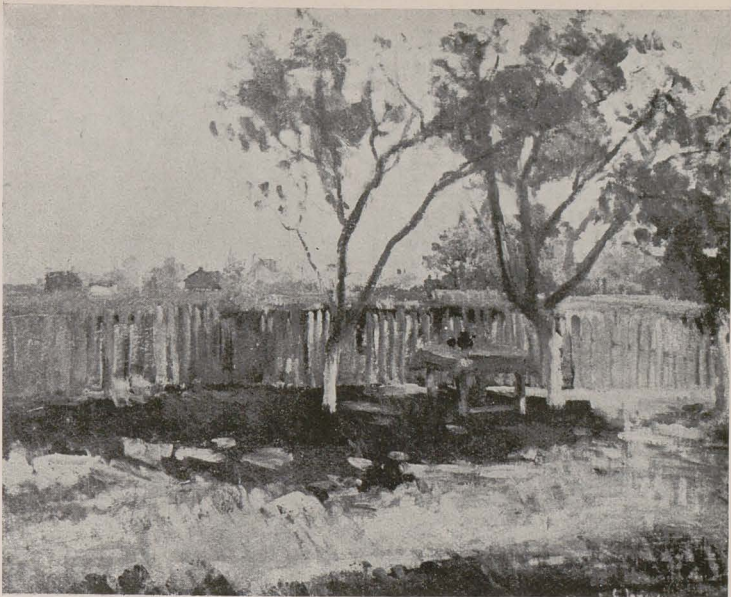
Din pădurile de la Ghirdoveni, regiunea Moreni, ne aduce de cinci ani la rînd teme interesante, pline de farmec, din interiorul sau de la marginea pădurii.

Peisajul lui Gh. Ionescu este un peisaj românesc plin de emoție și sinceritate, rezolvat cu mijloace simple și cu mult talent. El ne aduce în centrul interesului o permanentă dragoste de natură și o dorință de a se depăși.

Naturile moarte sînt alese cu grijă, compuse organic, interesant, cu obiecte asociate, bine dispuse în mediul înconjurător; ele sînt în același timp prilej de studiu serios. Coș cu mere sau natură moartă cu șervet, natură moartă cu cartofi, sînt piese de realizare majoră atît ca meșteșug pictoricesc, cît și ca concepție realistă.

Finisajul artistic la care sînt duse nu păcătuiește prin nici un artificiu.

Straturile de culoare, prețios supra-puse, dau tabloului o materialitate picturală rar întîlnită la noi.



In curte — ulei, 53 × 64 cm.



Ogoare înverzite — ulei, 64 × 85 cm.

Ceea ce caracterizează în general pictura lui Gh. Ionescu este sobrietatea, seriozitatea și calmul. Aceste elemente aduc în pictura noastră actuală o mare pasiune, o dăruire totală, un artist ade-

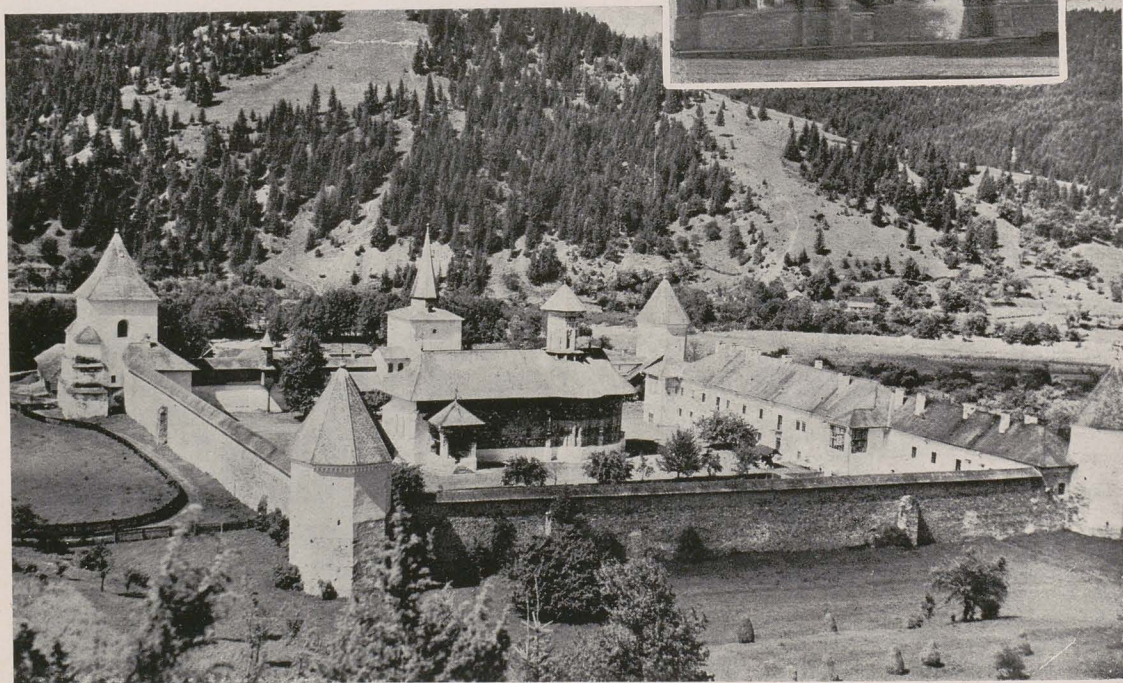
vărat. Arta lui se ridică în unele lucrări la nivelul clasicilor noștri.

Lucrările lui se impun și, odată cu ele, artistul, pe care-l prețuim și-l înconjurăm cu toată dragostea.

Tradiție și inovație în pictura bisericii

MĂNĂSTIRII SUCEVIȚA

M. A. MUSICESCU



Mănăstirea Sucevița—vedere — Fațada de nord-est (fig. 1 sus) — Vedere de ansamblu (fig. 2 jos)

În epoca de înflorire a picturii bisericilor moldovenești — secolele XV și XVI — rematică și tehnica iconografiei bizantine, aplicate pe mozaic sau frescă, intraseră de veacuri în tradiția artei religioase, pe o arie geografică care depășea cu mult întinderea imperiului de răsărit. Strălucitoarea artă a Bizanțului reprezenta cvintesența gândirii ortodoxe a vremii și totodată una din sintezele culturii medievale. Pictura religioasă a țărilor din răsăritul și sudul Europei are ca punct de plecare estetică, iconografia și tehnica bizantină, în care supraviețuiau tradiția elenistică și romană, îmbinată cu elemente decorative împrumutate lumii orientale. Dar, în mai bine de un mileniu de dezvoltare, această artă își îngărdise puterea de creație în strictetea canonului și trecea

astfel în țările care o adoptau cu rigiditatea unei dogme izvorite din imuabilitatea interpretării textelor sfinte. Pe acest fundament riguros al canonului bizantin, ajuns în țările ortodoxe și prin cărțile de pictură grecești sau traduse din limba slavă — Erminile — meșterii veacurilor XV și XVI siliți să realizeze decorarea bisericilor moldovenești. Studiul picturii moldovenești din această vreme implică deci cunoașterea iconografiei ortodoxe bizantine și a felului cum a fost ea reprezentată pe pereții bisericilor noastre. Rolul meșterilor în procesul de creație și de împlinire a artei medievale românești în general și a picturii în special, a fost puțin studiat până azi. Evidența înrîuririi bizantine, vastitatea ariei pe care se întindea aceeași formulă și expresie

artistică, cu deosebiri mai mult sau mai puțin importante, au îndreptat interesul cercetărilor în special în direcția studiului izvoarelor iconografice, al înrîuririlor cu școlile mai vechi sau contemporane, al întreprinderii și schimbului de influențe. Unele nepotriviri cu canonul, libertăți de invenție, elemente decorative transpuse direct din arta țărănească, au fost ici și colo relevate, nume de meșteri au apărut dincolo de orice biografie, prin studiile de specialitate, indicând astfel calea spre un alt tip de cercetare: aportul meșterilor români, importanța elementelor locale.

Biserica mănăstirii Sucevița, de factură clasic moldovenească, ultima dintre marile ctitorii cu fațadele exterioare îmbrăcate de sus până jos în veșmintul sărbătoreț al cu-



canon, viața îndepărtată, dar reală a celor ce au fost. În ansamblu, hieratismul domină această monotonă desfășurare de sute de personaje, care se înșiră, unele lângă altele, unele sub altele, reliefîndu-se pe o bandă de un verde plin, metalic. De la reprezentarea geometrică, aproape abstractă a serafimilor și coborînd pe registrele de aceeași intensitate cromatică, trecerea de la mișcare către static prezintă o gradație perfect echilibrată. Acolo unde arhitectura lasă lungi suprafețe netede, personajele sînt în plină mișcare; acolo unde ritmul vertical al onicîțelor, cu arcurile lor semicirculare, întrerupe orizontalitatea registrelor, personajele stau nemișcate în frîde. Acest grad echilibrat compozițional se reliefează, cu o oarecare violență, datorită jocului cromatic, lipsit de subtile nuanțe intermediare, dar în așa fel repartizat printr-o îndrăzneală alternanță de culori contrastante, încît nu numai orice monotonie este exclusă, dar multiplul leit motiv al personajelor în picioare, capătă accentul viguros, necesar iluziei unei plasticități.

În toată această multiplicitate de figuri nu poate fi vorba de individualizare, pe bază de portret analitic. Totuși, teoria care desfășoară sute de personaje, pe un registru de atitudini

lorii, este unul din monumentele în care stau alături, se întrepătrund, elemente de pictură tradițională aparținînd străvechiului canon bizantin și elementele înnoitoare care exprimă, cu o emoționantă realitate, o nouă viziune plastică și decorativă (fig. 1).

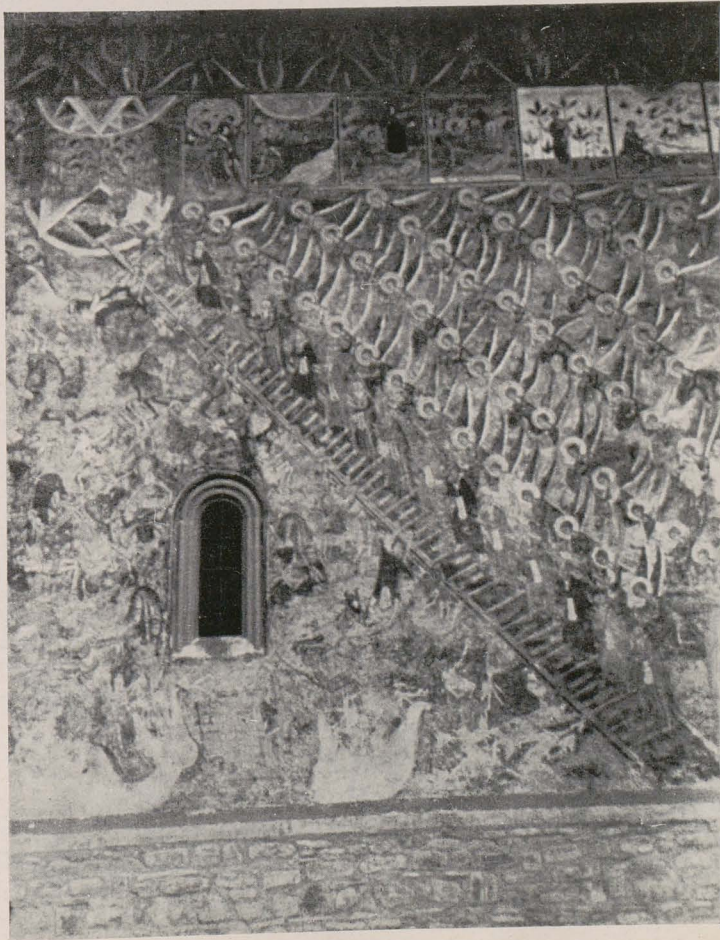
* * *

Construită între anii 1583—1585, din inițiativa lui Gheorghe Movilă, episcop de Rădăuți, devenit mai târziu mitropolit al Sucevei și Moldovei, terminată și zugrăvită sub fratele acestuia, Ieremia Movilă, domn al Moldovei între 1595—1606, biserica mănăstirii Sucevița și-a păstrat intactă strălucitoarea-i pictură.

Odată depășit asprul zid de incintă, cu cele patru turnuri, metereze și contraforți, intrînd pe sub bolta întunecoasă a turnului clopotniță, eleganța liniștită a construcției și radioasa revărsare de culoare, peste care lumina așterne un luciu viguros, odihnesc și încintă privirea (fig. 2).

Frescele fațadelor se pot împărți în două grupuri: ansamblurile mari care, la rîndul lor, pot fi subîmpărțite în scene unitare și scene compartimentate și, în al doilea rînd, teoriile de personaje.

Pe curbele molcome ale absidelor, ritmate și ele de onicîțele subțiri care urcă pînă mai sus de jumătatea zidului, este zugrăvită solemnă desfășurare a personajelor care alcătuiesc biserică divină și pămînteană, scenă denumită Cînul (fig. 3). În axa absidei altarului, apar, una sub alta figurile și grupurile care reprezintă pe Creator (« Cel vechi de zile », Daniil 18,9), pe Isus, pe Maica Domnului, în diferitele interpretări simbolice. Pe laturi, cele șapte registre orizontale figurează de sus în jos tradiționalele ierarhii cerești și pămîntesti: serafimii, îngerii, profeții, apostolii, episcopii, martirii, pustnicii. Și astfel, de sus în jos, din depărtarea absidelor laterale spre axul central al altarului totul este ierarhizat, cerul ca și pămîntul. Acest protocol divin și te-restru, alcătuit o învățătură pentru poporul veacurilor medievale. Străvechile figuri ale îngerilor și sfinților intraseră de mult în legendele populare și căpătau astfel, dincolo de



Fațada de nord: Scara lui Ion Climax (fig. 4)



Fațada de sud: Arborele lui Ieseu (fig. 12) Rîndul de jos: Șirul filozofilor din antichitate

limitat, într-o mișcare nu totdeauna imediat aparentă, însă sensibilă printr-un fel de cadență ritmic distribuită; atributele istorice sau ierarhice ale rangului acestora în organizația cerească sau pămînteană; fixarea personajelor în cadrul care le fusese destinat de veacuri, simetria statornică, într-o pluralitate de echilibre, atributele acestor figuri, dincolo de calitatea lor didactică și iconografică, ușoară de citit, o calitate monumentală, care le portretează pe un plan mai puțin subtil decît cel psihologic, dar mai reprezentativ pentru arta medievală: planul portretului monumental. În lumea monoton sistematică a Cinului, meșterul zugrav vădește totuși, dincolo de canon, o sensibilitate optică, o elocvență cromatică, care aștern peste hieratismul tradițional pecetea unei valori de pitoresc.

Pe fațada nord, zugravul (fig. 4), a figurat scena denumită *Scara lui Ion Climax* (interpretarea vechii credințe într-o primă judecată imediat după moarte)¹⁾, foarte rară în iconografia rominească. Această scenă este una din cele mai monumentale compoziții de pictură din arta medievală rominească. Ordonanța verticală a arpiilor ingerilor, alternată cu mișcarea de curbă domoală a capetelor nimbate, sugerează o ordine de luminoasă și pașnică frumusețe. În iad domnește haotic întinericul. Un soi de aprig dinamism animă amestecul de trupuri care cad, printre diavolii care le pîndesc, le așteaptă, le primesc, le trag în lumea lor. Diavolii din această scenă sînt de un dramatism, a cărui expresivitate rămîne aproape unică în toată pictura medievală rominească. Unii dintre ei plutesc ca pe apă, cu mișcări de inot, alții umblă ca pe uscat, reliefați pe albastrul vinăt al fondului. Au

corpuri puternice, proporționate, în ciuda coastelor aparente. Au coarne și urechi de bovidae, aripi de pene. Chipurile sînt bestiale, un amestec de bou, maimuță și om. Fruntea îngustă, bărbia prognată și puternică, gura mare, tăiată adînc, dau un fel de rînjit figurii. Fiecare dintre acești diavoli are pe piept, pe burță, uneori între coaste, capete suplimentare a căror expresie se identifică aproape, uneori cu aceea a chipului propriu zis. Ca niște măști în relief, aplicate pe corp, aceste capete conferă personajelor o hideoasă pluralitate. Și în scena Judecării din urmă, reprezentată în interior pe peretele est al exonartexului, regăsim lumea neagră a diavolilor. Cît de departe este textul Apocalipsului lui Ioan de această reprezentare naiv populară a dracilor, cu o înfățișare aproape omenescă, fără nimic înfricoșător în ea! În iconografia rominească, diavolul este o ființă urtă, sprintenă, aproape ghidușă. «Necuratul» din basme și legende, ca și cel de pe pereții bisericilor, nu este mai înfricoșător decît «Muma pădurii», «Talpa iadului», «Balaurul», «Smeul» și alte ființe închipuite de fantazia populară, totdeauna mai mult sau mai puțin legate de o realitate posibilă. Chiar adoastul străin de imaginația rominească, al capetelor care ies din burta sau din pieptul dracilor, nu-i face pe aceștia să depășească un hidos construit cu elemente posibile în ordinea umană. Viziunea populară a lumii întinericului, este dominată la noi de o «Talpa iadului» sau de un Aghițău, personaje care nu sînt nici pe departe izvorite din Lucifer, arhanghelul cel frumos, devenit opozabil divinității prin revolta sa creatoare de dezastru cosmic, astfel cum îl găsim în viziunea catolică, intelectuală, a apusului. Făptuirea răului ca și binelui, se face în limitele normal omenesti și poate, de aceea, scena Judecării din urmă nu depășește valoarea unui moment inseriabil într-un multiplu anecdotic, care o face să nu-și atingă tragismul cerut de textul Apocalipsului, atît de deplin realizat în Occident, în viziunea lui Dante.

În aceeași scenă, alături de cetatea raiului cu zidurile, turnurile și grădinile ei bizantine, iată și o viziune atît de evocatoare pentru romîni: «sînul lui Avraam». Dintr-un ștergar, țînut de Avraam, Isaac și Iacov, răsar cîteva capete cuminți; scena devine apropiată, familiară, atît de familiară imaginației țărănești, încît se va păstra în rusticele realizări ale meșterilor de țară pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Originea acestei reprezentări trebuie căutată în Orient unde s-a născut din textele apocrife²⁾. Astfel, iadul și raiul se întîlnesc pe zidurile bisericilor noastre cu realitatea simplă și imediată. Ne aflăm din nou în fața opoziției dintre intelectualizarea religiei în viziunea plastică occidentală și realismul simplu și local al meșterului nostru medieval.

Celelalte scene figurate în exterior sînt de tradiție bizantină și le regăsim, aproape cu identitate, zugrăvite pe fațadele bisericilor secolului al XVI-lea. Totuși unele detalii care trec dincolo de tradiție, vădesc, pe de o parte, noi influențe, iar pe de alta, transpunerea în plastic a unor realități văzute. Felul în care este ilustrată strofa 24 din Acatist, rămîne unic în toată pictura moldovenească pînă la finele secolului XVI. În fața unui mare cort, foarte oriental ca factură, Maica Domnului apare în picioare, cu chipul lui Isus pe piept. Ea are eleganța liniștită și sigură a unei tinere împărătese, fără de hieratismul bizantin. Cortul alb, deschis, cu două rînduri de acoperișuri, duce gîndul spre Orient și totodată amintește de «Vierge au Manteau»³⁾ familiară apusului. Sînt două lumi aici, două viziuni îmbinate, pe fundalul unui peisaj de ori unde. Scena Pokrovului (Văzul Maicii Domnului), (fig. 5), înalt desăfurată între cele două ferestre sud

¹⁾ V. O. Wulf, *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, II, Potsdam, 1924, pag. 536 și P. Henry, *Folklore et iconographie religieuse*, Bibl. de l'Institut français des Hautes études en Roumanie, Mélanges, 1928, pag. 73-82.

²⁾ L. Bréhier, *L'art chrétien des origines à nos jours*, Paris, 1928.

³⁾ V. P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, pag. 275.



Fațada de sud: Scena denumită « Pokrovlul » (fig. 5) iar pe registrul inferior: Scena « Rugul în flăcări »

grată monumentală, deoarece este realizată nu atât conform unei viziuni plastice de detaliu cât după nevoia de a acorda poezia cu fondul, pe care se desfășoară. Figurația zugrăvită pe pereții exteriori ai Suceviței păstrează ceva din liniștea stabilă și sigură a ansamblului construcției. Toate stă la locul, totdeauna cel potrivit, atât pentru înțelesul temei, cât și pentru integrarea scenelor în ansamblul arhitectural. Specificul monumentalității constă aici în realizarea unei viziuni în care desăvârșita armonie grafică și cromatică se îmbină cu elementul arhitectural pe care se desfășoară scenele.

artistic, pe care poporul o deslușește fără să fie nevoit a o ști ceti. Pe fundamentul iconografiei se suprapune calitatea dramatică și pictorescul vieții.

Zugravul de la Sucevița, parțial emancipat de ordonanța tradițională a iconografiei, a fost creatorul unei ordine picturale noi, deosebite atât de vibrația lirică a Voronețului cât și de sinteza intelectuală a Vetrei Moldoviței. El a dat colorii luciului metalic al emailului, iar ansamblul cromatic, care nu este subtil nuanțat, ci perfect ritmat în amănuntele ca și în întregul lui, dă exteriorului Suceviței o strălucire orientală, pictura căpătând totodată calitatea monumentală prin însăși natura autoritară a cromatismului său. Și dacă desenul nu are noblețea celui de la Bălești și nici rafinamentul și precizia celui de la Vatra Moldoviței, limpezimea lui, chiar dacă ajutată aici și colo de o monotonă repetiție de efecte, ca și siguranța sa oarecum rece atât în statica generală a compoziției cât și în dinamismul detaliilor, dau ansamblului o proporționalitate perfect înt-

Zugravul interiorului Suceviței nu a văzut monumental. El a folosit formula narațiunii multiple, care l-a constrins la o compartimentare excesivă a pereților. Astfel, zidul a devenit suma unor suprafețe geometrice regulate, ale căror dimensiuni sînt, la rîndul lor, funcție de amploarea subiectului reprezentat; pictura aparînd ca o serie de pagini miniaturate, așezate unele lângă altele, unele sub altele.

În exonartex, deasupra și împrejurul ușii de intrare în pronaos, domină scena Judecării din urmă. Dacă din punct de vedere artistic compoziția — în linii mari aceeași în toate bisericile noastre — este lipsită de unitate, fiind mai degrabă o etajare rigidă de scene, ordonate după necesități simbolice mai mult decît conform unei viziuni armonios plastice, prin simbolica ei elementară, prin brutalitatea figurației, prin simplitatea ordonanței, sensul ei este totuși imediat evident privitorului. În teologia medievală Judecata din urmă reprezintă momentul suprem cînd binele săvîrșit în cursul vieții va fi definitiv răsplătit și răul pedepsit. De aceea și iconografia acestei scene este — pornind de la textul Apocalipsului lui Ioan — totodată concretă și abstractă, figurînd printr-o serie de elemente plastice pe înțelesul tuturor, iadul și raiul, învierea morților, cîntărea virtuților și păcatelor și, în registrele superioare, imuabila ierarhie cerească. Poate niciieri mai mult decît în scena Judecării din urmă nu este mai evident sensul didactic al picturii bisericești. Din punct de vedere artistic, valoarea ei este greu de determinat. Nici ansamblul, nici coloritul, nici desenul nu au în scena de la Sucevița o frumusețe deosebită. În afară de Moise, care atrage atenția prin mișcarea foarte vie, accentuată de filacterul defășurat pe care-l

ale pronaosului, este măreață, solemnă, așa cum o cunoaștem din icoanele rusești.

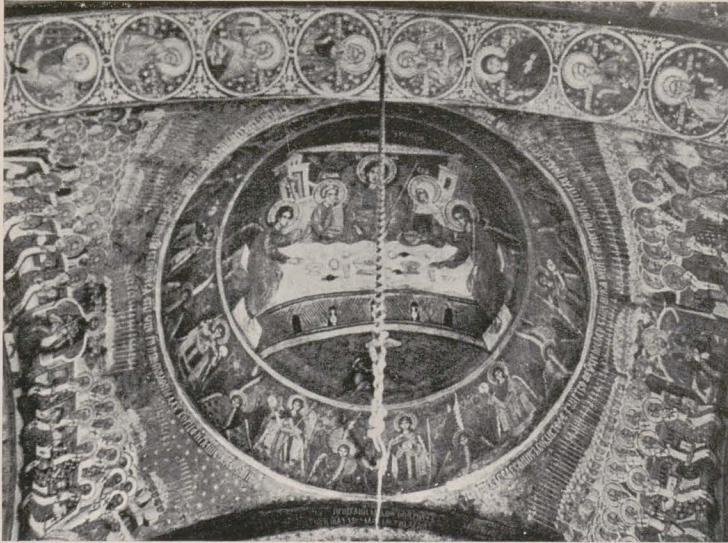
Pe de altă parte, fondurile de arhitectură, prezentînd turnuri de cetate, cu metereze, cu acoperișuri ascuțite, înalțîndu-se peste ziduri de incintă, construcții întărite, reprezintă orașe medievale văzute. Legăturile Moldovei cu Ardealul și Polonia, în vremea Movileștilor, au accentuat desigur schimburi de influențe nu numai economice și politice, ci și artistice. Aceste cetăți, albe și galbene, cu acoperișuri roșii, profilate pe fondul albastru palid, rămîn cu toată factura lor de miniatură, imaginea expresivă a lucrului văzut.

Tratarea ciclurilor biblice și legendare care alcătuiesc tematica fațadelor bisericii mănăstirii Sucevița, duce la concluzia unui acord între monumental și ornamental. Personajele desfășurate pe registrele absidelor, membri abia individualizați ai unei serii, alcătuite cu o friză decorativă cerută atât de necesitățile arhitecturale cât și de imperativul canonului. Totuși, zugravul animă simbolismul canonic. Narațiunea — episod, dramă, minune — necesită însă sugerarea trăirii omului în elementele care constituie realitatea vieții: natura și societatea. În felul acesta, îngeri, sfinți, profeți, călugări, martiri, întreaga lume biblică, coboară în viață, încetînd de a mai fi simbol al unei abstracțiuni teologice, și personifică trecutul istoriei și al legendei. Vechiul și Noul Testament, istoria și legenda, scrisul și necrisul, văzutul și nevăzutul, prind a trăi în opera artistică ce integrează textul sfînt în sensul său lumii contemporane zugravului, familiare deci și privitorului. Două lumi se întrepătrund astfel, devin una singură: lumea frumosului

Bălești și nici rafinamentul și precizia celui de la Vatra Moldoviței, limpezimea lui, chiar dacă ajutată aici și colo de o monotonă repetiție de efecte, ca și siguranța sa oarecum rece atât în statica generală a compoziției cât și în dinamismul detaliilor, dau ansamblului o proporționalitate perfect înt-



Pronaos: Scene din viața sf. Nicolae (detaliu), (fig. 6)



Pronaos: Calota est, în centru: Scenă reprezentind Cina de la Momvri; de o parte și de alta a calotei — două sinoade ecumenice (fig. 7)



Camera mormintelor (peretele est): Viața lui Moise — Plecarea din Egipt (fig. 8)

ține și de pelerina care-i flutură larg în spate; afară de unele mici detalii, ca de pildă, în dreapta jos, un suflet mărunț alb, cu un cocos pe umăr — ilustrare a unei vechi legende populare — și de diavolii, hamali cumini, care cără în spate arhiva păcatelor omenirii, ochiul privitorului zilelor noastre nu poate semnala nimic deosebit. Pe arcurile care susțin cupola, cele 12 semne ale zodiacului și tema învălăturii cerului ca un pergament, (Apocalips; 6,14) scenă care face parte tot din Judecata de apoi, pun față în față străvechi elemente păgâne cu

textul biblic. În toată arta medievală se regăsește, cu mai mult sau mai puțină frecvență, acest paralelism, semnul, odată mai mult, al supraviețuirii în popor a unor elemente de simbolică păgână, care par să-și aibă rădăcinile în preistorie. În pictura exonartexului zugravul reușește să sugereze momentul esențial al povestirii prin elemente puțin variate, cu un registru sărac de gesturi, cu evidente naivități în încercările de perspectivă și racursi. Arhitecturile care formează fundalul sînt un decor întimplător, ele nu dau aproape nici-

odată iluzia realității, dar tocmai instabilitatea lor în spațiu, fantezismul zidurilor și acoperișurilor, irealitatea fațadelor, dau viață acestor construcții, care, dincolo de geometrisul lor decorativ, par să participe, cu prezența lor reală și totodată absurdă, la întîmplările ce se petrec pe primul plan. Textul biblic și legendele apocrifice sînt totodată prezentate nu numai cu calitățile necesare unui registru care-și cunoaște meseria, ci și cu talentul povestitorului, care știe să-și anime narațiunea cu mijloace de care nu este conștient, dar pe care le minuieste cu siguranța pe care i-o dă darul înnașcut. De aceea, poate, o atmosferă de familiaritate, pe care o vom găsi în toată pictura interioară a Sucevei, stăruie în aceste scene. Regia propriu zisă poate fi de tradiție străveche, atitudinea și îmbrăcămîntea personajelor pot fi dictate de canoane și Erminii; zugravul însușindu-și-le, povestea a devenit a lui și o spune animînd-o cu vorbele sale. Peretiș nord, sud și vest comportă patru registre care înfățișează de sus în jos viața Sf. Ion Botezătorul, scene din viața lui Avram și a Patriarhilor, legenda vieții Sf. Ion Nou și o serie de sfinți. Este sirul de scene, care reprezintă momente din viața nenumăratului popor biblic. Dacă desenul mărunț și detaliat, arhitectura fantezistă a fondurilor, irealitatea coloritului au justificat asemănarea acestor scene cu tehnica miniaturii și a icoanelor, tocmai multiplicitatea personajelor, varietatea subiectelor, care depășește sintetismul simbolicei icoanelor clasice ca și strictețea ornamentală a miniaturii, așază această reprezentare în lumea mult mai largă a picturii religioase narative prin opoziție cu figurarea prin episoade simbolice a miniaturii și a icoanei. Ceea ce importă în analiza acestei picturi — fundamental narative — este urmărirea firului poveștii sau poveștilor, care se desfășoară fără grabă, fără salturi, una după alta. Ochiul se oprește uneori pe o reușită tehnică, pe eleganța unui gest, pe somptuoziținea unei haine, pe avîntul unei aripi, pe adîncimea neașteptată a unei perspective, pe dramatismul unei atitudini, pe o pată de culoare, pe puritatea unei linii, toate elemente de amănunt, care, păs-trîndu-și farmecul propriei frumuseți, concură totodată la crearea unei imagini care sugerează realitatea și care dă anecdoticului, oricît de multiplu ar fi acesta, o incontestabilă vibrație de fapt întimplat avea. Două scene prezintă un interes deosebit. Prima reprezintă Botezul Domnului: Isus poartă în mină un pergament cu o inscripție: zapisul lui Adam. Este vorba de o legendă de origine ebraică, trecută în lumea slavă, de unde a ajuns pînă la noi, păs-trîndu-se pînă azi în folclorul rominesc¹⁾. A doua scenă, totodată una din cele mai frumoase figurate în exonartex reprezintă un episod istoric adevărat: aducerea moaștelor Sf. Ion Nou la Suceava, în care apare Alexandru cel Bun, cu toată curtea sa, avînd ca fundal cetatea Suceava.

Urmărind de-a lungul seriei de scene nenumărate personaje ce se profilează pe atîtea fonduri de arhitectură, detaliile pitorești, ca de pildă acel încîntător vas de garoafe de munte din scena nașterii Sf. Ion Botezătorul, cite o turlă de biserică moldovenească, peștii roșii și verzi, atît de bine desenați din scena Botezului Domnului, sufletul cu cocoșul pe umăr, micii diavoli sprinteni, recunoaștem dincolo de tradiția iconografică, semnele neoidolnice ale participării directe a zugravului la spiritul legendelor rominești. Trebuie să insistăm încă odată asupra faptului că, chiar acolo unde simbolismul și supranaturalul alcătuiesc fondurile tematicii, zugravul rămîne, dacă nu în realitatea imediată, în orice caz în atmosfera realului, adică într-o lume care ar fi putut exista și în care istoria biblică devine o poveste trăită.

Urmărind una cite una scenele zugrăvite în pronaos, regăsim cu prisosință personajele, atî-

¹⁾ V. Cartoian, Zapisul lui Adam, *Arta și Tehnica grafică*, caiet 3, martie 1938.

tudinile, compozițiile, arhitectura fundalurilor, aproape toate trăsăturile caracteristice picturii bisericilor moldovenești mai vechi. Drama este aceeași, jucată de aceeași actori. Doar viziunea regizorului s-a schimbat. Este trecerea pe care o remarcă Henry Focillon pentru sfârșitul veacului XV și începutul veacului XVI în occident și Paul Muratoff pentru arta iconeilor rusești din aceeași epocă: dispariția treptată a monumentalului și înlocuirea lui cu amănuntul, valorificat prin calitatea poetică a culorii.

În adevăr, apariția în occident a celor «Livres d'heures» ale căror miniaturi sînt totodată «un tablou al adevărului și un basm» este contemporană cu apariția în Rusia a iconeilor în care multiplicitatea imaginilor, scenele mărunte, «episodul» încadrează, în spațiu limitat al iconei, cîte o figură centrală. Este epoca în care icona devine diptic, triptic, poliptic, episodul devine serie, subiectul unic se fragmentează, momentul se prefăce în timp curgător.

În arta medievală moldovenească, pronaosul de la Sucevița vădește trecerea de la o viziune plastică de ordin monumental, la o viziune în care pitorescul amănuntului are aceeași importanță ca și anecdota, narațiunea. Avem de-a face în reprezentarea sinaxarului (viețile sfinților) din pronaos cu un microcosm al amănuntului, care conține și determină totodată valoarea expresiei ansamblului. Care sînt elementele ce compun această lume și cum se comportă ele unele față de altele? Unul din cele mai importante îl formează decorul arhitectural. Cetăți, orașe, ziduri de incintă, fragmente de case, ciudate interioare reprezentate scenic numai cu doi sau trei pereți, turle, turnuri etajate, octogonale sau rotunde, cu creneluri și drumuri de veghe, loggii, portuluri, trepte, arcade, simple bolți sprijinite pe coloanete, baldachine, toate sînt, în irealitatea lor, desenate cu o uimitoare precizie. Analizate mai îndeaproape, unele din ele par niște paravane fanteziste, altele amintesc peisajul citadin din frescele lui Giotto, iar altele au realitatea cetăților întărite din Transilvania contemporană. Din cînd în cînd, o turle de biserică amintesc Moldova lui Ștefan cel Mare, un arc trilobat, bulna musulmană, acoperișul în bulb al unei turle, silueta unei biserici rusești. Întregul ev mediu apusean și răsăritean își profilează asprimea sau fantezia arhitecturală pe aceste fundaluri ale frescelor din pronaosul Suceviței. Mai mult decît atît. Cetatea sau orașul nu mai sînt profileate permanent pe fondul albastru stelat, ci sînt deseori așezate pe dealuri, înconjurate de pomi, de iarbă, de flori (fig. 6). Zugravul a exprimat aci o realitate care scoate pictura medievală moldovenească din tradiție: peisajul. În peisajele care animă unele scene ale interiorului, verdele nu mai este o simplă bandă monocromă, ci poartă în el verdele mai închis al umbrei pomilor, petele galbene și roșii ale florilor întrețesute cu firele de iarbă, nuanțele mai luminoase ale locurilor pe care s-au oprit razele soarelui. Odată cu nuanța în culoare, apare și perspectiva în compoziție, încă stîngace, dar suficient de expresivă pentru ca ansamblul să sugereze realitatea. Linile care fug spre depărtări sînt corect așezate, relieful neted de pe primul plan se pierde treptat în zare, cetatea de pe virful dealului urmează curba descendentă a acestuia. Și iată cum, natura apare alături de caligrafia decorativă, aceasta din urmă rămîind însă precumpănitoare în ansamblul scenelor. Animalele apar și ele, de cele mai multe ori, cu toată plînatatea expresiei lor. Căii inaripați ai Sf. Ilie gonesc urcînd spre cer, cîteva cămile cu saci albi în spate așteaptă liniștite la intrarea unei cetăți, un grup de oi albe se adapă. Toate aceste animale, desenate cu grija obișnuită pentru amănunt, dau scenelor în care apar un deosebit pitoresc. Oamenii care trăiesc în această lume aparțin și ei unui timp în care legenda se imbină cu momentul istoric. În sfîrșit s-ar putea face un studiu special de obiecte: săbii drepte și curbe, bastoane, lănci, bice duble, satire, sfori, scînduri, cuțite, felurite instrumente de tortură. Mînuite cu gestul sigur al călăului, ele capătă o viață a lor, pre-

lungind firesc gestul călăului însuși, ceea ce nu contribuie cu puțin la dinamizarea scenei.

Culoarea, în această viziune anecdotică și totodată poetică capătă o importanță fundamentală. Culoarea nu este plastică, ci numai decorativă în strălucirea și intensitatea ei, de aceea nu generează planuri, ci suprafețe, nu creează relieful și adîncimi, ci contraste care dinamizează ansamblul dîndu-i un fel de ritm plural care îmbogățește ritmul indicat prin desen. Această caligrafie cromatică creează o lume a ei, în care nici iluzia reliefului, nici perspectiva optică nu mai sînt necesare expresivității. Noțiunile de principal și accesoriu se confundă în această lume plată și strălucitoare, dînd naștere unei valori unice: instantaneitatea de viziune. Într-o asemenea reprezentare, detaliul devine important, amănuntul expresiv, anecdota propriu zis prinde viață.

Pictura cupolei pronaosului (fig. 7) rămîne însă pe linia monumentală a picturii interioare din epocile precedente, respectînd hieratismul tradițional al iconografiei bizantine clasice. Astfel, în aceeași încăpere stau alături două mentalități, două etape stilistice — una reprezentînd o tradiție care așază arta moldovenească în marele grup al artei bizantine, iar cealaltă fiind expresia unei evoluții locale, în care viziunea artistului reușește să rupă formele vechi și să dea naștere unei arte care poartă în germe o expresie plastică autohtonă.

Dacă în pronaos continuitatea necesară oricărui narațiunii este obținută prin revenirea de-a lungul scenelor a unor tipuri și atitudini similare, pe funduri diferite de arhitectură și peisaj, ea este, în camera mormintelor, rezultatul firesc al prezenței personajului principal — Moise — care reapare pe primul plan în fiecare dintre scene. Spre deosebire de Sinaxar însă, care reprezintă fragmente, fiecare avînd semnificația sa unică, scenele din viața lui Moise se succed în seria continuă a unei singure povestiri, împărțită în episoade diferite. Structura narațiunii rămîne însă, am putea spune plană. Nici o ierarhizare a evenimentelor, nici o punctuație, nici o modulație în desfășurarea biografiei nu greadeză întîmplările după importanța pe care o prezintă pentru reliefarea unei personalități. Tot ceea ce e și se întîmplă lui Moise are egală însemnătate. Acest mod de a trata o biografie este al cronicarului, nu al istoricului.

Folosind aceeași mijloc — fonduri de muniți și arhitectură, gruparea de personaje pe primul plan, gesturi simple, puțin variate — Sinaxarul rămîne static în ansamblul său, pe cînd viața lui Moise sugerează, ca impresie de ansamblu, desfășurarea în timp impusă de însăși legea internă a narațiunii. Dacă în Sinaxar artatul a fost nevoit să modifice totuși, de la o scenă la alta, fondul de arhitectură, de pildă, tocmai pentru ca să prezinte plastic viziunea unei alte întîmplări, în viața lui Moise, repetiția decorului în două scene alăturate, repetiția chiar a compoziției în care apare un personaj mai mult, sau un amănunt semnificativ în plus, erau necesare tocmai pentru a crea impresia de succesiune în timp, care stă la baza însăși a desfășurării plastice a unei narațiuni. În camera mormintelor avem de aface cu o serie de acțiuni desfășurate în timp. Ajutat de prezența lui Moise, care apare neschimbat în diferite scene, zugravul repetă, ori de cîte ori este nevoie, aceeași figurație, în același decor, tocmai pentru a face mai ușor scisabilă legătura dintre momentele evocate. În felul acesta, nu numai că se păstrează unitatea narațiunii, ci aceasta este sugerată plastic printr-o identitate de regie.

Vom menționa aci unul singur din episoadele vieții lui Moise (fig. 8). «Egiptenii îi urmăreau cu toții, cu căii și carele lui Faraon și cu toți căpitanii și armata lui...» (Jeșirea, 14, 9). Dacă ostașii în zale și cu coifuri amintesc imaginea generală a luptătorilor din evul mediu, personajele mărunte, îngrădite în carele înfășurate pe primul plan, poartă căciula înaltă, care-i identifică cu țărani romini din toate timpurile. Negri și mărunți, așezați în afara ansamblului scenei, pe linia marginală inferioară care o delimitează, mergînd agale, unul în fața altuia, un cățel, un purcel, încă doi purceli mai mici, și, încheind șirul din nou un cățel și un purcel. Vechea zicală «au plecat cu cățel și cu purcel» este figurată și ea ca semnătură personală a zugravului, a cărui origină rominească se verifică odată mai mult¹⁾. Și în reprezentarea Maicii Domnului de pe boltă (tipul tradițional al Panaghiei Blacheriotissa), găsim unele elemente care fac sensibilă această viziune mai personală a artistului

¹⁾ V. V. Brătulescu, *Elemente profane în pictura religioasă*. B.C.M.I. aprilie-iunie 1934, pag. 64.

Maica Domnului între îngeri (peretele vest al naosului) (fig. 9)



de la Sucevița, viziune care-l așează în rîndul precursorilor îndepărtați al unui proces de emancipare a înșei marilor scene liturgice, din secularul canon iconografic. Astfel, razele care înconjoară nimbul rotund în care Maica Domnului este așezată ca într-un medalion, nu mai sînt doar niște simple linii drepte, ci au la capete mici flori albe. De jur împrejurul acestui medalion înflorat, un fel de platou stîncos urcă parcă în trepte. În crăpăturile stîncilor apar, din cînd în cînd, buchețele de flori, lujere verzi care poartă garofițe de munte, albe și roșii. Este unul din cele mai grațioase peisaje din toată biserica și nu mai avem aface aici cu o încercare, sau un incident, ci cu o reușită, în care natura devine subiectul principal, valabil prin el însuși.

În partea superioară a peretelui vest din naos, deasupra registrelor ce reprezintă scene din viața lui Isus, apare o scenă de gloriificare a Maicii Domnului (fig. 9). Într-un cerc mare alb, static și maiestuos, Maica Domnului cu Isus Emmanuel pe genunchi stă într-un jîlț cu speteaza bogat lucrată și bătută în pietre scumpe. Împrejur sînt grupați îngerii, ale căror nimburi și aripile lăstate în jos desenează un ritm de curbe, care se desprind din vioiciunea bogată a unui peisaj, în care turle de biserici răsar printre copacii ce se pierd în zarea luminoasă. Aripile despletite, verzi și roșii, ale serafimilor, coroanele unduite ale pomilor, rotunjimea stabilă a turlelor, se grupează net și viguros pe fondul alb. Ansamblul amintește în strălucirea sa de unele mozaicuri bizantine, dar totodată compoziția, de un puternic efect scenic, se leagă de icoanele rusești din veacul al XVI-lea.

De-a lungul celor două abside, scenele care reprezintă Geneva merită o atenție deosebită, comparate cu aceeași scenă figurată în exterior (fațada nord), aceasta din urmă perfect tradițională, atît ca compoziție, cît și ca culoare. O neașteptată libertate de expresie, o simplă și luminoasă viziune de peisaj în care cresc pomi, flori, iarbă, ne aduc aici în lumea vie a naturii. Firul ierbii răsare firav din pămîntul gloduros, garofițele de cîmp albe și roșii se înalță în mici

bucheți net conturate, tulpina sinuoasă a viței se încovoiează sub greutatea ciorchinilor, grupuri de pomi răsar din cînd în cînd deasupra unor plante înalte ce poartă adesea frunzele de ferigă ale pădurilor și totul, pînă și zarea ușor cenușie pe care se profilează liniile molcome ale pomilor, florilor, ierbii, este învăluit în pacea pe care o poartă în ele cîmpurile în zori de zi (fig. 10). În absida dreaptă zugravul a ilustrat un alt text din Geneză. Pe marginea apei, într-o livadă, printre șiruri de pomi, Isus în picioare așteaptă parcă să vadă desfășurîndu-se viața viețărilor pe care le-a creat. Patru pești uriași, de culoare galbenă, cu ochii rotunzi, cu o expresie oarecum crud caricaturală, plutesc parcă deasupra apei. Înotînd sau în zbor, rațe și gîște albe, un pîn, un șarpe, se joacă plini de vioiciune, în apa luminată de soarele care a răsărit. (fig. 10). Efortul de a reda impresia realului este evident.

Pe peretele vest, la dreapta ușii de intrare în naos, se găsește tabloul votiv, care-l reprezintă pe Ieremia Movilă, avînd în fața sa pe tînărul Constantin Movilă. Imediat după domnitor este reprezentată fiica cea mare a acestuia, Chiajna, care căsătorindu-se cu un nobil polonez și-a schimbat numele în Regina, pe care zugravul l-a scris Irina, apoi Maria, mama voevodului. Pe peretele sud, sînt reprezentați, după Elizaveta, soția domnitorului, copiii: Ecaterina, Alexie, Stana și Zamfira. Figurile seamănă între ele, trăsăturile sînt frumose, regulate, toți au aceeași privire, o ușoară tristețe stăruie în ochii lungi, foarte apropiați de rădăcina nasului, mari deschiși, sub sprîncenele subțiri și adînc arcuite. Fineața coraanelor, ritmul egal al atitudinilor uniforme, descrescîndu-l personalajelor, de la marea la mic, dau tabloului votiv un hieratism liniștit, lipsit de măreție, dar care păstrează o demnă și armonioasă eleganță.

Cei care cunosc Humorul, Voronețul, Vatra Moldoviței, spun că fiecare din aceste biserici are o culoare dominantă. Afirmarea rămîne adevărată pentru o primă impresie. Voronețul

este albastru, Vatra Moldoviței are lucrul sidefat al lanurilor în zori de zi, Sucevița este verde. Înrudirea evidentă între dominanta culorii peisajului din jur și culoarea dominantă a fiecărei biserici, confirmă impresia. În acest acord stă, între altele, originalitatea picturii moldovenești medievale și totodată unicitatea ei în ansamblul artei medievale românești. Dacă meșterii zugravii nu sînt cunoscuți încă, dacă fondul narativ iconografic este străin țării noastre, culoarea nu aparține numai naturii, peisajului românesc, ci face parte din viziunea țărănească a frumosului, din care s-a născut și a crescut arta populară. Culoarea fațadelor bisericilor moldovenești vădește o atît de intimă legătură cu cea a locurilor unde sînt ele așezate, încît astăzi putem pe drept considera că una din cele mai expresive trăsături ale viziunii artistice românești rămîne simțul de a reda și de a armoniza culoarea.

Folosind o gamă de tonalități destul de restrînsă, meșterul zugrav de la Sucevița a îmbrăcat biserica într-o culoare puternic luminoasă, păstrată pînă azi. Culoarea exterioară a Suceviței nu este o substanță plastică pe care lumina să-i poată desfășura gama infinită de subtilități. Ea prinde lumina total, căpătîndu-și prin aceasta o strălucire hotărîtă și egală. Căci culorile nu se suprapun, nu se topească una în alta. Fiecare ton este o evidență, fiecare raport un echilibru. Culoarea capătă semnificația unei ample caligrafii, mai matură decît desenul, mai plastic decît compoziția. Gama culorilor este simplă, în sensul că este lipsită de semtonuri, de subtile nuanțe imponderabile, de echivoci cromatice. Profunzimea ei nu rezultă dintr-o violență concentrată ca cea a mozaicului, nici din delicatețea microscopică a miniaturii, ci dintr-o plenitudine directă, vitală, s-ar putea spune, ca cea a ierbiilor și florilor de cîmp. Ceea ce se numește de obicei dominantă cromatică a picturii exterioare a unei biserici moldovenești, nu este altceva decît una din cele cîteva culori care izbesc ochiul dintr-un anumit unghi de privire. În dreptul absidei centrale, Sucevița este verde. Șirurile îngerilor din Scară lui Ion Climax, pe fațada nord sînt roșii, iadul este vinăt-negru. Arborele lui Ieseu, (fig. 12) pe fațada sud nu mai are dominantă, dar formează, din acest punct de vedere un fel de paletă a culorilor folosite în exterior și în care verdele mai subtil al medalioanelor vegetale dă ansamblului o înfățișare de pastel.

Cele două culori reprezentative ale picturii exterioare sînt verdele și roșul, primul formînd dominantă, cel de al doilea, prin deosebita sa calitate, punînd în valoare gama cromatică a ansamblului. Roșul, a cărui intensitate ar fi putut neutraliza culorile vecine, este în așa fel așezat încît uneori coordonează valorile cromatice mai sărace (suprafețe mari de albastru sau galben, grupate în jurul unei mici suprafețe roșii, alături, fie albul, fie albastrul vecin, de intensități egale cu roșul, conturează, prin linii sau suprafețe înguste, o suprafață mare roșie). Verdele de neutrit al Suceviței este mai greu de descris. El are intensitatea smaragdului și vigoarea ierbiilor proaspete după ploaie. Acest verde adînc și luminos totodată, rămîne el însuși, autoritar și independent de jocul cromatic din jur. Dacă culorile vecine nu sînt anihilate, faptul se datorește numai rolului deosebit rezervat verdeiului printre celelalte culori. El intră rar într-o combinație de pete de culoare. Și benzile neîntrerupte de verde care aleargă în jurul pereților lasă liberă, pe verticală, o suprafață suficient de mare pentru ca figurile în picioare de-a lungul registrelor să poată rămîne de sine stătătoare, puse în valoare tocmai prin complexul cromatic ce apare viu și pregnant pe fondul cenușiu-albastru.

O analiză sumară a coloritului din interior nu poate evoca decît instantanee, deoarece jocul culorilor e în funcție de lumina care pătrunde prin ferestre. Cînd albastrul fondului se stinge, odată cu lumina de afară, umbrele cresc atît de puternic, încît toate culorile se trec, doar ici și colo lucruri de alb, aur, roșu, străbat, izolate prin ceața verzie. Acestor culori

Naos — peretele sud: Geneva (fig. 1)



ca să-și trăiască intensitatea, le trebuie maximum de lumină de afară. Totuși, în fiecare încăpere lumina se răsfrînge diferit. Umbrele prind în creșterea sau descreșterea lor alte suprafețe, acoperă sau lasă libere alte planuri. Dar un al treilea moment, acel neutru, al luminii lipșițe de intensitate, capătă importanța unui factor esențial pentru studiul culorii la Sucevița. Razele de soare, intrînd în mănunchiuri largi prin ferestrele înalte, dau colorilor, din pricina descompunerii acestora în suprafețe prea mici, o vibrație aparentă; sub lumina care vine de afară toate intensitățile, afară de aur, devin egale. Umbrele însă împrumută ele tonalitatea dominantă a fiecărei încăperi și ochiul surprinde fondul pastelizat violaceu al exonartexului, fondul verde al pronaosului, fondul roșu al camerei mormintelor, alternanța de alb și verde a naosului și alternanța de verde și roșu din altar. Tonalitatea generală rămîne însă cea a fundurilor de ape adînci, în care toate culorile sînt topite una în alta. Lumina difuză, egală, momentul de neutralitate, cînd nici un contrast nu mai trezește sau nu mai fură intensitatea colorilor, lasă liberă viața cromatică a interiorului. Numai atunci fiecare culoare este ea însăși, victorioasă sau învinsă, în bogăția sau sărăcia ei.

Unul lingă altul, roșul, galbenul, verdele, albastrul și albul, conturate cu negru sau cu cafeniu închis, uneori cu alb, scrise cuminte în curbe sau drepte, pe care ochiul le cuprinde dintr-odată, sau așternute pe suprafețe mici perfect delimitate, își au rolul și importanța lor. Fiecare dintre ele ar putea fi înlocuită prin una din celelalte, dar toate la un loc sînt necesare și totodată suficiente pentru ca povestea pe care o ilustrează să ia ființă. Căci culoarea nu este



Naos — peretele nord: Geneza (fig. 1),
(glaful ferestrei)

numai animatoarea acestei lumi, ci însăși generatoarea dinamismului ei. Culoarea nu mai este doar ornamentală, ci devine funcțională. Ea este în principal creatoarea realității imagi-

nilor, intensitatea care le dă viață. Fără contraste de umbră și lumină, fără profunzime, fără tainele infinitelor nuanțe și exprimînd un simplu prezent scenic, culoarea are totuși în pictura interioară a Suceviții rolul plastic cel mai important.

Rămîne de făcut o ultimă observație care încheie această sumară descriere a picturii Suceviței. Peisajul care marchează încercarea de emancipare din canon și care, în special, în naos și altar, ilustrează textele sfinte cu pomii, florile și dealurile ce se văd în jurul mănăstirii, este altfel colorat. Tonurile s-au imblînzit. O oarecare nesiguranță în stabilirea fondului, lipsa contrastelor puternice ca și indiferența față de intensitățile maxime, sînt semnul, odată mai mult, al unei căutări ce depășește tradiția iconografică. Zugravul de la Sucevița a intrat, stingaci încă, în lumea naturii pe care o cunoștea, stabilind astfel o nouă etapă cromatică în pictura noastră medievală. Pentru a picta peisajul ce-i era familiar, el a înlocuit tradiționala suprafață monocrom decorativă, cu nuanțele multiple ce compun acest peisaj.

Pentru ilustrarea scenelor impuse de canon, zugravul nu era chemat decît să aplice rețete de mult știute și utilizate. El a integrat însă coloritul acestor scene dominantă cromatică a mediului ambiant pe baza unui proces de intuiție artistică, capabilă să sintetizeze creator impresiile transmise de realitate. Pornind de la acest proces de sintetizare spontană, artistul, care la sfîrșitul veacului al XVI-lea începea să simtă nevoia unei ieșiri de sub autoritatea tradiției, a trecut, în pictura interioară, la un început de observație directă, aplecîndu-se atent și liber asupra realității din jur.



REMBRANDT

Acad. prof. G. OPRESCU

Secolul al XVII-lea reprezintă una din cele două mai înalte culmi ale picturii, cealaltă fiind, bine înțeles, Renașterea. El însă nu se bucură printre istoricii de artă și, în general, în opinia publică, de faima pe care o merită. Orice om familiarizat cu arta nu va ezita, dacă i se cere părerea, să proclame prima jumătate a sec. al XVII-lea, în Italia, ca absolut superioară oricărei alte perioade din istoria picturii. Această convingere este rezultatul teoriilor asupra artei, cărora ne supunem pînă în zilele noastre, formulate de critici care, pe de o parte nu puteau să nu constate rolul imens pe care Renașterea italiană îl avusese în formarea marelui majorității a pictorilor de după Renaștere, pe de alta trăiseră în mijlocul epocii clasice, și-i împărtășiseră punctele de vedere. Se dezvoltă în Europa la finele sec. al XVIII-lea, și domină, nu numai pictura, dar toate artele plastice. Căci tocmai atunci, adică în sec. al XVIII-lea, apar și primii istorici de artă, în sensul modern al cuvîntului, și, cum era natural, teoriile acestor esteticieni influențează profund gustul acelei epoci. Astfel, printr-un consens unanim, se ajunge să se creadă că artiștii Renașterii sînt cei care duc pictura, adică arta care se exprimă prin desen și prin culoare, la acel grad de perfecție, care nu mai poate fi întrecut, depășind prin opera lor orice manifestare pe acest teren a celor care i-au precedat sau chiar a celor care vor veni după ei. Consecința inevitabilă a acestei convingeri a fost lipsa de înțelegere pentru marii maeștri ai secolului al XVII-lea care, prin dinamismul, prin energia și pasiunea de care erau animați, contraziceau teoriile le-

gate de noțiunea perfecțiunii de tip clasic, care aveau curs în critica de artă.

Cred că nu este inutil să ne oprim asupra acestui punct de vedere și să analizăm dacă el se poate susține și astăzi. Nu este în intenția mea, fiindcă ar fi riscant și aproape ridicol, să încerc a întuneca gloria unui Leonărdo, a unui Rafael sau a unui Michelangelo. Dar ei, în ce sînt cu adevărat mari, inimitabili, fac pictură monumentală, pe zid, și se servesc de frescă sau de tempera. Însă pentru noi, cei de azi, pictură este în primul rînd pictura în ulei și portativă, adică cea de șevalet. Deci, sub acest unghi se cuvine a ne opri și a judeca și arta secolului al XVII-lea. Și ce constatăm? Că în acest secol au trăit cei mai mari minutori ai culorii în ulei pe o suprafață portativă: Velasquez, Rubens și Rembrandt, titani ai acestui gen de artă, cărora în trecut numai Tițian li se poate compara. Cu arme egale, aceste trei genii se ridică la înălțimi prodigioase deasupra celorlalți; sînt cei care, pentru sensibilitatea noastră modernă, pentru cum înțelegem noi pictura, ne dau cele mai puternice și mai înalte satisfacții.

Velasquez, Rubens, Rembrandt — nume prestigioase, luminînd vremea lor și aruncînd razele gloriei lor, departe peste secole — ei sînt atît de mari, încît în chip fatal ei întunecă faima pe care alți pictori au meritat-o în aceeași epocă. Artiști care în alte timpuri ar fi fost considerați ca stele de prima mărime, un Poussin, un Claude Lorrain, un Caravaggio, un Hals, din



Autoportret — ulei, (Kunsthistorisches Museum, Viena)

cauza înălțimii la care se ridică cei trei corifei, nu au în istoria artei sec. al XVII-lea decît roluri secundare. *Meninele* lui Velasquez, o *Inchinare a magilor* de Rubens, *Pelerinii din Emaus* de la Luvru, *Betsabeea* ori *Întoarcerea fiului risipitor* ale lui Rembrandt, n-au poate noblețea și divină armonie a frescelor lui Rafael, dar constituie o atît de mare încintare pentru ochi, un atît de puternic apel, — Rembrandt îndeosebi, — la simțul solidarității noastre umane, la dragostea pentru semenii noștri care sînt chinuți și suferă, încît nimic nu merită a li se pune alături ca putere evocatoare, ca sursă de emoție. Privitorul în fața acestor pînze este prins de o senzație vizuală atît de puternică, încît fără să-și dea seama, ea se complică, se transformă în idei, radiază, își asociază alte idei și sfîrșește prin a umple sufletul de o bucurie fără seamăn, pe cînd în fața *Incendiului Burgului* ori al *Disputei*, un admirator rămîne uimit în primul rînd de cea traducere perfectă a unei idei în forme plastice, îi analizează elementele, le asociază cu altele, și numai după aceea ajunge să simtă acea plăcere infinită, ultima etapă a operațiilor deșteptate în el de una sau alta din frescele de la Stanțele Vaticanului. Prin procedee diferite, unul trecînd de la senzație la idee și altul de la idee la senzație și la sentiment, se ajunge la un rezultat

asemănător, la acea stare de euforie, care ne caracterizează atunci când simțem satisfăcuți în cel mai înalt grad.

Putem spune deci că Velasquez, Rubens, Rembrandt, ne apar tot așa de mari, însumează și răspindesc o putere de sugestie tot așa de formidabilă ca și Rafael, da Vinci ori Michelangelo, însă prin alte mijloace decât aceștia. Tițian singur le poate sta alături, căci și acesta este un practicant al picturii în ulei, și nu al frescei sau al temperiei, pe suport portativ și nu pe perete, își dă seama repede de valoarea a ceea ce în vremea lui constituia mai degrabă o inovație, de posibilitatea ce această inovație lasă unui pictor de a se exprima conform temperamentului său, atunci când acest temperament era prompt, ardent, pasionat, spontan.

Toți trei, cei sus numiți, sînt copiii vremii lor, ai barocului, dar nu în același fel și nici în aceeași măsură.

Toți trei simt puternic lumea din jurul lor, au nevoie de exteriorizări spectaculare, mai ales ultimii doi, dar înțeleg altfel spectacolul, drama ieșită din contactul lor cu realitatea. Velasquez este pictor de curte, absolut la discreția regelui Spaniei. Ii convine această situație, o servește cu un entuziasm vizibil în toate operele lui și chiar în acțiunile din afară de arta pe care o practică. Rubens se pune bucuros în serviciul bisericii, al mărimilor zilei, se conformează ideilor lor și le pune la dispoziție o inteligență vie, o imaginație care n-a cunoscut obstacol, o cultură generală vastă și un geniu de pictor, decât care un altul mai complet și mai variat n-a cunoscut lumea. Rembrandt singur nu cere nimic de la nimeni și nu se supune nimănui. Independența și libertatea i se par bunuri pe care nimic nu le întrece. N-are nevoie de profesor, nu dorește să servească ideile și interesele altora, decât pe ale

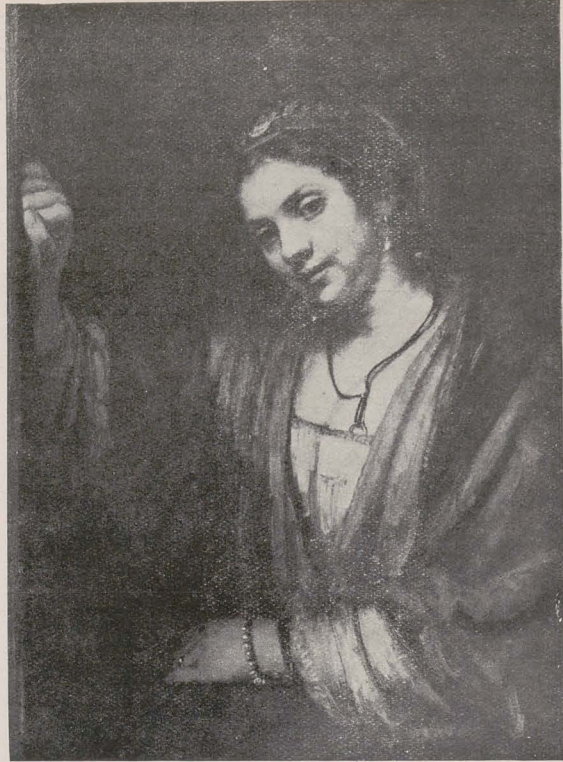
sale proprii. Calvinist, aparținind cultului care nu admite imagini sacre, el multiplică totuși aceste subiecte în pictura sa, face din biblie și din evanghelie una din sursele inepuizabile ale acesteia. Crescut într-un mediu burghez, înșurat în acest mediu, cu principii rigide, el le calcă în picioare la tot pasul, își alege prieteni printre rabini și teologi evrei și chiar din mijlocul populației ebraice mărunte. În timp ce idealul olandez în acea vreme, printre cei din clasa lui socială, era să ducă o viață absolut corectă, să nu facă nimic care să deștepte obiecțiile celor care se conformau în totul învățaturii bibliei, el se inconjoară de un lux excesiv, petrece, face datorii pe care nu le poate plăti, e declarat falit, bravează opinia publică trăind marital cu servitoarea și deschizînd o prăvălie de obiecte de artă, ca să poată trăi. O viață atît de aventuroasă presupune o mare tărie de caracter, o mare încredere

Garda de noapte — ulei, (Rijksmuseum, Amsterdam)





Homer — ulei (Mauritshuis, Haga)



Hendrickje Stoffels — ulei (Deutsches Museum, Berlin)

în sine și un profund dispreț pentru opinia publică, însușiri care, toate, se vor repercuta și în opera lui.

Liber de orice servitute, original în felul de a gândi, olandez în fundul sufletului, adică iubindu-și profund țara și considerînd fără interes călătoriile pe care ceilalți contemporani le făceau în Italia, ca să-și apropie principiile artei italiene, el rămîne, de la început pînă la finele vieții, el însuși, Rembrandt. Ceea ce unul sau altul adusesse din Italia nu-l interesează, decît într-o foarte mică măsură, cum vom vedea. Canoanele estetice, corpurile omenești de frumoase proporții nu se zăresc nicăieri în arta lui, căci ceea ce îl încintă nu e frumosul, ci expresivul și veridicul. Orice fel de a farda realitatea îi displace. Aceasta nu înseamnă însă că el a fost orb și insensibil la ceea ce se petrecea în jurul său. Se alătură pe lângă Pieter Lastmann, singurul contemporan cu care la început își simte afinități, și numai după șase luni izbuteste să prindă de la acest maestru, pe care-l admiră, predilecțiile acestuia pentru anume scene biblice, în care apăreau detalii tratate naturalist, după cum s-ar zice azi, meticulos, cu cărți și obiecte de natură moartă, redată în cele mai pînă semnate amănunte, cu fizionomii exa-

gerate expresiv, în care se puteau număra culele din obraji, într-o tonalitate neutră, gri-cafenie, cu puține accente de alte nuanțe. De atunci încă se simte interesul lui pentru distribuirea luminii, pentru rolul important pe care acest element îl deține și va continua să-l dețină în tablourile sale, pînă ce el va deveni baza însăși a fiecărei compoziții, element minuit cu acea perfecțiune, creator de acel miracol vizual, ca în *Pelerinii din Emaus*, de la Luvru, ca în *Sfînta Familie cu leagăn*, ca în *Învieerea lui Lazăr* de care s-a legat pentru vecie numele lui Rembrandt.

Și această trăsătură îi vine din afară, de la italianul Caravaggio, nu direct, ci prin cițiva olandezi, trăiți în Italia și influențați de ideile revoluționare ale acestui strălucit reprezentant al barocului italian. Totuși, ceea ce la caravagiști, la Caravaggio însuși, era un mijloc brutal oarecum, o împărțire bruscă și tranșantă între ceea ce era izbit de lumină și ceea ce era lăsat în umbră într-o scenă oarecare, la Rembrandt devine un mijloc de o subtilitate rară și evocator de mister într-o compoziție, elementul ce explică și ne face să înțelegem sufletul eroului principal, punîndu-ne în fața ochilor, în chip concret, atmosfera care

impregnează gîndurile și acțiunile, adică existența lui spirituală, de care aceste gînduri și acțiuni sînt dependente. Camera în care un filozof meditează, templul imens în care Isus e prezentat marelui preot, peisajul misterios din jurul gropii în care va fi înmormîntat Isus, cel nocturn din *Fuga în Egipt*, camera în care Tobie orb și soția lui Ana așteaptă pe Tobie care va aduce leacul ce va da vedere părintelui său, sînt pline de o poezie magică, în care parcă fiecare obiect, aerul ce se simte palpitînd, contribuie la puternica noastră emoție.

Și pentru peisajele sale Rembrandt a primit unele sugestii, anume de la un pictor nu prea prețuit de contemporani, dar al cărui temperament romantic plăcea maestrului mai tînăr. Printre tablourile colecționate de Rembrandt însuși s-au găsit nu mai puțin de șase opere de acest Hercules Seghers. Se știe apoi că Rembrandt a copiat miniaturi persane, de cele din secolele XV și XVI; că a desenat portretul lui Castiglione de Rafael, care din întîmplare trecuse într-o vînzare în Olanda, și că unul din portretele sale, cel al unui tînăr cu un șoim pe mina stîngă, din 1643, are exact atitudinea portretului lui Ariosto de Tizian.



REMBRANDT VAN RIJN, HARMENSZ — Portret de femeie — ulei 76×66 cm.

Dar toate aceste numeroase surse de inspirație, ca și în cazul lui Rafael, al lui Velasquez, al lui Goya, al lui Delacroix mai aproape de vremea noastră nu fac decât să fortifice personalitatea lui Rembrandt, să facă din el un bloc dintr-o bucată, să îmbogățească și să completeze darurile cu care venise pe lume. Care ar fi acele daruri? Unele sînt legate de personalitatea omului, altele de cea a artistului. Omul este posesorul unei puteri de pătrundere în sufletul semenilor săi, cum rare ori s-a mai întîmplat pe lume. Această forță de analiză este în primul rînd consecința unui interes pentru om, a unei dragoste neîarmurite pentru cei ce suferă, pentru toate formele de viață, pentru orice sentiment vibrant și pentru felul cum acest sentiment se exteriorizează. Fără prejudecăți, fără ură, dar cu pasiune, el privește în jurul lui, strînge documente numeroase, le desenează și le gravează, și apoi se oprește la acele acțiuni, de tot cunoscute, cele care fac apel la memoria fiecăruia dintre noi, în care o idee se cristalizează oarecum, cele în legătură cu biblia, și le exprimă într-o operă sau o succesiune de opere. În fiecare din ele participanții sînt analizați și prezentați cu o putere de sugestie nemai pomenită. Atmosfera, mediul înconjurător, primesc așa-zicînd emanații de la personajele reprezentate în drame, sînt imaginate ca să explice și să intensifice impresia ce acele personaje ne produc. Și aceasta, nu numai în compozițiile unde există o acțiune, dar și în cele în care ni se prezintă un singur personaj. În afară de puține cazuri, probabil comenzi care nu interesau destul pe artist, în celelalte, o bătrînă, un rabin, un copil, rudele lui, el însuși în numeroase autoportrete, cele două tovarășe ale vieții sale, stau în fața noastră, ne povestesc secretul vieții lor, respiră viața adevărată cu o intensitate miraculoasă.

Ca artist el posedă tot ce era necesar pentru a pune la îndemîna oricui comoara de sentimente și idei de care era plin sufletul lui. Nu fusese o natură prea precoce. Prima sa lucrare care contează este din 1626, cînd avea 20 de ani. Își începuse studiile de artă la 15 ani, după ce urmasese cîtăva vreme cursurile de litere ale Universității din Leyda. Se adresează atunci, pentru ca să-l conducă, unui pictor influențat de ideile timpului, și cu totul subjugat de curentul romanist. După trei ani de învățatură inefectuoasă, Rembrandt îl părăsește și merge la Lastmann, la Amsterdam, cu care se împacă de minune, și de a cărui învățatură se resimte cîtăva vreme. Reîntors ca artist independent, la Leyda, el are un atelier comun cu Jean Lievens. Primele sale tablouri, foarte aproape de cele ale lui Lastmann sînt scene biblice, în care încearcă să pună accentul pe expresia fizionomiilor. Lucrurile învățate, cele care n-au nevoie de un studiu proaspăt, amănunțit, după natură, îi ies fără greutate. Gesturile, draperiile, numeroasele obiecte înconjurătoare, sînt satisfăcător rediate, ca în *Paul în închisoare* ori prima formă a lui *Simeon în templu*. Dar aceasta nu-i ajunge. Îl interesează omul viu, nu reproducerea unei lecții învățate. Se ia de model pe el însuși, rudele și prietenii, pe tatăl său morarul, pe mama sa, frații și surorile. Începuturile în această direcție sînt destul de penibile. Autoportrete, ca cel, azi la Kassel, sau cel din Gotha care trebuiau să constituie un cap de expresie, sînt evidente naive, inferioare cu mult scenelor din compozițiile anterioare. Încă de la început se simte atracția lui pentru figurile expresive de bătrîni, pentru costumele somptuoase orientale, broderii, fireturi, stofe rare. Încearcă și compoziții, dintre care unele dovedesc un curaj surprinzător, pentru un tînăr de 23 de ani, cum este cea în care Iuda, magnifică prezentare, vine să înapoieze Marelui preot cei 30 de arginți, prețul vinzării lui Isus. Acest tablou, de dimensiuni mijlocii, provoacă entuziasmul lui Constantin Huygens, fratele omului de știință, unul din cei mai cunoscuți poeți ai timpului. *Christ la Emaus*, din colecția André, este încă mai reușit, deși întreaga compoziție se bazează mai mult pe efectul teatral, rezultat din distribuirea luminii, decît pe adevărul expresiilor și al atitudinilor. Dar, marelui suc-



Saskia — ulei (Gemäldegalerie Dresden)



Jan Six — ulei (Rijksmuseum, Amsterdam)



Claudius Civilis — ulei, (Nationalmuseum, Stockholm)

ces din această perioadă este *Lección de anatomie* a profesorului Tulp, terminată în 1632. Singur faptul că acest tablou, în suprafață de peste 3 mp., este comandat tânărului pictor, e o dovadă de reputația de care începuse să se bucure.

Șapte chirurghi, personaje cunoscute în Amsterdam, sînt strînși în jurul unui vestit profesor de anatomie, care disecă și explică ceea ce vede, în cadavrul întins aproape de-a curmezișul tabloului. El singur este calm, stăpîn pe sine, în mijlocul celor care, poate cu expresii oarecum exagerate, îl ascultă și-i urmăresc gesturile. Ce impresionează această operă vestită este talentul de portretist, încă de atunci, al tânărului maestru.

O dată cu renumele cîștigat prin această operă și alte citeva, Rembrandt este solicitat de tinerii pictori să le fie profesor. Primește. Dar și ca profesor el se arată doritor să nu urmeze metoda obișnuită. Spre a evita ca elevii să se influențeze între ei, el îi separă și le dă lecțiile în așa fel, încît pe cit posibil să fie singur cu fiecare dintre ei. În teorie, desigur, avea dreptate. El uită însă un lucru: personalitatea sa era așa de covârșitoare, încît, cu toate precauțiile luate, toți elevii care au trecut prin atelierul lui au păstrat, ca un semn indelebil, ceva din felul magistrului de a înțelege și a practica pictura.

În 1634 el se căsătorește cu Saskia van Uylenburgh, fiica primarului din

Leewarden, una dintre fetele tinere venite să le facă portretul. A portretizat-o cu un an înainte, elegantă, avînd pentru ea frăgezimea și grația tinereții dacă nu frumusețea, iar în anul următor, ca Flora, într-un bogat costum de fantezie, pe cap cu o coroană de flori, dar oarecum flatată, iar de atunci în numeroase alte tablouri. Pe lângă societatea zilnică a unei ființe iubitoare și atente, ea îi aducea încă o zestre respectabilă, care permite artistului să locuiască, cîtiva ani mai târziu, casa încăpătoare din mijlocul cartierului evreesc Iodenbreestraat, cartier preferat de el celor în care se găseau familiile importante. Zestrea Saskiei îi asigură o existență liberă de orice grijă, ba chiar posibilitatea de a trăi așa cum dorea el, adică de a se îmbrăca luxos, de a se inconjura de obiecte de artă, de stofe orientale, de tablouri, de desene și gravuri, iscalite de maeștrii pe care îi prețuia.

Toate aceste satisfacții materiale ale vieții, departe de a face din el un om inactiv, îl incită, îi provoacă un dor de muncă, care se traduce prin opere din ce în ce mai numeroase și mai desăvîrșite. De unde se găsea, din mijlocul cartierului evreesc, el are ocazia de a observa și de a studia zilnic populația semi-orientală, care mișuna în jurul casei sale. El este fascinat de fizionomiile și gesturile acelor oameni, de acea îndepărtată Asia, pe care o simte aproape

neschimbată din vremea lui Saul și a lui David, de sunetele guturale ale limbii, de costumele, de gesturile, de trăsăturile etnice, atît de particulare ale feții.

Dar această mulțumire de om și de artist nu ține decît 8 ani, numai pînă în 1642, an nefericit, căci atunci îi moare soția iar el suferă un eșec răsunător cu insuccesul *Gardei de noapte*, tablou atunci neînțeles, nici de public, nici de cei care îl comandaseră, azi considerat ca una din operele sale capitale; un fel cu totul nou și dinamic de a imagina un portret de grup, plin de mișcare, deosebindu-se fundamental de portretele similare din arta olandeză, unde portretul de grup era un gen frecvent. De aceste împrejurări nenorocite Rembrandt se va resimți tot restul vieții, care va lua un alt curs. Mai întîi, Saskia moartă, el rupe orice legătură cu familia acesteia și în genere cu societatea burgheză căreia familia ei aparținea, nu burghezia stăpînită de sentimente democratice, căreia el îi datora victoria asupra spaniolilor din vremea cînd își începuse cariera, ci o burghezie reacționară, geloasă de privilegiile ei, avară, intransigentă în materie de moralitate publică, și se adîncește din ce în ce în alt mediu, ales capricios, după alte criterii. Aceste criterii decurg pe de o parte din nevoi ale activității sale artistice, cum era apropierea de tipurile de evrei din mahalaua ce locuia,

dar și din temperamentul său, deosebit de cel al majorității imense a contemporanilor. Chiar dorința de a satisface o curiozitate proprie, aceea de a dezlega enigma oamenilor cu care vine în contact, de a le citi în suflet, nu e străină de felul în care el își caută prietenii. Era un om desigur ciudat, fără simpatie și atracție pentru ceea ce, în mediul burghez se numește societate. Cît trăise Saskia, ca să-i facă plăcere, făcuse unele concesii, mai ales ca să evite discuțiile cu familia ei. Totuși, el nu putuse face să dispară unele neînțelegeri, unele conflicte, între acel mediu strîmt și închisat, și firea sa plină de fantezie, de neprevăzut, capricioasă, spiritul lui larg și liber, lipsit de prejudecăți. Familia Saskiei îi reproșa dărniciile către oamenii nevoiași, traiul în compania evreilor, nu numai aceluia din clasa intelectualilor, rabini și filozofi interpreți ai cărților sfinte, dar chiar a celor de rînd, a oamenilor simpli, care n-aveau pentru ei decît prestigiul unei rase vechi și misterioase, ori înfățișarea lor fizică, așa de deosebită de cea a olandezilor.

După moartea Saskiei el nu mai crede oportun să se constrîngă, să-și ascundă simpatiile și antipatiile, se lasă dus de temperamentul său pasionat,

chiar de impulsii momentane. Aproape nu mai părăsește casa, unde trăiește cu frumosul său copil Titus, pe care-l avusese cu Saskia. Iar cînd totuși își părăsește locuința, e însoțit de unul sau altul dintre evreii, vecinii și prietenii săi, de atunci. Ca o culme, care provoacă un scandal monstruos, începînd din 1645, el începe să trăiască cu o tînră fată, pe care o angajase ca să-l îngrijească, dar pe care familia fostei sale soții o descrie ca fiind o servitoare, Hendrickje Stoffels.

Această situație se datorește în mare parte unei hotărîri absurde a fostei sale soții. Saskia îl iubise, dar nu-l înțelesese. Il iubise cu un sentiment de gelozie și de posesiune totală, care face mai tîrziu nenorocirea lui Rembrandt. Murind, ea îl lăsase moștenitor peste averea pe care i-o adusese ca dotă, dar puse o condiție teribilă. Dacă s-ar fi reînsurat, averea revenea familiei ei. Nevoind și neputînd să renunțe la moștenire, care-i asigura sau credea el că-i asigură libertatea de a lucra, Rembrandt nu poate legaliza legătura cu Hendrickje condamnată de toată lumea și obligîndu-l să trăiască în marginea societății. Trecînd ușor peste marele lui talent, puritanii olandezii (cu mici excep-

ții, printre care se numără primul de mai tîrziu al Amsterdamului, Jan Six și poetul Decher) nu mai văd în el decît un primejdios disprețuitor al moralei publice și un declasat.

Departate de a regreta această uitare, în care îl lăsase societatea, Rembrandt o preferă situației de mai înainte. Se simte liber, mai stăpîn pe sine, fără concesiilor, fără constrîngerii. Dar situația sa materială se complică și se înrăutățește. Făcuse cheltueli imprudente, se împrumutase cu bani, nu-i poate plăti, iar creditorii îl declară în stare de faliment, îi vînd tot ce avea, casă, mobile, colecțiile la care ținea atît, și pe care le formase stringînd cu dragoste obiect cu obiect. Aceasta se întîmplă în 1656. Se mută într-o mahala, într-o casă în care el încearcă mai întîi să facă un comerț cu opere de artă, care nu-i reușește. Cedează acest comerț lui Titus și Hendrickjei, care se obligă a-l întreține cît va trăi. Trist spectacol! Rembrandt trăind din mila altora, fie ei chiar rudele lui de aproape. Dar aceasta nu-l umilește. Lucrează cu un avînt și cu o plăcere tot așa de mare ca și în tinerețe. Dintre cele 101 picturi expuse în vara aceasta la Amsterdam, 25 dintre cele mai strălucite au fost



Sindicii postăvari — ulei, (Rijksmuseum, Amsterdam)



Familia — 1661 (Muzeul din Braunschweig)

create în intervalul de la 1657, de când începe să se găsească în situația de miserie pe care am descris-o, pînă la moarte. Și ceea ce e mai surprinzător, din cînd în cînd un client important, cum au fost sindicii postăvarilor, ori familia al cărei portret colectiv este la Braunschweig, lui i se adresează pentru a le face portretele.

Mirat de această ultimă încredere a societății, învigorat, întinerit parcă, în el se deșteaptă forțele maturității sale glorioase și se nasc, nu două din cele mai splendide opere iscălite de Rembrandt, ci două capodopere incomparabile din arta picturii din toate timpurile. Portretele sindicilor constituie cea mai însemnată lucrare de acest fel, nu numai din opera lui Rembrandt, dar din întreaga artă olandeză care, totuși, avusese un Hals. Într-un interior căptușit cu lemn, de jur împrejur, în dosul unei mese acoperită cu un covor roșu, cinci figuri severe, dar de o plasticitate miraculoasă, ne privesc de sub pălăriile mari,

negre. Între ei și privitor se stabilește din prima secundă o intimitate, o încredere, un interes, pe care chiar Rembrandt n-a reușit totdeauna să-l provoace. Portretul de familie din Braunschweig, una din ultimele opere, este în afară de calitățile lui de evocare a unei atmosfere de intimitate, a unui sentiment de deplină înțelegere și dragoste a celor reprezentați, o culme a artei de colorist a lui Rembrandt. Mai toată pinza este acoperită de tonalități de roșu, mergînd de la cel mai delicat, pînă la cel mai intens, însă armonizate în așa fel, încît impresia ce rezultă este una dintre cele mai depline, mai complete, ce se poate închipui.

Dar acele ocazii sînt rare. Obișnuit el pictează cam ceea ce vede din întîmplare, căci tot îl interesează și bani ca să plătească modele nu mai are: o fetiță la o fereastră, o ciosvîrtă de bou la o măcelărie, pe Titus citînd ori în rasă de călugăr sau chiar portretul lui însuși, bătrîn, girbovit, fără dinți, rizînd de un ris sinistru. Alteori iese din

oraș, prin împrejurimi, ia note și schițe pentru o serie de peisaje, unul mai interesant ca altul, în care natura sa de vizionar se exprimă tot atît de cu putere, ca în trecut.

În 1661, Consiliul Comunal din Amsterdam își aduce aminte de Rembrandt și-i comandă pentru noua primărie opera cu Claudius Civilis izvor de neînțelegeri cu consiliul comunal. În 1663 moare Hendrickje. În anul următor se căsătorește Titus, care însă, natură bolnăvicioasă, poate tuberculos, moare puțină vreme după nuntă. Bolnav și neputincios, moare și Rembrandt în 1669, la 4 octombrie. După moarte, în locuința ce ocupa, s-au mai găsit după el cîteva rufe și haine vechi, puțin material de pictat, și atît. Așa își sfîrșește existența cel mai mare pictor al Olandei, genialul Rembrandt.

După el rămîne o operă imensă ca număr și valoare, constînd din cîteva sute de tablouri, un și mai mare număr de desene, și o mare mulțime de gravuri



REMBRANDT VAN RIJN, HARMENSZ – Haman implorind iertare Esterei – ulei, 236 × 186 cm.

în apă tare. La început, imediat după moarte, publicul nu mai e în stare să-i prețuiască însemnătatea. Rembrandt era prea adânc, prea original, ca să placă unei societăți din ce în ce mai frivole, cum era cea în sec. al XVIII-lea, iubitoare de o pictură facilă, în culori tandre, în compoziții în care mitologia ținea rolul principal, lascive chiar foarte adesea. Totuși, încetul cu încetul oamenii se reculege. Unul sau altul, în chip excepțional, își dă seama de importanța acelor pinze dramatice, întunecate, dar cu fulgurări de lumină, în care figurile cele mai expresive, se agită, executând una sau alta din scenele de care vorbește biblia. Posesorii acestor tablouri încep să comunice între ei, să compare lucrările lor, așa încît, din numeroase și răspindite fragmente, către finele sec. al XVIII-lea se poate vorbi de o reconstruire, măcar parțială, a operei marelui olandez, al cărui nume se ridică din nou la acele înălțimi, unde se întîlnește cu cele mai strălucite genii ale picturii.

Astăzi tablourile sale se bucură de un atît de mare prestigiu, încît nu e artist, fie el oricît de renumit, care să atingă, în rarele vînzări publice, prețurile la care ajung acestea. Cele mai însemnate muzee din lume sînt mai mîndre de colecția lor de opere semnate de Rembrandt, decît poate de cele ale oricărui alt pictor. Olanda posedă, cum era de așteptat, cea mai importantă grupă și cu lucrările reprezentînd întreaga carieră a marelui artist, în cele trei mai însemnate muzee ale sale: Haga, Rotterdam, Amsterdam. Metropolitan Museum din New-York, Luvru, Galeria Națională din Londra, cea din Washington, Berlinul, Viena, Dresda, Ermitajul, unde se găsesc cîteva splendide tablouri din ultimii ani ai lui Rembrandt: *Intoarcerea fiului risipitor*, între altele, ori *Despărțirea lui David de Jonathan*, colecția regală din Windsor, muzeele din Stockholm, Kassel, Brunswick, multe colecții particulare din Anglia și Statele Unite, sînt locurile unde sînt strînse azi cele mai reprezentative opere ale lui Rembrandt. Muzeul Republicii din București are norocul să conțină trei dintre lucrările acestuia, din trei epoci diferite: o compoziție reprezentînd un episod din lupta lui Saul cu David, din tinerețea artistului; un portret de femeie, ceva mai recent și o lucrare ilustră *Haman în fața Esterei*, probabil după 1650.

Cîte trele lucrările se rînduiesc în trei epoci succesive din cariera pictorului. Tabloul cel mic, cel din urmă intrat în posesia muzeului, este din tinerețea lui, din perioada 1633—1635, Reprezintă un episod foarte des comentat de pictori, din Vechiul testament, o scenă dramatică din vremea luptei între bătrînul rege Saul și tînărul David, care avea să-i urmeze la tron.

Scena se petrece într-un fel de sală, în realitate o largă deschizătură în interiorul unei peșteri, a cărei intrare, prin

care se distinge un petec de cer albastru, este în stînga. De la ea terenul se lasă treptat către partea de jos a tabloului. În colțul din dreapta, jos, la un nivel sub cel al primei săli, este o altă deschizătură în stîncă, un ascunzîș. În mijlocul tabloului, profilat pe suprafața brună a peretelui peșterii, puternic luminat ca de un reflector invizibil, se ridică în picioare, monumental, bătrînul rege Saul. El poartă costumul unui monarh oriental, așa cum îl imaginează Rembrandt și în alte numeroase compoziții. însă combinat cu cel al unui general roman, așa cum secolul al XVII-lea credea că erau îmbrăcați generalii romani. Pe cap el poartă un turban alb, cu o egretă tot albă, iar pe umeri o mantie purpurie, căptușită cu blană, lungă și căzînd ca o trenă îndărătul lui, acoperînd puțin din terenul din dreapta, din fața celei de a doua deschizături a peșterii. Sub mantie, el are un costum de războinic: platoșe de metal, peste un vestmînt de piele, care lasă goale

brațele de la cot în jos, și gambe de la genunchi în jos. Acest vestmînt e împodobit cu diverse ornamente, mai ales cu niște limbi, dispuse ca niște ciucuri, tot de piele. În picioare, cisme cu un carimb moale. Fața, brăzdată de cute adînci, de culoare palidă cu pete rozatice, caracteristică bătrînilor, ca de altfel toate detaliile din costum, miinile, în mișcarea lor atît de bine prinsă în momentul cînd încheie o cataramă, sînt magistral pictate. Ceva din lumina puternică, obținută cu o sursă mobilă, de pildă cu un reflector, e puternic proiectată pe acest personaj, îl separă de restul compoziției, îl pune în centrul ei dinamic, așa cum se practica în teatrul epocii, pe care Rembrandt, de altfel ca mulți pictori din acea vreme și de mai înainte, îl frecventa în chip asidu. Rolul teatrului, al trucurilor întrebunțate de regisrii timpului, pentru a obține efecte dramatice, misterioase ori stranii, asupra tuturor acestor artiști, pentru care distribuirea luminii în-



Lucreția — ulei (Institute of Arts, Minneapolis)

tr-un tablou, efectele rezultate din împărțirea ei savantă, arbitrară chiar, și capricioasă uneori, nu se poate nega. Așa procedase Tintoretto, așa mai ales procedase Caravaggio, de la care, indirect, prin Lastmann, iar la acesta prin Elsheimer, veneau sugestii pînă la Rembrandt.

În cavitatea din dreapta se găsește ascuns David cu ceata lui de partizani. Nu li se văd decît capetele, purtînd diverse bonete și turbane de mici dimensiuni, după moda orientală. David este Rembrandt însuși, care s-a reprezentat așa cum era la acea epocă și cum o dovedesc portretele lui datate, ceea ce ne ajută să datăm și lucrarea din muzeul nostru: cel de la Luvru, cu capul gol, din 1633; cel de la Berlin, din 1634; cel de la Cassel, datat tot 1634, cu casca de oțel. Cu toate aceste portrete, figura din tabloul nostru are o perfectă asemănare.

David ține în mîna dreaptă un cuțit, cu care se pregătește să taie o bucată din mantaua lui Saul, porțiunea care se tirăște pe pămînt, la spatele lui. Îndemnat de tovarășii săi, nu spune Biblia, să profite de ocazia unică ce i se oferea, a unui Saul singur, separat de oastea sa și fără apărare, ca să-l omoare și să-i ia tronul, David refuză să se atingă de «unul lui Dumnezeu». Totuși spre a-i demonstra mai tîrziu că putea s-o facă și n-a cedat tentației și a dovedi astfel că nu simțea nici ură, nici dușmănie față de rege, el taie acea bucată din mantia regală.

La gura peșterii, în stînga, se găsesc cîțiva soldați sau ofițeri din armata lui Saul, departe de acesta, profilîndu-și siluietele fantomale, pe albastrul cerului nocturn.

Tabloul pictat pe o planșetă de lemn, are 0,281 × 0,354 m. și a aparținut ducelui de Coburg-Gotha, tatăl fostei regine

Maria. Este scîlbit cu inițialele R.V.R. pe o mică înălțime spre stînga. Îscălțitura este însă confundată în pata neagră a terenului și nu apare decît la lumină razantă. Este foarte bine păstrat și pictat, mai ales personajul principal, cu toată perfecțiunea pe care o așteptăm de la talentul acestui uriaș al artei. Ceva din felul de a compune o scenă și chiar de a prezenta o figură, prin trăsături energice puse una lîngă alta, aproape paralel, nu prea largi, așa încît să nu contrazică dimensiunile tabloului, care în cazul de față e de mici proporții, însă de o mare precizie, într-o materie strălucitoare și păstoasă, destul de grasă, ne amintește, ca un ecou foarte îndepărtat, ca și gama coloritului de altminteri, de concepția lui Lastman, ultimul profesor al lui Rembrandt, mort tocmai în 1633. Numai că, elevul se ridică atît de sus față de profesor, încît această operă, prin siguranța de care dă dovadă tînărul maestru, prin rafinata distribuire a luminii, prin transparența umbrelor și prin delicata dar atît de sugestiva armonie a tonurilor, mai ales în costumul și figura lui Saul, prin poezia ce învăluie totul, și-a întrecut cu mult profesorul¹⁾

Portretul de femeie, ulei pe pînză (0,756 × 0,658), iscălit și datat în stînga, în dreptul dantelei gulerului, este din 1647. Este o prezentare în bust, de trei sferturi spre stînga într-un gen destul de frecvent la Rembrandt. Cu capul gol, coafată după moda timpului, însă oarecum neglijent și într-o atitudine mai

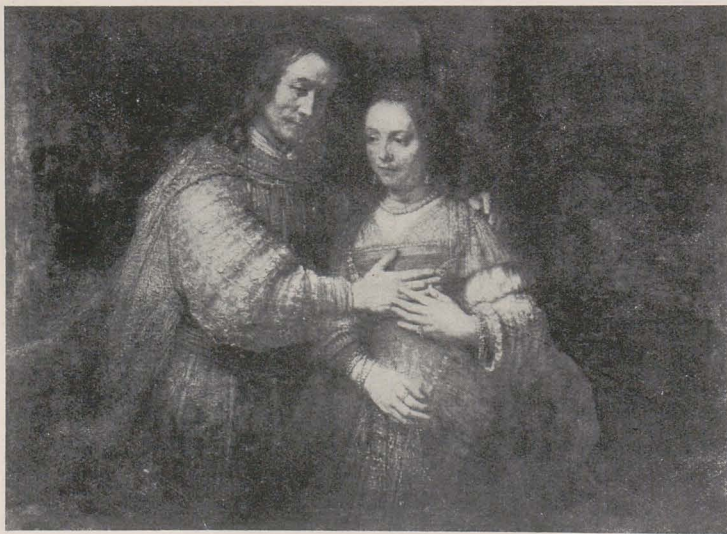
¹⁾ Felul de tratare este foarte asemănător cu cel întrebuintat de Rembrandt în studiul de cap de bătrîn, din colecția Leon Jansen din Bruxelles (Rembrandt, *Classiques de l'Art*, ed. Hachette, p. 114) operă care poartă tocmai data de 1935.

intimă, ca și cum ar fi fost surprinsă în casă, cum o dovedește părul ce cade, fără cochetărie, în lațe de-a dreapta și de-a stînga obrazului, de acolo peste gulerul alb ce-i înconjoară gîtul și umerii, modelul este o femeie tînără, simpatică, dar despre care nu s-ar putea zice că e frumoasă. Pe cap, pus ceva cam pe spate, ea poartă un mic bonet, poate un fel de rețea care să-i mențină cocul, țesut din fire de mătase albă și brună. Talia pe care o poartă este neagră, cu ceva ornamente: o broderie cu fire de aur ruginiu pe mîneca dreaptă. La gît un colan de perle; în urechi, două perle mari. Acoperind colanul și partea de sus a taliei, mai întîi un frumos guler de dantelă crem, din specia care se numește «blonde», încheiat cu o fundă de panglică, tot crem. Pe deasupra acesteia un al doilea guler, de dimensiunile primului, dintr-o stofă transparentă, așa încît să nu ascundă tot ce se găsea dedesubtul lui, însă mai puțin lăxosă, evident ca să aperse stofa primului guler, mai prețioasă. Și acest detaliu al dublului guler este semnificativ, ca și neglijența cu care e pieptănat părul. El ne dovedește că acest model nu poza în fața pictorului, ci era surprins oarecum în viața de toate zilele, dar că situația lui socială era din cele mai prospere.

Fața acestei femei tinere este regulată, cu ceva placid în privire, așa cum ne așteptăm să fie o persoană din clasa socială tipică, am putea spune, pentru femeile din burghezia Olandei, așa cum apar în portretele lui Rembrandt și în cele ale contemporanilor lui.

Pictura a suferit întrucîtva în decursul timpului. În partea stîngă a obrazului, pe porțiunea de lîngă gură, se simte mîna îndrăzneată și neexperimentată a unui restaurator, care a modificat ceva din aspectul primitiv, atît în ce privește desenul, adică forma, cît și în ce privește coloritul. Părțile rămase intacte, îndeosebi cea în care sînt redată cele două gulere, partea de sus a capului, partea din dreapta obrazului sînt admirabile ca realizare.

Nu știm cum a intrat acest portret în colecția Movilă. Acest amator, care era un om priceput și de gust, își constituise o mică colecție mai ales de flamanzi și de olandezi, dintre care o parte, printre care și acest portret, se găsesc azi la Galeria Universală din Muzeul de Artă al R.P.R. Printre acestea, deși nu de aceeași valoare, dar totuși foarte important, este și un Rubens din tinerețea artistului și diverși alți olandezi, autori de picturi de gen. Un colecționar român, al cărui interes pentru artă mergea pînă la suportarea unor sacrificii materiale, și care poseda bunul gust și perspicacitatea necesară pentru a discerne ceea ce era valoros, printre tablourile care i se propuneau, merită să fie semnalat și adăugat la lista nu prea lungă a bunilor colecționari romîni din trecut de artă străină.



Logodnica evreică — ulei (Rijksmuseum, Amsterdam)

Haman implorând iertarea Esterei, cea de a treia operă este o lucrare capitală în cariera lui Rembrandt și un element de deosebită atracție în muzeul nostru. Este o pictură pe o pînză de mari dimensiuni (2,360 × 1,860). Din 1742, de cînd i se poate urmări istoricul, pînă în 1877, cînd ea intră în posesia Consului Felix Bamberg, ea a trecut prin numeroase și reputeate colecții, în Germania, în Franța, în Anglia. De la Consulul Bamberg ea e cumpărată de principele Carol I, în 1879 cum am spus, alături de numeroasele pinze care au constituit colecția fostei dinastii regale. Mai înainte de a fi intrat la noi, în țară, opera a fost expusă la Colonia, în 1866, la Anvers, în 1877 cu ocazia unei expoziții Rubens, apoi imprumutată de posesorul ei de atunci, regele Carol I, la Amsterdam, în 1898, cu care ocazie, se pare că a suferit un accident. Ultima dată a fost imprumutată la Londra, la Burlington House pentru o mare expoziție de artă olandeză, în 1928, — dacă nu mă înșel —. Atunci tabloul ocupa, în sala cea mai importantă, unul din panourile de onoare.

Titlul pe care-l poartă în colecția noastră este cel de *Haman implorînd iertarea Esterei*. Unii comentatori însă au văzut în personajul umilit, de la picioarele Esterei, pe Mardocheu,¹⁾ ceea ce ni se pare un complet nonsens. Este clar că ministrul disgrățiat, la intervenția Esterei și nu altul, în costumul lui de gală de un roșu splendid, cu un bogat colan de aur pretrecut peste umărul stîng, un fel de distincție a înaltului rang ce ocupase, spre ea își îndreaptă ruga lui ferbinte, de la ea așteptă cuvîntul ce-i va salva viața, căci ea fusese acuzată de moarte lui pe lîngă regele Asuerus.

Estera, pe un tron înalt, rece și impasibilă ca un idol, gătită cu cele mai bogate haine ce se pot imagina, scaldată toată în aur, în pietre scumpe și mătsuri rare, pe cap cu o găteală de aur și de nestemate, aproape că nu ascultă murmurul de deznădejde al lui Haman, nu vede, căci se uită în vag, nu vrea să vadă miinile lui ce o imploră. El a urît și a persecutat poporul ei, neamul ei, el nu merită îndurare.

Regele, cu un sceptru de aur în mîna stîngă, în mantia lui prinsă pe umărul drept cu o paftă de aur, pe cap cu un turban, în care este implintată o coroană din care se văd câteva virfuri de raze, face soldaților, care se găsesc în umbră, semn să ridice pe cel prosternat și să-l ducă la moarte.

¹⁾ Cf. Rembrandt, *Les Classiques de l'Art*, ed. Hachette, p. 469.



Moartea lui Isac — desen — peniță, sepia (Muzeul de artă, București)

Ce este extraordinar și demn de mare admirație în această superbă operă, este felul în care autorul ei a reușit să facă evidentă psihologia fiecărui dintre cele trei personaje. Ea se citește clar în trăsăturile feței și în atitudinea lor: regele, un bătrîn irascibil, cu ochii ieșind din orbite atunci cînd ceva îl supără și îi provoacă o criză de mînie, după cum se vede din mica porțiune rezervată pe pînza ochiului său drept, singurul perceptibil, în poziția în care l-a pictat artistul; regina, rece, fără milă, impenetrabilă și imperioasă, stăpînă pe fiecare manifestare, pe fiecare trăsătură a fizionomiei ei, arătînd prin întreaga ei atitudine, prin mîna proptită autoritar pe șoldul drept, că de la ea nu se poate aștepta iertare; Haman, umilit, fiindcă nu poate face altfel, fiindcă toate crimele lui au fost descoperite, manifestînd însă acest sentiment de umilință, parcă în chip prea teatral, ca să fie cu adevărat sincer. Între aceste trei dispoziții sufletești, între aceste trei temperamente, se joacă drama, care se va termina cu moartea unuia dintre ei. Pictural, pentru ochi, aceasta se deduce și din felul în care Rembrandt a utilizat excepționalul său talent de colorist. Torentului de aur, revărsat pe rochia de atlas, pe mantia de o bogăție fabuloasă, poate una din cele mai splendide realizări picturale, chiar în opera lui Rembrandt, îi răspunde roșul mantiei lui Haman, de o nuanță încântătoare, ca un suc proaspăt de fruct. Ei doi sînt protagoniștii. Regele nu este decît numai executantul dorințelor lor: ale lui Haman, cît timp acesta fusese atotputernic; ale

Esterei învingătoare în momentul în care pictorul înregistrează scena. Asuerus rămîne în umbră, așa încît nu-i vedem decît capul de profil și aceasta parte a tabloului — o minunată realizare picturală — și sceptrul, simbolul puterii lui pasive.

La Muzeul Republicii se mai găsesc patru desene de Rembrandt, unul foarte important, o schiță poate pentru scena morții lui Isac; trei pe aceeași foaie, un studiu oriental, desen în tuș executat cu condei de trestie, un cap de tînăr, în creion, un bust de femeie, tot în creion. Primul aproape identic cu un altul din colecția ducelui Devonshire, are o proveniență ilustră, a trecut în secolul al XVIII-lea prin colecția celebrului pictor englez Reynolds, a cărei marcă de colecție o poartă în stînga și mai tîrziu prin cea a lui E. V. Uterson, celebrul jurist și amator de artă, care a trăit la finele secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, a cărui marcă de colecție este și ea vizibilă. Toate patru au făcut parte dintr-un album cumpărat așa cum l-a găsit ori constituit de acesta în Italia, de un tînăr român, dus acolo pentru căutarea sănătății, Petrescu, copil din prima căsătorie a doamnei Cecilia Petrescu, soția lui Stănescu ministru de justiție pe vremuri. El a fost dăruit de mama posesorului, după moartea prematură a acesteia, în amintirea lui, Muzeului Toma Stelian, de unde a trecut la catul de stampe al Muzeului Republicii.

Gravuri de Rembrandt se găsesc, nu în prea mare număr cam în următoarele colecții: în cabinetul de stampe al Academiei R.P.R., în cabinetul de stampe al Muzeului Republicii, în colecția rămasă de la regretatul George Balș, în cea a Acad. Ionescu Mihăești, în cea a lui Barbu Slătineanu (dacă nu mă înșel — în care caz gravurile provin de la părintele său —), într-una mea. Colecția importantă de gravuri de Rembrandt în desăvîrșite exemplare a regretatului profesor Ion Cantacuzino, cel mai interesant și priceput colecționar de artă de la noi, a fost dusă de către unul din moștenitorii săi în Franța.

O copie după un cunoscut tablou de Rembrandt, din Muzeul de la Haga, executat, după o veche atribuire, de către elevul acestuia Ferdinand Bol, face parte din Muzeul Republicii. Există însă o mare deosebire între copie și original: în timp ce cei doi negri se proiectează pe un fond deschis, luminos, în copia noastră ei sînt prezenți pe un fond brun închis, ceea ce îngreunează oarecum lucrarea și o face mai puțin clară.

ARTA RUSĂ ÎN MUZEUL DE ARTĂ R.P.R.

A. TEODOSIU

Una din secțiile importante ale Muzeului de Artă al Republicii este aceea de artă universală. Ea a fost organizată în anul 1951, adică un an după ce Galeria Națională începuse să funcționeze. O galerie universală nu și-ar fi meritat însă numele, dacă nu ar fi conținut tablouri și sculpturi ruse. De aceea, imediat ce s-a terminat aranjarea operelor de proveniență occidentală, grija direcționii muzeului s-a îndreptat spre strângerea unui număr suficient de opere ruse, reprezentând evoluția acestei importante școli care își are începuturile odată cu fondarea statului kieviaan și merge până la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. În fosta colecție regală se găseau un număr de icoane prețioase și câteva portrete. La acestea s-a adăugat, prin noi achiziții, tot ce s-a putut cumpăra de la particulari, în țara noastră, precum și un număr de copii după lucrări reprezentative, comandate în Uniunea Sovietică.

Vom analiza și aprecia colecția muzeului începând cu cele mai vechi dintre aceste lucrări, adică cu icoanele.

Dezvoltarea acestui gen de pictură are loc mai întâi în cnezatul Kievului, a cărui capitală ajunge la o înflorire atât de mare, încât devine cunoscută în toată lumea, fiind supranumită chiar și de străini «rivala Constantinopolului», apoi în principatul Rostovo-Suzdalian, Novgorod și în cele din urmă la Moscova. Dar centrele în care pictura de icoane ajunge la o dezvoltare foarte mare sînt Novgorodul și apoi Moscova.

Pentru a înțelege valoarea acestor opere este bine să lămurim mai întâi ce este o icoană rusă și cum se execută ea. Paralel cu pictura monumentală în frescă și mozaicuri, executată pe zidurile bisericilor, se dezvoltă și pictura de mici dimensiuni pe un suport de lemn, portativ, reprezentînd diferite scene religioase, sfinți sau grupuri de sfinți, lucrate după anumite modele din manuale numite «Podlînnichi» (Erminii), în care erau indicate ierarhia iconografică, felul cum trebuie reprezentate scenele, coloritul lor și simbolurile sfinților. Iconarii ruși trebuiau să se conducă după aceste prescripții; însă, după cum vom vedea, ei vor căuta cu timpul să se elibereze de aceste canoane. De dragul de a

povesti, ei vor trata subiecte inspirate din viața sfinților, care le permiteau mai multă libertate și totodată vor introduce anumite elemente laice precum: o arhitectură inspirată de realitate, peisaje și costume luate din mediul înconjurător.

În secolul al XIV-lea rușii din Novgorod creează iconostasul, adică un mare panou de expunere a icoanelor, care pînă atunci se așezau fără prea multă ordine. El desparte altarul de naos. Era împărțit în registre orizontale, iar acestea, la rîndul lor, în compartimente destinate scenelor religioase și sfinților, plasarea făcîndu-se după anumite norme stricte.

Odată cu această inovație, pictura icoanelor ia o mare dezvoltare, în detrimentul picturii monumentale, care începe să decadă. Unele scene, care împodobeau absida altarului și zidurile interioare ale bisericii, își mută locul pe iconostas, construit în așa fel, încît să poată fi cuprins deodată cu privirea de către credincioși. În secolul al XIV-lea își începe activitatea cel mai mare iconar rus, Teofan Grecul. De la început el este impresionat de frescele de la Ne-

redița și din alte biserici rusești, tratate cu mult mai multă libertate decît cele bizantine pe care le cunoștea și ținute într-un colorit de o rară prospețime. Acest contact cu vechea artă rusă îl face să se adapteze mediului nou în care se găsește și să se elibereze de dogmatismul rigid al procedeelelor bizantine. Artă lui Teofan Grecul constituie astfel o primă etapă în pictura rusă de icoane.

O altă etapă în dezvoltarea picturii ruse de icoane o constituie epoca lui Andrei Rubliov, poate cel mai mare artist rus din acea vreme. La început se pare că el lucrează cu Teofan Grecul, la Mănăstirea Mîntuitorul din Andronikovo și la Novgorod; cea mai mare parte a activității sale se desfășoară însă la Moscova. Se presupune că ar fi activat între anii 1370 și 1430. Printre lucrările sale mai importante pot fi citate: *Judecata din urmă*, în care apar îngerii trimbițînd, și icoana, faimoasă în întreaga Rusie, mîrgăritar al Galeriei Tretiakov, *Filoxenia lui Avram*, adică o reprezentare a treimii creștine, scenă în care patriarhul ospătează trei îngerii veniți să-i încerce virtuțile.

ANONIM RUS (sec. XVI-lea),
Sf. Eustațiu — tempera pe lemn,
40 × 29 cm.



ANONIM RUS (sec. XVII-lea),
Școala Stroganov — ? — Invierea lui Cristos
— tempera pe lemn, 24 × 19 cm.



Una dintre lucrările aparținând probabil acestei vechi perioade (secolul al XV-lea), aflată în colecția noastră, este *Fecioara cu pruncul*, de tip «Umilenie». Fecioara, bust, este reprezentată pe un fond verde deschis, ținând pruncul lipit de obraz. Fața și mîinile sînt colorate în cafeniu deschis, cu ceva roșu în el. Această gamă o vom găsi în multe icoane cu același subiect. Analizînd această importantă icoană, ne dăm seama că încă de la început unii iconari nu se mai supuneau în totul prescripțiilor erminiilor, ei luînd tot mai multe elemente din realitatea înconjurătoare. Se observă și o încercare de redare a volumului, în special la figura pruncului. Surprinzătoare este și expresia veselă și copilărească a acestuia, care nu mai seamănă cu cea din lucrările anterioare, în care el era reprezentat gînditor, cu un aer de om matur.

Cea de a doua lucrare, aparținînd probabil tot secolului al XV-lea, înfățișează pe Fecioara cu Pruncul, cunoscută în iconografie ca «Panaghia Hodigitria» (Prea Sfînta care arată drumul). Ea este reprezentată de față și ține pruncul în partea stîngă.

Secolul al XVI-lea aduce note noi în iconografia rusă. Se înmulțesc elementele arhitecturale întrebuițate ca fundal pentru anumite scene religioase. Peisajul și costumele de epocă își fac și ele apariția. Acest avînt se datorește într-o largă măsură meșterului zugrav Dionisie și fiilor săi, care introduc toate aceste noutăți în lucrările lor. În fundalurile icoanelor lor vom întîlni adesea bisericile rusești încununute cu cupole de forma unui bulb de ceapă (lucoviță). Cu toate acestea, figurile din lucrările lui Dionisie nu vor mai avea forța și vigoarea pe care o întîlnim în operele lui Andrei Rubliov. Personajele sale vor fi alungite și vor avea trăsături feminine. El face prin această un pas înapoi față de înaintașii săi.

Caracteristicile acestei perioade pot fi întîlnite și în lucrările expuse în muzeul nostru. În icoana reprezentînd pe Sfîntul Eustațiu călare, pe un cal cărămiziu, cabrat, putem observa cîteva elemente mai apropiate de realitate. Costumul sfîntului nu mai are nimic comun cu cele ale sfinților din epoca anterioară, iar prin manția care flutură în vînt iconarul a reușit să dea mai mult dinamism scenei. De asemenea se pot observa și preocupări de compoziție, atît în desen, cît și în colorit.

Înmulțirea elementelor arhitecturale și dezvoltarea peisajului pot fi urmărite în iconostasul portativ ce se găsește în vitrina centrală, operă aparținînd probabil școlii din Novgorod din secolul al XVI-lea. El este compus din cincisprezece vuleuri, cel din mijloc fiind dublu. Primul registru este ocupat de cin, adică de ceea ce ar fi icoanele împărați, sfinții fiind reprezentați pe un fond de ocru. Mai important pentru noi este



V. A. TROPININ, Portret de femeie — ulei, 67 × 54 cm.

al doilea registru în care sînt reprezentate praznicele — adică marile sărbători — scene cu mai multe personaje, nu sfinți izolați. Aproape toate scenele au ca fundal biserici și mănăstiri foarte asemănătoare cu arhitectura locală, sau peisaje tratate cu mult interes.

În celelalte două iconostase portative, ce se află în vitrinele laterale, putem găsi aceleași elemente pătrunse de spirit laic, ca și în prima. Ele sînt de dimensiuni mai mici, iar scenele se detașează de pe un fond auriu. Aceste două iconostase aparțin probabil sfîrșitului secolului al XVI-lea sau începutului secolului al XVII-lea.

Un alt pas spre realism îl constituie apariția icoanei portret, care-l va sili pe iconar să se ocupe poate nu atît de redarea anatomiei personajului, cît de redarea asemănării. Este timpul cînd încep să apară sfinți locali, aproape contemporani cu artistul. Un astfel de portret-icoană

îl constituie cel expus în vitrina din dreapta, reprezentîndu-l pe *Prea Cuviosul Maxim Grecul*, savant, teolog și călugăr la Athos. În 1516 el este chemat la Moscova de către cneazul Vasili Ivanovici, pentru a-i traduce cărți și a-i aranja biblioteca. Din cauza unor intrigi el este băgat pe nedrept la închisoare, unde stă douăzeci de ani, după care este eliberat de Ivan cel Groaznic. Biserica îl canonizează și el începe să fie reprezentat în iconografia rusă. O icoană foarte asemănătoare, din aceeași epocă, se găsește în colecția Jacques Zolotnitsky.

Între 1550 și 1620 se plasează activitatea școlii Stroganov, ramificație a școlii din Novgorod. Mai toți iconarii din această perioadă sînt povestitori și tratează lucrările lor într-un stil apropiat de miniatură. În fiecare scenă sînt personaje numeroase, iar tratarea lor este cît se poate de minuțioasă. Încep să apară și icoane în mai multe registre. Elemen-



V. L. BOROVIKOVSKI, Portretul împărătesei Ecaterina a II-a — ulei, 99×86 cm.

mulțumirea o mare dezvoltare. Apar chiar lucrări care ilustrează parabole și anumite texte liturgice sau rugăciuni. Peisajul, arhitectura și costumele inspirate din realitatea înconjurătoare sînt din ce în ce mai abundente.

Colecția noastră posedă destule exemplare care ar putea să ilustreze această epocă. O icoană care aparține probabil școlii Stroganov este aceea care reprezintă *Invierea lui Iisus* sub cele două aspecte. Acest fel de icoane este des întilnit în această vreme. Icoana este împărțită în două registre. În registrul de sus este reprezentat Iisus înviind, în fața mormintului și blagoslovind. În registrul de jos este reprezentată *Invierea lui Iisus sub forma coborîrii în iad*. Cele două registre sînt despărțite printr-o linie sinuoasă, pe care o formează ordinea în care sînt aranjați sfinții, printre care apostoli, prooroci și regi.

Această icoană este remarcabilă prin strălucirea coloritului ei și prin varietatea tonurilor de care s-a servit artistul.

Pe lângă icoanele obișnuite și iconostasele portative, mai avem expuse în vitrina centrală și două tripticiuri de călătorie. Ele sînt compuse din cîte trei voleuri încadrate în metal, care se îmbracă unul în altul. Tripticul din dreapta cuprinde în voleyul din mijloc scena în care Fecioara prezintă pe Iisus lui Simeon. În voleyul din dreapta este reprezentată scena schimbării la față, în care Iisus în glorie apare în veșmînt alb între Moise și Ilie. În partea de jos este peisajul în care se află cei trei apostoli adormiți. În voleyul din stînga este reprezentată Adormirea Maicii Domnului. Fundalul este format dintr-o arhitectură viu colorată ce se profilează pe un fond de aur. Tot secolului al XVIII-lea îi aparțin două icoane care-și fac pandant, reprezentînd

cîte șase sfinți așezați în șir (în monom), unul lângă altul. Ei se detașează pe un fond alb vioriu. Îmbrăcămintea este redată în culori vii: roșu, verde, liliachiu și cafeniu, cu accente puternice.

Ultima fază în dezvoltarea iconografiei ruse este reprezentată, în colecția noastră, prin icoane îmbrăcate în coladă (înveliș din metal, aur sau argint). Dar ele aparțin epocii de decădere a artei religioase ruse. Acest sistem de învelire a icoanelor în metal începe să apară odată cu secolul al XVIII-lea.

În secolul al XVIII-lea, arta rusă ia o dezvoltare atât de mare încît în scurt timp ajunge la înălțimea artei clasice mondiale. Acest uriaș avînt se datorește reformelor introduse de către Petru Cel Mare pentru a scoate Rusia din starea de înapoiere în care se afla față de celelalte state europene.

Trecerea de la pictura religioasă la cea laică se face prin portrete denumite «parsuna» (persoana), care la început păstrau aproape în întregime caracteristicile picturii iconografice ruse. Ele erau pictate pe lemn, într-o viziune încă, bidimensională, fără o adevărată înțelegere a psihologiei și a anatomiei. În cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, pictorii portretelor de tip «parsuna» reușesc să se elibereze de convenționalismul de mai înainte și introduc o seamă de elemente noi. Ele sînt acum executate pe pînă în ulei, iar personajele sînt pictate după natură, urmărindu-se de această dată nu numai redarea asemănării, ci și psihologia și volumul. Costumele sînt luate de asemenea din natură și se observă preocuparea pentru redarea spațiului înconjurător. Aceste «parsune» reprezintă un mare pas în dezvoltarea portretului realist rus, după ele trecîndu-se la portretul propriu zis, care ajunge la o mare dezvoltare în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Unul dintre primii portretiști ruși, a cărui activitate coincide cu epoca marilor reforme, este Nichitin (1688 — 1741) printre lucrările căruia se numără și tabloul reprezentînd pe Petru cel Mare pe patul de moarte.

Ceva mai tîrziu pictori ca Argunov și Sibanov vor introduce în lucrările lor și figuri de țărani și de oameni nevoiași. Tot în secolul al XVIII-lea începe să se dezvolte compoziția istorică și peisajul, în care artiștii glorifică eroicele fapte ale luptătorilor ruși și zugrăvesc frumusețea peisajului patriei.

Pe lângă arhitectură și pictură, în secolul al XVIII-lea ia o mare dezvoltare și sculptura, al cărei rol va fi să împodobească și să înfrumusețeze piețele orașelor, parcurile, și să glorifice faptele eroice ale marilor conducători de oști ruși. Din această categorie de opere Muzeul Republicii nu posedă însă nici un exemplar.

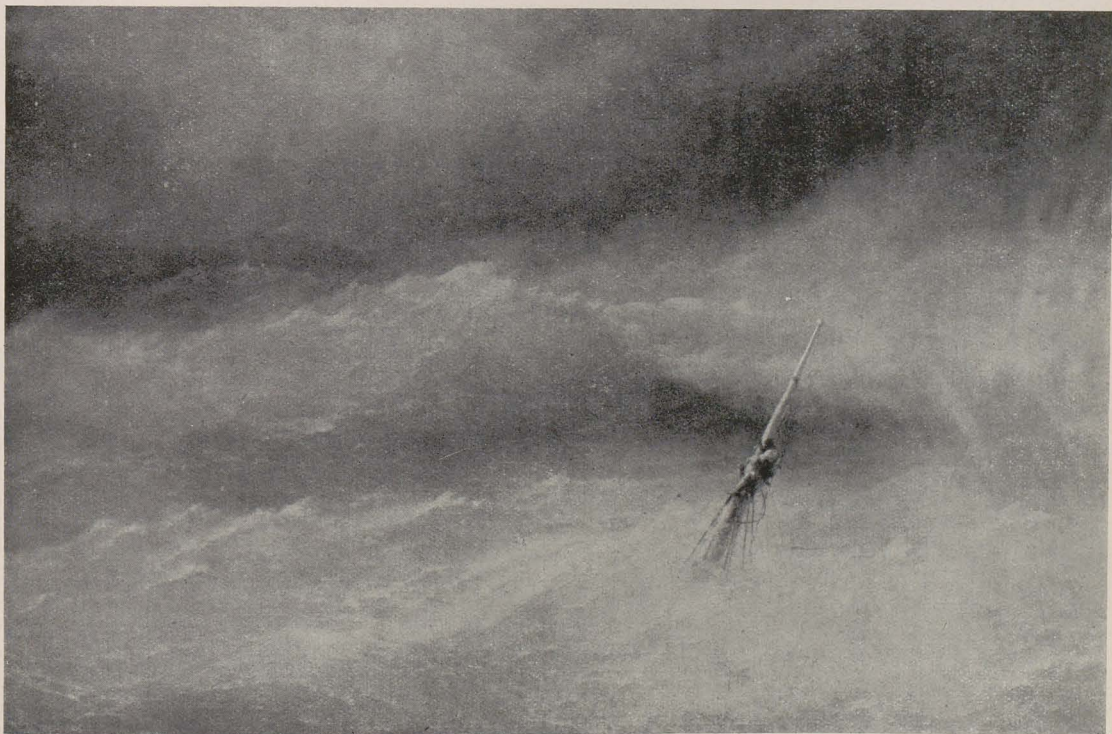
Genul care ajunge la cea mai mare dezvoltare în această perioadă este portretul. Din această perioadă avem un



V. A. SEROV – Portret de femeie – ulei, 54×45 cm.



F. ROUBAUD, Cazaci sarjind — ulei, 181 × 320 cm.



I. K. AIVAZOVSKI, Nafragiul — ulei, 214 × 322 cm.

portret atribuit lui Borovikovski reprezentînd pe Ecaterina a II-a. În acest tablou împărateasa este înfățișată într-o atitudine hotărîtă și sigură de sine, gata să pornească la acțiune. Pe fața ei se poate citi mulțumirea de sine și, în același timp frămîntarea spiritului. Portretul o înfățișează așa cum voia ea să apară în fața publicului.

Tot în această sală sînt expuse două lucrări ale unui alt mare portretist, dintr-o perioadă ceva mai recentă Tropinin (1776—1857). El se naște șerb pe moșiile unor conți și se eliberează abia la 48 de ani. Se specializează în genul portretului și lasă un mare număr de lucrări înfățișînd contemporani și reprezentanți ai elitei ruse, printre care Pușkin. El tinde spre simplitate și claritate, spre reflectarea reală a vieții. Cu

deosebită dragoste zugrăvește oameni din popor și este unul dintre primii care introduc scene de muncă în opera lor.

În cele două portrete de Tropinin, din galeria noastră, personajele sînt tratate cu foarte multă căldură, prezentate într-o atitudine veselă, puțin gînditoare, pline de viață și sănătate morală. Gama coloristică și punerea în pagină sînt și ele foarte reușite.

Secolul al XIX-lea înscrie în paginile sale victoria strălucită a rușilor asupra armatelor lui Napoleon. Este în același timp o perioadă în care Rusia țaristă e frămîntată de numeroase răscoale la care participă, pe lîngă țărani, reprezentanți de elită ai intelectualității progresiste rusești. În aceste condiții, în care lupta pentru sfărîmarea jugului iobăgîst și a absolutismului țarist capătă

proportii tot mai mari, pictorii ruși se plasează pe o poziție realistă și zugrăvesc în operele lor figuri de țărani și intelectuali progresiști, figuri pe care le întîlnim în lucrările lui Kiprenski, Tropinin și alții.

Tot acum se pun bazele dezvoltării picturii de gen de către Venețianov, care aduce multe elemente realiste în opera sa, iar Briullov, după autopotretul căruia muzeul nostru posedă o copie, precum și Ivanov fac un mare pas în dezvoltarea artei ruse prin rezolvarea problemelor de compoziție, stăpînirea desenului și anatomiei, ca și prin redarea psihologiei, pînă și în operele cu subiect religios.

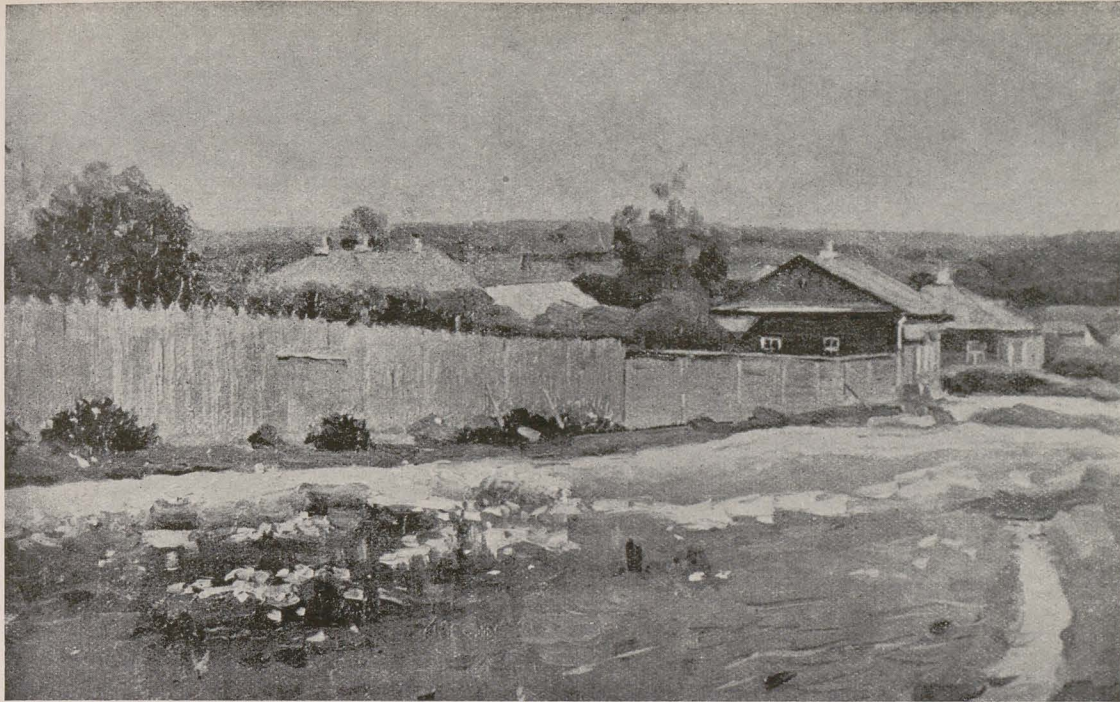
În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, arta rusă ajunge la culmile gloriei sale. Aproape nu există gen artistic care să nu fie cultivat și nici pictorii care să rămînă pasivi față de realitate, de contradicțiile sociale și față de lupta poporului rus pentru scuturarea jugului absolutist al țarismului.

Acum activează cel mai mare pictor de marine rus, Ivan Konstantinovici Aivazovski (1817—1900). El pictează marea în diferitele ei aspecte, cu o tehnică viguroasă și cu multă îndrăzneală. După o călătorie în Italia și apoi la Petersburg, el se stabilește pentru totdeauna în Feodosia. Aici cunoaște îndeaproape flota Mării Negre, iar în timpul războiului din Crimeea vizitează Sevastopolul asediat și pictează o serie de lucrări închinată eroiceii apărări a orașului. Tablourile sale reprezentînd bătălii pe mare sînt pline de însuflețire patriotică și redau adevărul istoric. Mai tîrziu, el este preocupat mai mult de studiul după natură, ceea ce face ca operele sale să capete mai multă viață (*Furtună pe Marea Neagră, Al nouălea val*). În ultima perioadă a vieții este influențat de peredvijnici, și lucrările sale capătă și mai multă prospețime, atît în compoziție cît și în colorit. În muzeul nostru Aivazovski este reprezentat prin trei lucrări. Pe pînza de mari dimensiuni intitulată *Naufragiul* artistul înfățișează marea frămîntată de furtună, cu valuri mari transparente, încununate de spuma albă, năvălînd spre primul plan, unde se află un personaj agățat de catarg, tot ce a mai rămas la suprafață din corabia ce se scufundă. Ultimul plan este cufundat în umbra deasă a norilor grei care se unesc aproape cu valurile mării. Pe primul plan se proiectează o fâșie de lumină, ce se strecoară prin spărtura unui nor. În partea dreaptă apare curcubeul. Alte două pînze, tot marine, de dimensiuni mai mici, se află expuse pe același perete.

În aceeași perioadă cu Aivazovski trăiește un mare pictor rus de bătălii, Vasili Vasilievici Vereșciaghin (1842—1904). El călătorește prin Asia și Europa, lăsînd de pe urma acestor peregrinări numeroase desene, unele în legătură cu războiul din Turkestan, iar între anii 1877—1878 lucrează pe cîmpul de luptă

I. E. REPIN, Părintele Vasili — *laviu, sepia*, 18 × 13 cm.





I. I. LEVITAN, Peisaj de țară — ulei, 18 × 30 cm.

ruso-romino-turc. În lucrările sale se simte o critică aspră adusă ofițerilor țariști care nu au grijă de soldat. (*La Șipca e liniște deplină*). El se plasează pe o poziție antirăzboinică, punind în relief grozăviile războiului (*Invinșii, Panahida*). În muzeul nostru este reprezentat printr-un mic desen intitulat *Armăsarul*.

Un alt pictor al bățăliilor reprezentat în galeria noastră prin două importante lucrări este F. Roubaud (1856—1928). Opera lui se deosebește printr-o mare măiestrie în compoziție și o tratare realistă. În compoziția *Cazaci șarjând*, pictorul prezintă un detașament de cazaci călări în plin galop, îndreptându-se spre stînga în urmărirea turcilor care fug. În planul următor, învăluți în fum și ceață, turcii, nehotărîți, încearcă să se apere. Artistul a reușit să redea atmosfera de luptă, dinamismul în mișcare și tot odată să sugereze impresia că rușii stăpînesc cîmpul de luptă și că au învăluit trupele inamice. Scena se petrece într-un peisaj vast, nisipos, redat în tonuri roșietice, brăzdat pe alocuri de verdele tufșurilor. Înspre orizont se vede un rîu, dincolo de care se ridică munții. Cerul este acoperit aproape în întregime de nori albiicioși.

Cel mai mare pictor realist rus din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în opera căruia și-au găsit

expresia cele mai bune tradiții ale artei realiste rusești este însă Ilia Efimovici Repin (1844—1930). În arta sa, el promovează ideile marilor revoluționari democrați ruși: Belinski, Cernișevski, și Dobroliubov. Încă la Academie fiind, el se alătură peredvjnicilor, adică pictorilor care se opuneau ideilor și felului de a picta al celor favorizați de Academie și susținuți de cercurile oficiale. Peredvjnicii tratează subiecte inspirate din viața contemporană reflectînd în ele viața poporului rus, fiind călăuziți de cele mai înaintate idei ale timpului. La Academie fiind, Repin execută una dintre importante sale lucrări, *Edecarii de pe Volga*. Între anii 1870 și 1880 arta sa ajunge la cea mai mare înflorire și răspunde la cele mai arzătoare probleme, evidențiind cu multă înțelegere contradicțiile societății rusești din acea vreme. În lucrarea *Procesiune religioasă din Gubernia Kursk*, după originalul căreia Muzeul nostru posedă o copie, executată în Uniunea Sovietică, artistul pune în relief tot ce este putred în Rusia țaristă, asuprirea și nedreptățirea poporului. Alături de jandarmii care lovesc în dreapta și în stînga cu cruzime, el înfățișează poporul rus plin de forță și umanitate, căldură sufletească și curățenie morală. Repin execută și lucrări cu caracter politic: *Nu l-au așteptat, Arestarea propagandistului*,

Refuzul de a se spovedi și altele. El este și un mare pictor de lucrări cu subiect istoric, — *Ivan cel Groaznic și fiul său*—și un foarte mare portretist — *Pirogov, Stasov, Lev Nikolaievici Tolstoi și Musorgski*. După ultimele două, Muzeul nostru posedă cîte o copie. Pe lângă copiile citate mai sus, Muzeul nostru posedă și o mică lucrare a sa din tinerete intitulată *În pajiste*, în care, înfățișînd un tînăr și o tînără la marginea unei păduri pe o pajistă însoțită, artistul a reușit să redea o atmosferă veselă și plină de viață. În afară de această lucrare, Repin mai este reprezentat la noi prin două lucrări de grafică, o schiță pentru ilustrarea romanului lui Tolstoi « *Cu ce trăiesc oamenii* » și un portret în sepia intitulat *Părintele Vasile*.

Un alt peredvjnic reprezentat în Galeria noastră, printr-o lucrare intitulată *Vinătorul*, este Vladimir Alexandrovici Makovski (1839—1908).

Cel mai mare reprezentant al picturii istorice rusești Surikov (1848—1916), autorul celebrelor pinze *Dimineața execuției strelților*, *Menșicov la Berezova*, *Supunerea Siberiei*, *Boieroaica Morozova* și *Trecerea lui Suvorov peste Alpi* este reprezentat în Galeria noastră printr-o copie după lucrarea *Boieroaica Morozova*, sosită nu de mult din Uniunea Sovietică. În lucrările sale Surikov glorifică eroismul și forța poporului rus,

protestul împotriva nedreptății, îndrăzneala și bărbăția soldaților în lupta cu dușmanul.

Tot în această perioadă activează și marele pictor realist rus Valentin Alexandrovici Serov (1865—1911), elevul lui Repin și Cistiakov. În prima perioadă a activității sale el execută lucrări pline de viață, lumină și aer, minunate prin bogăția gamei cromatice. Cea mai frumoasă lucrare din această vreme este *Fetița cu piersici*, reprezentată în Galeria noastră printr-o foarte bună copie. Mai târziu, între anii 1890—1900, portretele sale sînt tratate într-o tehnică mult mai largă, cu mult mai puține detalii (*Portretul lui Korovin*, *Portretul soției*). Preocupat de redarea psihologiei modelului, el realizează imagini de o excepțională pătrundere și expresivitate. Începînd cu anul 1902 el portretează marile personalități ale timpului (*Gorki*) și începe să fie preocupat mai mult de desen și compoziție.

În Galeria noastră V. A. Serov este reprezentat printr-un foarte frumos *Portret al unei tinere femei* din prima perioadă a activității sale. Modelul este reprezentat bust, de trei sferturi spre dreapta, privind îngîndurat în jos. Părul îl are strîns la spate. Poartă o rochie roșie, iar pe umeri o haină gri. Lumina vine din stînga în așa fel încît pune în relief profilul feței. Artistul a reușit să redea o atmosferă învăluitoare și coloritul tabloului este foarte plăcut.

Dintre marii peisagiști ruși, în Galeria noastră este reprezentat printr-un peisaj de mici dimensiuni Isaak Ilici Levitan (1861—1900).

Levitan învață la Academia de Arte din Moscova. El merge însă mult mai departe decît profesorii săi în ceea ce privește redarea sinceră a naturii rușești, reușind să se îndepărteze de tratarea descriptivă obișnuită pînă atunci. El ajunge la o generalizare a imaginii realiste a naturii și izbutește prin adîncul său sentiment să redea viața naturii și să ne facă să-i simțim frumusețea și coloritul ei specific. În lucrările sale se întîlnesc și ecourile tematicii sociale *Vladimirka* (Drumul deportaților în Siberia), după care muzeul nostru posedă o copie. În lucrarea din Galeria noastră, peisajul evocă o atmosferă limpede și răcoasă. În primul plan este lunca înverzită, străbătută de un drum, apoi un gard, în spatele căruia se găsesc case țărănești și pomi. În stînga, turlele unei biserici. În fund este o o cîmpie, după care urmează o pădure. Cerul senin este brăzdat de cîțiva nou-rași albi abia vizibili. Levitan mai este reprezentat la noi și printr-o copie după *Toamna de aur*, executată de Ivanov Ciuronov.

Printre lucrările expuse în sălile ruse se mai află și un *Portret de cerșetor* de Karl Vikentievici Lemoh (1841—1910), pictor realist cu orientare democratică, care exe-

cută scene de familie și portrete într-o tehnică apropiată de cea a miniaturii.

De un alt pictor, Darienko, avem un foarte frumos *Portret de bătrîn*.

Sculptura rusă este reprezentată prin două lucrări ale unuia dintre cei mai mari sculptori din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Mark Matveevici Antokolski (1843—1902). El ajunge la o adîncă expresivitate în lucrările *Ivan cel Groaznic*, *Petru cel Mare*, *Ermak* opere prin care și-a asigurat un loc important în istoria artei ruse.

«*Cronicarul Nestor*», sculptură care se află în sala a III-a și care este o reducere a operei originale, este văzut în momentul în care șade în fața unui pupitru și scrie, fiind înconjurat de toate obiectele necesare acestei ocupații. Cealaltă lucrare, expusă în aceeași sală, îl înfățișează pe Satan, îngerul revoltat împotriva lui Dumnezeu, luptînd pentru libertate, deci conceput ca un prieten al omenirii.

Cu toate că operele de artă rusă aflate în colecția Muzeului de Artă al Republicii sînt departe de a reprezenta așa cum se cuvine această importantă școală de pictură, care culminează în cea de a doua jumătate a secolului XIX-lea, ele reușesc totuși să creeze o imagine destul de vie a întregului drum pe care ea l-a parcurs, începînd cu cele mai îndepărtate timpuri și pînă la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.



M. M. ANTOKOLSKI
Cronicarul Nestor — bronz
patinat, 64 cm.



PREDRAG MILOŠAVLJEVIĆ, Cutremur la Dubrovnik — ulei 93 × 161 cm.

PICTURA MODERNĂ JUGOSLAVĂ

ION FRUNZETI

Expoziția de pictură modernă jugoslavă, deschisă la Muzeul de Artă al R.P.R. a fost pentru publicul românesc un eveniment artistic surprinzător, prilej binevenit de a lua contact cu creația artiștilor din Republica Federativă Populară Jugoslavă și de rememorări ale propriilor noastre probleme de creație. Ilustrative pentru mișcarea plastică actuală din R.F.P.J., cele 60 de lucrări expuse au demonstrat, înainte de orice altceva, multitudinea tendințelor și preocupărilor artiștilor jugoslavi, aflați pe drumul căutării modurilor de expresie adecuate fondului lor de autentică umanitate și capabile să sublinieze în chip eficace personalitatea fiecăruia. Pentru cine cunoaște cit de cit istoria jugoslavă, ideea că are în față un stadiu de dezvoltare a unei arte cu o vechime de 12 secole, va da o semnificație cu totul deosebită curiozității cu care vizitatorul pornește în genere să scruteze producțiile artistice străine. Într-adevăr, Evul Mediu jugoslav este de o bogăție neînchipuită. Miile de splendide fresce și zecile de manuscrite miniaturate, care fac din pictura trecutului acestei țări una din cele mai importante din lume, obligă artiștii de azi, într-un fel moștenitorii acestei tradiții, la o atitudine corespunzătoare. Artă contemporană jugoslavă nu poate nesocoti faptul că, între Bizanț și Italia, înaintașii ei au știut totuși să-și păstreze, secole de-a rândul, (din secolul al IX-lea și până într-al XV-lea), o indiscutabilă independență artistică, caracterul specific național al artei vechi sud-slave fiind o realitate recunoscută.

Este drept că împrejurări de ordin istoric au dus, de pe la mijlocul veacului al XV-lea, la occidentalizarea artei unei părți din teritoriul. O asimilare accelerată a influențelor străine a avut loc în urma prăbușirii Bizanțului sub turcii și a pătrunderii venețienilor pe litoralul oriental al Adriaticii. Iredind din Dalmația, puternica pecete a Renașterii italiene s-a imprimat și în creația artistică a unei bune părți din restul teritoriului de azi al R.F.P.J. Ca stil, în afară de litoral — unde era firesc ca influențelor

Renașterii italiene să-i urmeze Barocul, tot de nuanță italiană — în regiunile nordice îndrumarea barocă este cea care dă dintru început tonul picturii, practicate în sec. al XVIII-lea. Mai cu seamă Slovenia și Voivodina, ca și o bună parte a Croației, au căzut în lotul înriurii austriace. În Austria, Barocul are, cum se știe, o nuanță deosebită de cel din restul Europei, încorporând într-o măsură și tradiția goticului, persistent în arta devenită populară. Dacă un teritoriu ca Bosnia — care dăduse la începutul veacului al XV-lea minunatele miniaturi al căror prototip este manuscritul liturghierului glagolitic al voevodului Hrvoje — a trebuit să intre, ca și Serbia și Macedonia, într-o lungă lertăgie artistică atita vreme cit au gemut sub jugul otoman, până în plin secol al XIX-lea, Voievodina — regiunea sîrbă din nordul Dunării (Banatul), a putut juca un rol important în istoria artelor, datorită faptului că de aici turcii au fost izgoniți în sudul fluviului încă din sec. al XVIII-lea, provincia aceasta putînd astfel cunoaște o nouă prosperitate economică și culturală. Laicizarea treptată a stilului picturii bisericicești, încorporarea unui grad din ce în ce mai înalt de realism, negarea canoanelor răsăritene ale tradiției bizantine și adoptarea unei concepții apusene, cu toate că populația Voivodinei era în majoritate ortodoxă, a dus în această regiune la crearea unei școli de pictură care interesează deopotrivă și istoria artei rominești, căci din sinul ei au pornit pictorii bănațeni ai sec. XIX. Încă în sec. al XVIII-lea, Theodor Krčić și Theodor Čeșliar (amîndoi morți înainte de 1800), își înscriu numele în cartea de aur a istoriei, prin pictura lor bisericicească, violentă și plină de dramatism baroc la primul, grațioasă, blîndă, vizitoare în maniera rococo, la cel de al doilea.

Concentrată în nordul Dunării o vreme, viața culturală a poporului sîrb cunoaște, începînd cu marea răscoală sîrbă din 1804, ce deschide eroic secolul XIX, o feroare neobîșnuită, imbucurătoare, în tot cursul acestui veac la

capătul căruia nu numai independența ci și unitatea națională a popoarelor jugoslave avea să se înfăptuiască, în deplin paralelism cu istoria Romîniei. Redeșteptarea conștiinței naționale, odată cu dezvoltarea burgheziei în toate țările jugoslave, s-a oglindit și în artă, creația artistică urmînd în sec. XIX să slujească, întocmai ca și în Principatele Romine, marile idealuri de libertate, independență și unitate ale poporului. De la galeria portretelor de eroi populari ai răscolei antiotomane din 1804, (care împlineste astfel rolul social jucat și la noi de pictorii portrețiști de la 1848, acela de a da poporului, sub ochi, chipuri exemplare de patrioți vrednici a fi imitați, pictați cu mijloace ce nu trec de limitele esteticii clasicismului), pictura modernă jugoslavă trece la o tematică mai complexă și la mijloace mai vădit complicate, la scene istorice, rememorate cu rostul pilditor cu care obișnuiesc să le picteze romanticii spre 1840 și după această dată. Portrete și ilustrații de balade eroice — celebrele balade sîrbe, care au stîrnit, prin Herder, un atît de intens interes în întreaga lume literară a Europei romantice din secolul trecut — alternează în opera pictorilor acestora patrioți cu picturi religioase, în care adeseori personajele sacre apar în veșminte ce au elemente de port popular. Ca și la noi, compozițiile cu temă istorică sau inspirate din literatura ce glorifică faptele trecutului național, sint apoi litografate și cromolitografate în mii de exemplare, răspîndite în toate straturile populației de pe întreg teritoriul jugoslav, indiferent de sub stăpînirea căruî imperiu. În timpul războaielor serbo-turce de la 1876 — 1878, care au provocat, cum se știe, intervenția Rusiei și participarea noastră, și care au dus la independența statelor balcanice față de turci, studiile de scene de război și portretele căpeteniilor sîrabilor armați merg pe aceeași linie cu pictura de pe front a unor N. Gri-gorescu, Sava Henția, C. Szathmary și Mirea la noi.



M. ČELEBONOVIC, Femeie în costum național croat — ulei, 122 x 67 cm.

Este ultima ocazie de a exhorta retoric, pe care o are pictura sîrbă.

În al 8-lea deceniu al secolului, o nouă estetică, cea a realismului de tip Courbet, Menzel și Leibel, își fac loc în rîndurile pictorilor, care încetează să se mai îndrepte spre Viena, așa cum făcuseră pictorii clasicismului și romantismului jugoslav, studînd de preferință la Munchen, și unii chiar la Paris. Pictînd în tonalități întunecate — brun, negru, verde închis, roșu grav — acești artiști introduc în tematica picturii jugoslave oameni întîlniți peste tot în viața de toate zilele, țărani și țîrgoveți, locuitori ai cartierelor lăturale de la orașe, dimpreună cu priveliștele imanente vieții cotidiene. Pictorul realist, care începe de obicei ca peisagist, portretist, pictor de gen și de compoziții istorice, se vede mai întodeauna constrîns însă, către sfîrșitul carierei sale, să se supună gustului mediocru al clientelei plastice și să picteze, mai curînd decît natura reală și omul viu, ce-i stăteau la inimă, fade imagini academice cu profeti, scene din evanghelii și eroi populari schematizați de circulația literară a legendelor, sau alte teme, pe care le cereau nevoile sentimentale ale burgheziei. Aca-

demismul convenea numai bine nivelului de dezvoltare a gustului din partea aceasta a Europei, chiar către anul 1900.

Portretul convențional și compoziția grandilocventă cu subiect istoric luat din istoria națională, ori scena din viața populară idealizată, își fac din nou loc în pictura jugoslavă; o seamă de artiști ce se arătasera înclinați spre realism la începutul carierei, se lasă atrași către academismul dispensator de recompense materiale insemnate. La apogeu prin 1900, academismul, care se credea popular și național, dar era în fond cosmopolit și monden, trezește în rîndurile artiștilor conștiința de cerințele epocii și de cultura necesară țării lor, din ce în ce mai multe adversități.

Împotriva acestei arte false și nefolosite de poporul, un grup de artiști din toate regiunile locuite de jugoslavi vine să organizeze demonstrativ expoziții de pictură impresionistă, din toate marile orașe jugoslave, începînd cu anul 1904, centenarul școlii conduse de George-Negru. Inițiativa pornea din Slovenia și reunea artiștii tuturor provinciilor, împărțite încă la state diverse, realizînd astfel o acțiune de mare importanță: unitatea artistică a țării, înainte de unificarea ei națională. Prin artiștii impresionisti sloveni, născuți cu toții în al 7-lea deceniu al secolului

al XIX-lea, care au fondat la Ljubljana societatea artistică «Sava», ducînd prin penel și condei lupta împotriva pervertirii academiste a gustului estetic, peisajul jugoslav își cîștigă definitiv drept de cetate în arta acestei frumoase țări, de necesitatea unificării teritoriale a căreia încep să-și dea seama, între altele și datorită picturii, cele mai multe conștiințe de patrioți din toate provinciile. La drept vorbind nici un curent artistic din cele manifest patriotice ca tematică n-a avut o înrîurire mai profundă și mai decisivă pentru viitorul politic al Jugoslaviei decît impresionismul acesta, aparent lipsit de «tematică» (în sens îngust), curent considerat «de import». Slovenii vin să lucreze și în Croația și Serbia. Introdus și la Belgrad, (prin Nadejda Petrovici și Milan Milovanovici, ambii născuți pe la 1874, ea murînd ca pictor de război în 1915, pe front, unde plecase din entuziasm patriotic), impresionismul s-a impus mai cu greu la Zagreb, unde tradiția mînceneză era mult mai puternică.

Între cele două războaie, școala jugoslavă de pictură se poate considera pe deplin unificată. Este dela sine înțeles că influența cea

mai puternică, a fost, în acești 20 de ani, cea a Parisului, așa cum tendința se definise încă de la începutul sec. XX.

«Două cenacluri: impresionistii sloveni care au fost atrași de viața țărănilor, și pictorii din Zagreb reușiți în jurul grupării «Zemlja» (pămîntul) aspirau totuși, prin programul lor, către o artă inspirată mai cu osebire din izvoarele proaspete ale pămîntului național», citim în excelentul cuvînt critic de introducere, redactat de Momčilo Stefanovic, directorul Muzeului Național din Belgrad, ce caută în continuare să lămurească pe vizitatorul expoziției și asupra cauzelor care au dus la situația de azi. Revenirea la individualismul artiștilor dintre cele două războaie este explicată prin faptul că fluxul tematic realist din anii imediat următorii războiului, aspirația către o artă realistă și eroică, în care să se oglindească de-opritivă lupta de eliberare a Jugoslaviei de sub ocupația fascistă și revoluția socială, nu s-au concretizat masiv în operele unui puternic curent realist. Succesele realismului cu temă nouă au numărat totuși cîteva lucrări de valoare, cum sînt cele ale lui Djordje Andrejević-Kun. Pe lîngă creațiile pozitive ale artiștilor de tipul lui, ce tindeau spre realismul socialist, o sumă de opere prezentau însă caracter mai mult narative, anecdotice, și nu depășeau cadrul unor simple ilustrații, monotone datorită repetării lor stereotipe. «Valul acestui realism uniform — scrie criticul citat — s-a retras în fața tendinței de a găsi o expresie nouă, fie chiar și în afara realismului. Efectul a fost un brusc revirement, care ajunge la un subiectivism foarte pronunțat și dă naștere unei activități foarte variate și multiple, ai cărei martori sîntem noi astăzi».

Într-adevăr, aspectul general al vieții artistice jugoslave de azi — în măsura în care expoziția aceasta, conținînd opere produse cam în ultimii cinci ani, era edificatoare din acest punct de vedere — indică o etapă de căutări, de tatonări în mai multe direcții, în vederea găsirii unui limbaj plastic adecuat. De fapt, nu un limbaj comun, ci mai multe limbaje personale au găsit pictorii aceștia, între care principala trăsătură de unire o constituie dotația pentru culoare, simțul cromatic incontestabil. Îndrăgostiți de viață, de frumos, de tot ce e strălucitor și vibrant în lumea concretă — culoare, aer, lumină — pictorii aceștia din trei generații deosebite simt nevoia să-și creeze singuri instrumentele de expresie, pînd adeseori chiar de la abecul artelor figurative. Fără îndoială, intenția aceasta, lăudabilă la orice artist, este lovită dintru început de o presupuție: aceea a imposibilității de a face «tabula rasa» de experiențele restului omenirii și a neputinței de a reface pe cont propriu — absolut neinfluențat — drumul artelor plastice de la începuturi și pînă în prezent, spre a te opri la etapa ce-ți corespunde mai bine. De aceea, impresia de «déjà vu» stăruie în expoziția aceasta, lucru regretabil mai ales cînd e vorba de îndrăzneții, cărora originalitatea le e prețioasă. Talentele viguroase și variate ale artiștilor jugoslavi dintre cele două războaie, azi maeștri cu renume mondial adeseori, care au mers cu individualismul pînă la o limită mai puțin extremă decît par să creadă unii din istorici acestei perioade, sînt, în expoziția de azi, pe lînia ce le-a făcut faima dintru bun început. O linie destul de realistă în genere, denotînd respect pentru artă și pentru propria vocație, și considerație față de nevoile reale ale publicului, din etapa respectivă de dezvoltare a artei jugoslave. Un modernism mult mai accentuat, sînt îndoile de altfel că poate fi gustat de marea public. Se pune și artiștilor din Jugoslavia problema care se pune oricărui artist din țările democrat-populare: pentru cine pictează? Pentru un grup restrîns de «cunoscători» din țară, pentru a se face cunoscuți în occident, sau pentru cetățenii țării lor? Întrebarea aceasta și-o pune vizitatorul mai ales atunci cînd a cunos-

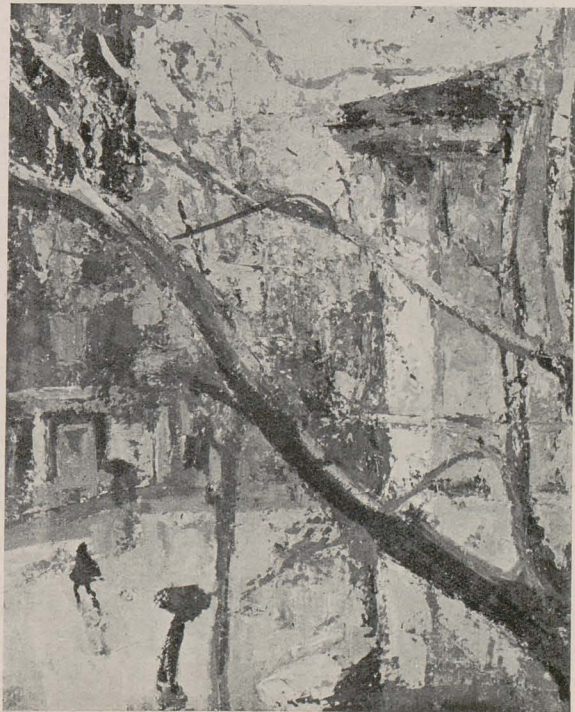
tință de cazul lui Petar Lubarda, artist munteנגrean, născut la 1905 și format la Paris, unde s-a luptat timp de șase ani, de la 1926—1932, nu numai cu tehnica picturii, ci și cu viața. Peisagist încă, în 1949 și chiar în 1951, al priveliștilor regiunii natale, din ariditatea fantasticelor stînci ale Muntenegrului mărturisese el a fi extras mai tîrziu, în ultimii ani, nevoia unei arte colțuroase, geometrizante, decorative, într-un singur plan, de tipul cubismului. Fără să părească însă vreedată cu totul realitatea obiectivă, autor apreciat al unor picturi murale cu subiect bataist — *Bătălia de la Kosovo* este un fel de Guernica — din care o mostră avem în expoziția aceasta, Lubarda își propune să preia sarcina tematică transmisă de poezia populară cîntată a guzlarilor, (aezi orbi ca Homer, ce-și acompaniază pe guzle, laute monocorde, cîntecele lor cu eroi legendari, versificate decasilabic). El își justifică modernismul excesiv al limbajului acestuia intru nimic diferit de al occidentalilor din același curent, adepți ai picturii ca scriere, prin influența ținuturilor sale de bastină, cu a căror tăcere de pustie, duritate de piatră sterpă și vitejie legendară limbajul său plastic are, în suferul lui, o corespondență simbolică. «E lupta cu invizibilul pe care trebuie să-l faci vizibil», spunea Lubarda unui critic. «Pietrele roșii ale ținuturilor stîncoase, umbra albastră a amiezii, spaima galbenă a morții, țișpătul alb al pescărușilor, acestea-s toate culorile paletii mele!» Evident, și Lubarda e un colorist. Acest laureat al biennalelor de la Sao Paolo și Tokio și al altor expoziții internaționale (Paris și Haga), și-a găsit modul propriu de expresie în lexiconul Apusului, deși își revendică drept punct de pornire elementele simple, oferite de pămîntul natal, de la care pornesc și artiștii populari. Este de altfel un fel de a raționa generalizat la artiștii jugoslavi din aceeași categorie. Și există, desigur, o legătură între arta populară și ei. Chiar în lucrările ce vădesc o îndepărtare de la caracterul figurativ al artelor plastice, mergînd pînă la abstractismul cel mai pur, marea înzestrare pentru culoare a popoarelor jugoslave rămîne prezentă. Această calitate a întregii picturi moderne din R.F.P.J. este datorită artei populare jugoslave, atît de melodiosă în coloritul ei, atît de rafinată cromatic. Revenind la moda abstractismului care bintruie în pictura jugoslavă, trebuie să recunoaștem că, chiar acolo unde funcția logică a liniei, concepută ca un contur al formelor concrete, a dispărut cu totul, așa cum se întimplă cu tînarul artist Kregar Stane, (în pinza denumită, nu știm de ce, *Moartea lui Orfeu*), coloritul sectoarelor lor suprafața pinzei, conveniente între ele, lasă net impresia unei descendențe folclorice, a unei filiații din arta decorativă populară, a Bosniei, Serbiei de Sud și Macedoniei în special. (Deși Kregar e, cum știu sloven, dar apartenența aceasta nu mai are importanță: sufletește deci și cultural, poporul jugoslav e o unitate). Mozaicurile de culori plate, nemodulate, devin, la cei mai mulți dintre aderenții esteticii acesteia, înseși mijloacele renunțării la abstractism. Ele sînt adeseori foarte nimerite pretexte pentru încercări logice de recompunere a obiectului, a formei lui figurative. Portrete în care planurile capului dispar, fiind înlocuite doar cu indicații plate de direcție, ca în cazul remarcabilului *cap albastru*, semnat de tînarul Miodrag Protic (n. 1922) sau naturi moarte ca aceea a Oliveirei Kangra sau cea cu *ferestra, și vaza pe masă* a lui Kregar Stane însuși, din care formele obiectelor reale se desprind totuși pentru ochiul privitorului, dovedesc pînă în cele din urmă că abstractismului i se opune în chip instinctiv ceva, în chiar concepția artiștilor care au aderat pentru moment la el. Dar, chiar și acolo unde aluziile la lumea concretă sînt excluse, aspectul decorativ rămîne tot tributatar stilului artei populare. Dacă tendința abstractă ne e însă mai puțin accesibilă, pe pictorii din generația lui Lubarda și unii dintre mai vîrstnicii săi colegi, maeștri dintre cele două războaie, care s-au menținut însă, așa cum remarcam mai sus, la o viziune normală a realității obiective, îi redescoperim cu emoție în această expoziție. Și pentru spectatorul care le cunoaște evoluția, și pentru cei plăcut surprinși, ce nu-i știau nici într-un fel, calitățile lor se impun fără ocholiri.

Iată-l de pildă pe maestrul Marko Celebonovic, născut la 1902 în Beograd și trăit multă vreme în Elveția, Franța și Anglia, profesor din 1947, la Academia de Arte Frumoase din capitala Jugoslaviei, om de gust rafinat și mare cultură, care-și organizează viziunea pe linia colorismului, în primul rînd, dar urmîrind deopotrivă și perceperea luminii și atmosferii, ca în priveliștea din *Sveti Stefan* (Munteנגru). Iată lucrările maestrului Stojan Aralica, neompressionist cu o gamă îndrăzneată, în peisajul cald colorat din Otocac, regiunea Lika. Ancorat în realitatea concretă fără să o trădeze în interpretările sale a rămas maestrul croat Oton Postrunizk (n. 1900), al cărui peisaj din *Peljesac*, pictat acum patru ani, ca și *acoperișurile de la Trpanj* din Dalmația, vădesc aceeași prospețime a senzației ca și în trecut, aceeași dragoste de lumea obiectivă. Antun Motika (n. 1902), croat și el, vădește în *Interiorul de casă bosniacă* și în *Peisajul expus*, ambele lucrute în guașe, subtilități, mai curînd de acurarea, ca în lucrările sale din totdeauna.

LJUBICA SOKIC, Ploaie — tempera, 70 × 57 cm



MILO MILUNOVIC, Adolescent — tempera 145 × 115 cm



Revedem viguroasa trăsătură de penel a energicului maestru Milan Konjovic, aflat în cel de al șaselea deceniu al vieții sale (n. 1898 la Sombor), care a mai participat și în 1947 la o expoziție în București. Influențat o vreme, pe cind lucra la Paris, de arta lui Georges Rouault, Konjovic a păstrat din maniera acestuia puternica subliniere a conturilor, cu linii groase negre, indicind parcă nu numai granițele materiale ale lucrurilor, ci și direcții de mișcare, vectori dinamici. (Un amănunt pitoresc, vrednic a fi reamintit: temperament pasionant, Konjovic obișnuiește să spună că starea cea mai propice pentru creație este starea vecină cu furia). Cîmpurile sale de griu auriu, cu cerurile dramatice și orizonturile depărtate, așa cum le-a văzut în regiunea sa de baștină, Backa, țărani și cu fețe grave, orașenii cu capete tragice, toate îi ieșeau de sub mînă și în trecut la fel de emoționante ca *lanul de griu* și *Satul din Banat*, prezentate în această expoziție. Există în toate lucrările sale o anumită densitate a sentimentului, care-l leagă, cu toate deosebirile de stil, de alt pictor din expoziție, Nedelko Gvozdenovic, herțegou vaț (născut la Mostar 1902), care a studiat la München și e în prezent profesor la Școala de Arte Frumoase din Belgrad, impunîndu-se ca peisagist, portretist, pictor de gen și de naturi moarte și acuarelist în egală măsură. În cele două lucrări prezentate, în *Interior cu personaje* din 1951 și un *Portret de fată* din 1952, regăsim aceeași forță pasională și aceeași rivnă după expresia integrală a unui sentiment. Deși tablourile sale sînt în general de mici dimensiuni, este ceva în ele care le apropie de pinzele mai mari în care Zora Petrovic, (născută în 1894 la Dobrața în Banat și instruită la Belgrad, Budapesta și Paris, de asemenea profesoară la Academia belgradeană), așterne de preferință chipuri de femei din popor în costumele lor pitorești, larg și bărbătește stilizate,



IVAN GENERALIC, Petrecere țărănească — ulei pe sticlă 31 × 43 cm.

nu fără o anumită senzualitate, vecină cu impulsivitatea virilă. Exact contrariul se desprinde din tablourile lui Ivan Tabakovic, lucrate în majoritate în tempera. În peisajele, naturile moarte și interioarele sale surprind și incită nu cu fuzgositatea și vulcanismul temperamentalului, ca la cei trei mai sus pomeniți, ci finețea și finețea și gingășia feminină, aproape de pictura pe porțelan. Un comentator jugoslav punea această caracteristică a pictorului, — care l-a dus la ocuparea unor catedre la Școala de Arte Decorative din Belgrad, — pe seama nașterii sale dintr-o familie de arhitecți din Arad, în casa cărora a putut vedea de timpuriu obiecte de artă aplicată, ceramică, metal și lemn lucrat. Firește, este cu totul alta viziunea monumentală ca stil, de un calm mediteranean, de o armonie și de un echilibru clasic, din operele maestrului Milo Milunovic, muntenegrean născut la Cetinje în 1897, căruia și Florența, unde a studiat mai întîi, pînă a nu fi petrecut la Paris 10 ani, i-a conferit o siguranță în aprecierea proporțiilor și un simț al măsurii vrednice de un statuar elin. Practicînd cu brio compoziția, pe lîngă pictura murală propriu zisă, Milunovic este și peisagist și autor de naturi moarte, în care cersetul constructivismului, păstrat un timp, continuă să se simtă, în reflexele achiziționate. *Langusta* sa de azi este una din cele mai reușite din expoziție: pictură de mare calitate decorativă, ca și *Adolescentul*, ambele în tempera, într-o gamă de frescă pompeiană, destul

de diferite de lucrările pe care i le cunoaștem din trecut, și acelea pline de o noblete ce rezidă de asemeni în linie și în simțul volumetric innăscut al reliefului. Sinteză unică între calitatea largă decorativă a picturii murale și prețiozitatea de amănunt a naturii moarte de șevalt, *Langusta* sa, de pildă, poate sta cu cinste în orice muzeu din lume.

Lista meșterilor n-ar fi fost completă fără operele subtilului Predrag Milosavljevic, cu un deceniu mai tînăr decît Milunovic. Născut în 1908 lîngă Kraguevac, sîrb deci, a trăit la Paris, Madrid și Lisabona, apoi la Londra și iarăși la Paris, de unde a revenit în țară abia după război, în 1946. Eseișt și critic de artă, cunoscător și popularizator al folclorului jugoslav, Milosavljevic se pasionează pentru vechile civilizații și arta exotică, fără să-și dezică totuși, în pictură, spiritul de subtilă galanterie ce-l apropie de artiștii secolului al XVIII-lea. Gamele coloristice în care se simte mai acasă artistul sînt cele pale, de o luminozitate difuză ce reduce intensitatea pigmentului pînă aproape de alb, ca în *Femeia în verde* (lectură), din 1953, unde nimic din temă nu ne lasă să vedem că, doar cu doi ani înainte, pictorul încerca o imbinare a peisajului urban de viziune realistă cu o punere în pagină ce amintea suprarealismul, vrînd să sugereze un cutremur ce dislocă fresce medievale și statui antice, proiectîndu-le într-un spațiu fantastic, deasupra orașului Dubrovnik, năpădit în viziunea acestuia de apele mării. La maestrul croat Slavko Šohaj, născut în 1908, atît *Balerina* cit și *Natura moartă*, lucrate în maniere destul de diferite și ca viziune plastică și ca gamă cromatică, axarea pe înțelegerea lumii obiective, reale este certă. De asemeni la Oton Gliha, care, de curînd trecut de 40 de ani (s-a născut în 1914), este în plină forță creatoare, manifestată în primul rînd prin exuberanța culorii și printr-o măiestră sinteză a planurilor, atît în *Peisajul din Lošinj* în tonuri de alb, verde, albastru și brun, cit și în frumoasa *Ramură de smochin*, impresionantă temă de culoare. De exact aceeași vîrstă biologică, dar un artist tînăr, este și Lazar Vujaklija, care expune doar de patru ani, din 1952, dată pînă la care a fost muncitor tipograf și legător de cărți. Lucrările acestui autodidact în ale picturii se caracterizează printr-o simbolică primitivă, a cărei tradiție artistul acesta a desprins-o din relieful medievale ale mormintelor bogo-



ANDRIJA HANDJA, Portret — ulei, 82 × 60 cm.

milice, răspindite pe tot întinsul Bosniei și Herțegovinei, rudimentară și rafinată în același timp, de o forță instinctivă, arhaică. *Noaptea de vară* expusă acum aduce un colorit intens, incandescent ca de vitraliu, impresie sporită și de conturile trase cu linii negre, groase. Un anumit « fauve-ism » practică, pe o linie mai mult grafică, Edo Murtic în al său Brooklin, unde sectoarele colorate pur se încastrează între conturile negre ce implică și umbrele, într-o tehnică de cloisonné destul de ingenioasă. *Peisajul din Josanice* al lui Milun Mitrovic, realizat în tempera, cu efecte de ceramică pe angobă roșie mată, este de asemenea foarte « fauve », păstrind totuși limitele văzului firesc, într-o îmbinare a decorativului cu viziunea spațială obișnuită.

O impresie deosebită fac asupra privitorului, de orice categorie, om de artă sau nu, lucrările Ljubice Sokic (*Ploaie* și *Aspect din Rovinj-Istria*). Realizate în tempera, ele au o luminosită și o irradiație de tonuri calde ce, aliate cu calitatea de a sugera atmosfera, anvelopa obiectelor, aerul impregnat de raze ori de umiditate, încredințează pe oricine de marele talent al autoarei lor. Viziunea Ljubice Sokic este chiar mai puternică decât cea tradusă într-o artă de largi sinteze și de mare forță temperamentală, a cunoscuți artiști venekna Djordjevic, a cărei remarcabilă *Biserica veche* expusă trădează o libertate deplină a gestului, larg descris, fără să stînjenească intru nimic economia strictă a lucrării, nici sugerarea arhitecturii interne a operei. O viziune realistă înțelimită încă și la Nikola Graovac (*Minele din Bor*) și la Milan Keic (*Cale ferată*), cu diferențieri de tehnică, și de unde la primul înțelimit o mai mare libertate a tușei, al doilea își stăpînește orice tendință spre exces, mișcîndu-și și mîna cu avarie, într-o perfectă concordanță cu viziunea sa construită interior cu multă seriozitate.

Trebuie subliniate căutările inteligente în peisaj ale unor Djordje Popovic (*Floarea soarelui*), trecut prin expresionism fără să se oprească acolo, ci tinzînd spre un spor de expresivitate în cadrul realității ogîndite cu volubilitate și stil, și Branko Rusic (*Stradă din Mikanovci-Croația*) în care se simt și Utrillo și Dufy. Sinteze surprinzătoare ne prezintă compozițiile semnate de tînărul Miljenko Stancic, care, în compoziția *După amiază*, reconstituie aspectul și tonul picturii de muzeu, amintînd într-o măsură de Georges Dumesnil de la Tour, cu mijloace moderne însă, ce merg pînă la conturile decupate ale unor din suprarealiști și la suprafețele plate, nemodelate, înfățișate ca în așis, fără anvelopă, tehnică vizibilă mai ales în *Copil la masă*.

În portret, remarcabil cu deosebire, după lucrările unor pictori consacrați ca Oskar Herman și Gabriel Stupica (n. 1918), este portretul cu adevărat realist semnat de Andrija Handja poate cel mai construit și mai adîncit psihologic dintre toate portretele expuse.

Pe linia reprezentării vieții țărănești, ne întîmpină picturile pe sticlă semnate în expoziție de Ivan Generalic (n. 1914), unul din membri școlii din Hladin, mergînd pe drumul deschis de Krsto Hegedusic, ilustrat și de Franjo Mraz, ce lipsesc de astă dată. Este vorba de scene din viața poporului în



PETAR LUBARDA, Bătălia de la Kosovo — ulei 151 × 191 cm.

maniera lui Brueghel, păstrînd întreaga sa voare a schemelor grafice populare, coloritul viu, fără anvelopă și fără căutarea armoniei tonurilor, volumele reliefaute naiv, fără valorație și fără eclerație. De aici pornesc probabil și pictorii mai apropiați de mijloacele moderne, cu aceeași tematică țărănească, așa cum ne apare Klauđij Zornik în *Tăierea porcului*, unde problemele ce se pun sînt în egală măsură probleme de rafinement coloristic și de experiență grafică. Mai aproape de grafică decît de pictură sînt și *Asinul* lui Ivo Dulcici, savuroasă silueta animală profilată pe fondul albastru al mării, și poetica ilustrație a lui Maksim Sedej, intitulată *Melancolic*, redevabilă constructivismului numai în parte.

Fără îndoială, lucrările acestea n-au fost selecționate după criterii stilistice sau tematice. Cu toată diversitatea tendințelor manifestate, expoziției îi conferă unitate faptul că la majoritatea acestor artiști se simte marea lor dragoste pentru autenticitate, pentru sinceritate, pentru adevărul omeneș al emoției ce se transmite prin linie și culoare. Artiștii jugoslavi nu sînt numai artiștii unui popor dotat de natură, ca și al nostru, cu darul expresiei estetice, ci sînt în egală măsură exponenții unui popor profund original, care s-a exprimat în artă și în literatură într-un chip de neîncuic pentru cultura universală. De perpetuarea acestor tradiții naționale și de cultivarea specificului jugoslavilor în artă depinde justificarea pe care viitorul o va da fazei actuale de căutări din pictura jugoslavă, căci rămîne, pentru vizitatorii acesteia, nelămurită problema actualității acestei arte și a utilității ei sociale. Educația estetică a poporului poate fi invocată, ce e drept, ca un scop. Dar această educație nu poate fi înțeleasă astăzi la fel ca între cele două războaie mondiale. Artă anilor 1920—1940 măturise contradicțiile interne ale societății capitaliste, contradicții care, repercutate în mentalitatea artiștilor, au dus la o dezorientare flagrantă.

Această artă nu poate sluji oamenilor de azi. Jugoslavia actuală este produsul unei revoluții. Lupta victorioasă a popoarelor jugoslave pentru eliberarea socială a fost în același timp și o luptă pentru eliberarea socială, menită să dea omului, nu numai condiții economice mai bune, dar și demnitate și simțul dreptății, eclipsate sub regimul burghez, dimpreună cu conștiința sensului major al vieții, conform cu finalitatea istorică.

Această integrare a individului în ritmul pulsațiilor vii ale patriei și umanității în progres dă cu totul alt conținut sufletesc omului zilelor noastre. Psihologia luptătorului pentru un înalt ideal uman, departe de a exclude emoțiile estetice, capabile să înobileze sufletul, le presupune. Dar colaborarea lor nu mai poate fi aceeași ca în epoca burgheză. Nu este vorba de necesități « tematice ». Să nu fim înțelși simplist. Opera de artă strînește, în privitor, nu numai sentimente și idei în legătură cu obiectul, ci și reacții și dispoziții. Sentimentele reactive și dispoziționale dau coloratura afectivă artei unei epoci. Și întocmai cum o epocă eroică nu se poate mulțumi doar cu opere constatative, reci, conceptuale, chiar dacă ele conțin o « tematică actuală », tot așa această epocă nu poate să se exprime doar prin opere ce provoacă reacțiuni sufletesti hedoniste sau dispoziții volitive mărunte, sentimente întimiste sau vag nostalgice. Reducerea problemelor picturii la problemele tehnicii picturii a apărut în societatea capitalului ca urmare a desprinderii artistului de viața organismului social. Dacă în opera de artă nu este implicată întreaga ființă a sufletului său, generozitatea și înălțimea sa morală, frămîntările, îndoilele și triumfurile sale, care să fie tipice pentru societate și epoca sa, toate căutările sale pe linia limbajului rămîn în aer. Artiștii jugoslavi își caută azi limbajul. Ceea ce au ei de spus lumii, cere, de bună seamă, un limbaj propriu. Sîntem siguri că, pînă la urmă, acest limbaj va fi vehiculul unei largi comunicări umane.

SCULPTORUL GERMAN FRITZ CREMER

PAUL CONSTANTIN



Un om de statură mijlocie, bine legat, cu o privire luminoasă, veselă, de o neînchipuită spiritualitate și tinerețe, m-a întâmpinat firesc, prietenește, într-un atelier imens, animat de o lume din piatră și bronz. Gheața, inevitabilă oricărui început de convorbire nu a existat! Fritz Cremer arată cu plăcere și este mai ales dornic să audă păreri; ascultă și reflectează cu seriozitate, se exprimă sincer, colorat, și fără nici o urmă de convenționalism: așa cum sculptează.

Prima impresie pe care mi-a făcut-o omul, avea să fie confirmată de operă: tinerețea plină de vigoare, elanul sincer, viziunea amplă, monumentală, lipsa oricărei convenții, îi caracterizează creația.

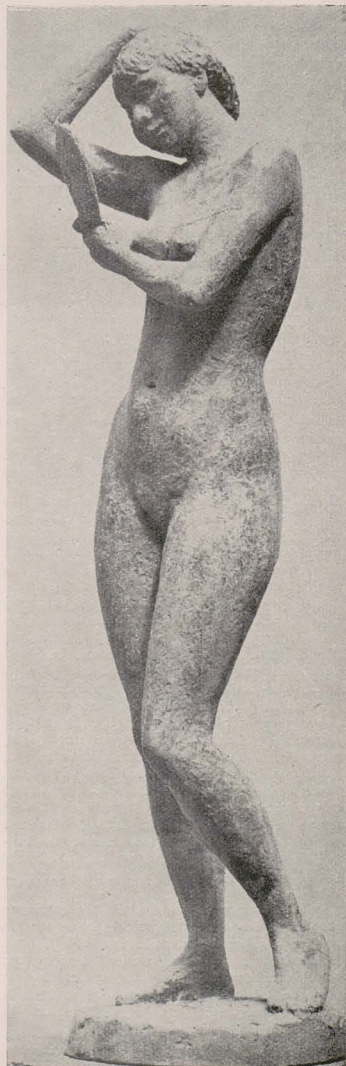
* *

Povestea vieții artistului mi s-a părut cunoscută: ea amintește de modestia și munca perseverentă a marilor artiști. Fiu al unui mic meșteșugar, Fritz Cremer este originar din bazinul carbonifer al Westfaliei. S-a născut la 22 octombrie 1906 în Arnsberg, orașel situat pe un deal udat pe trei părți de apele Ruhr-ului. Din primii ani de școală, până la vârsta de 22 de ani, el a trăit în Essen — inima Ruhr-ului — pe deoparte fieful familiei Krupp, celebrii fabricanți de tunuri, și pe de alta unul din cele mai puternice centre ale mișcării muncitorești germane.

Inclinația către sculptură s-a manifestat foarte devreme: la 16 ani, după absolvirea gimnaziului, el intră ucenic la un cioplitor în piatră și în aceeași vreme urmează cursurile școlii Folkwang din Essen, pe care le absolvă în 1926. Următorii doi ani continuă a lucra ca cioplitor, în același oraș, iar în 1929 reușește să plece la Berlin, unde este

← Femeia care jelește, detaliu la « Monumentul victimelor fascismului » — Viena.

Fata cu oglinda →



primit în școala superioară de arte plastice de la Charlottenburg, în clasa profesorului Wilhelm Gerstel.

Anii pe care sculptorul i-a trăit în atelierul lui Gerstel — mai întâi ca student și apoi ca asistent al maestrului — au constituit temelia formației lui artistice. Pe atunci, când fascismul încerca să întunece orice lumină în gândirea, în creația germană, când arta era împinsă în afara firească omenească, în atelierul lui Wilhelm Gerstel s-au perpetuat cele mai democratice tradiții artistice germane.

Fritz Cremer sau alți remarcabili artiști germani educați de acest maestru — cum sînt Gustav Seitz, Waldemar Grzimek, Wolfgang Franke, Christiane Naubereit sau Hans Steger — povestesc că baza sistemului de învățămînt la Gerstel consta din descoperirea adevăratului raport dintre artă și realitate, relație considerată obiectivă, neinterpretabilă. «Școala lui Gerstel — scrie Fritz Cremer — conținea în ea acel simbul de viață simplu, firesc, căruia nici o teorie preconcepută, nici un «secret» mistificator nu-i poate dăuna. Învățătura pe care el ne-a dat-o nu se transforma niciodată într-un academism mort, tocmai pentru că relația vie dintre artă și viață nu era înăbușită de nici un fel de manierism sau schematicism. «Fantezia în sine», în abstract, această lozincă atît de agitată de «moderniști», nu putea introduce anarhia într-un atelier unde elevii erau educați să înțeleagă că, față de viață, cea mai științetoare fantezie este sărăcăcioasă».



Mame

Pentru conturarea personalității lui Cremer trebuie adăugat că el ajunsese încă din adolescență la adevărata conștiință cetățenească. Crescut și educat în mediul muncitoresc din Ruhr, artistul a intrat foarte devreme în mișcarea antifascistă, devenind mai târziu un militant neostenit pentru cauza proletarietului.

Teroarea hitleristă ce se dezlănțuie din 1934 în Germania îl împiedică pe artist să-și dezvoltă creația. Între 1934 și 1938, el a călătorit aproape continuu, lucrînd și studiînd, în Franța, Anglia și Italia. În anii 1938—39, Fritz Cremer realizează la Berlin una dintre cele mai însemnate opere ale lui, un virulent protest împotriva hitlerismului, operă care a fost expusă sub titlu misticat, producînd o mare vîlvă. Relieful în piatră — cu titlul lui adevărat *Nevestele antifașciștilor* — este o lucrare patetică, care relevă deja particularitățile creației sculptorului: monumentalismul viziunii și laconismul expresiei, calități ce țintesc spre

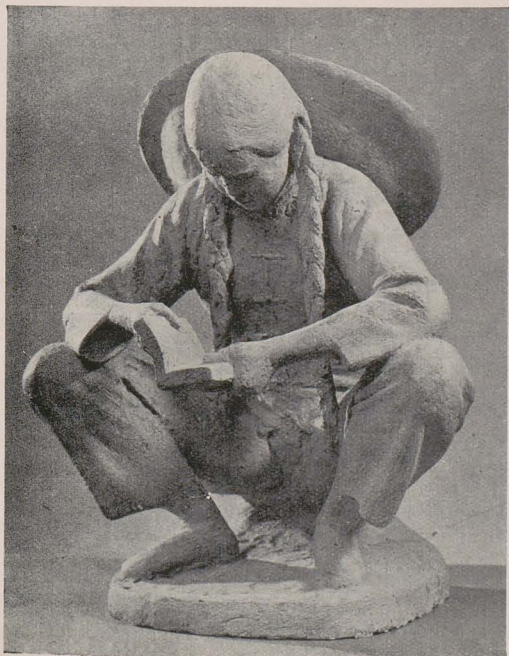
o maximă sugestivitate. Compoziția, statică, realizată din două verticale, este animată de figura copilului, de elocvența gesturilor, de atitudinea firească dusă pînă la stingăcie, și mai ales de laconismul expresiei sculpturale; în ansamblu, sentimentele exprimate sînt o elegie a durerii simple, profund omenești.

Din pricina puternicului răsunet produs de acest relief, care a fost distins și cu un premiu al Academiei de Arte din Berlin, au fost excluși ulterior din Academie toți cei care au format comisia ce acordase distincția și expusese lucrarea.

Pe aceeași linie de creație se situează și compoziția în rondobus intitulată *Mame*, un puternic act de acuzare a războiului fascist. Unul din primele grupuri mai dezvoltate create de artist. Lucrarea este o admirabilă realizare, de un dinamism deosebit: contrastul dintre mișcarea ondulatorie desenată de figurile femeilor așezate care jlesc înfrînte și elementul vertical, puternic — femeia în picioare —, ca o furie antică, concentrarea expresivității în psihologia chipurilor și mai ales în elocvența atitudinilor și gesturilor, încheagă o operă deosebit de impresionantă, exprimă o idee măreață de luptă.

Cu această compoziție se precizează mai mult personalitatea sculptorului. Influențele dramatismului lui Rodin se împletesc cu tradițiile naționale — Barlach, Käthe Kollwitz; toate acestea vor fi din ce în ce mai amplificate în creația lui Cremer.

Lupta împotriva crimelor hitleriste formează firul roșu al operei artistului.



Fată citind (din călătoria în China)



Monumentul «Buchenwald»

Astfel, după război, în 1947, el realizează la Viena (unde fusese chemat ca șef al catedrei de sculptură monumentală la Academia de Arte Decorative) un mare monument închinat victimelor fascismului. Compoziția, concepută simetric conține trei figuri simbolice: femeia care acuză și femeia care jalește — elementele laterale — și un bărbat, figura centrală. Monumentul sintetizează viguros ideile celor două opere mai înainte pomenite.

În 1950, Fritz Cremer revine la Berlin, unde primește titlul de academician și devine profesor — conducător al secției de sculptură de la Academia de Arte Germane. Acum începe cea mai fructuoasă perioadă a carierei artistului. Avântul reconstrucției Berlinului îi inspiră două figuri monumentale intitulate *Să înlăturăm dărmăturile*, destinate unei noi piețe: un muncitor cu tîrnăcopul își sumecă mîncile și o tînră muncitoare cu lopata pe umeri, privesc dirz și cu hotărîtă încredere în viitor. Cremer creează între 1950 și 1954 multe alte lucrări, printre care și portrete sau nuduri, cum e de pildă foarte pregnantul chip al *Profesorului doctor Richard Hamann* (bronz) sau nudul intitulat *Fata cu oglinda* (ghips patinat).

Pentru întreaga lui activitate, Fritz Cremer a primit în 1953 premiul național.

Paralel cu munca de atelier, artistul duce o interesantă activitate teoretică, scrie articole, este un militant serios pe linie obștească și călătorește destul de mult, lărgindu-și mereu orizontul. Așa, de pildă, din călătoria făcută anul trecut în China el a adus cîteva opere foarte semnificative, create pe loc: așa sînt de pildă *Fată citind*, sau *Portretul unei studente*, lucrări pline de viață autentică.

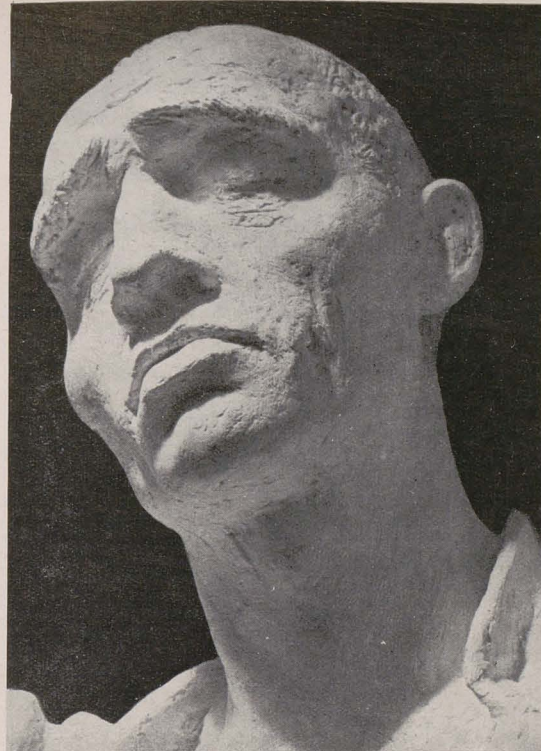
Dar preocuparea de căpetenie a sculptorului din ultimii patru ani este monumentul pentru Buchenwald. Încă de la începutul anului 1952, Fritz Cremer studiază un mare grup sculptural menit să ocupe punctul cel mai înalt al unui ansamblu arhitectural ce îmbracă înălțimea «Dumbravei comemorative» de la Buchenwald.

Problema este fără îndoială extrem de dificilă. Mai întîi din pricina marii complexități a conținutului și apoi prin condițiile amplasamentului. Privitorul poate vedea grupul sculptural dintr-o infinitate de puncte și de la cele mai felurite distanțe sau unghiuri de vedere. El poate fi sesizat de la o mare distanță

de pe șoseaua de acces, față de care monumentul se găsește cu cîteva zeci de metri mai sus. Apoi privitorul vede grupul de la picioarele colinei, și continuă a-l privi din diferite puncte, urcînd scările monumentale cu multe platforme de odihnă și bănci și cu dese schimbări de direcție. În sfîrșit, monumentul poate fi privit din imediată apropiere, precum și ocolindu-l.

Este lesne de înțeles că exprimarea unui atare conținut de idei, de fapt un mare act de acuzare al hitlerismului, prin condițiile particulare strict legate de istoria lagărului de la Buchenwald, și în situația atît de plină de variate perspective a ansamblului arhitectural, nu este un lucru obișnuit.

Artistul a depus pentru această lucrare o muncă uriașă. Nenumăratele soluții încercate au fost însoțite de sute de studii. Pînă la ultima soluție găsită, o compoziție ce numără 11 personaje, în rîndbos, lucrarea a mai trecut prin alte două soluții, care fuseseră considerate la un anumit timp satisfăcătoare. În jurul acestei opere s-a scris și s-a discutat mult. Critici, artiști, public, urmăresc pasionat munca lui Cremer. El însuși a scris de multe ori în presă despre fazele succesive prin care trece procesul de



Sudiu pentru Monumentul «Buchenwald»



Studiu pentru Monumentul «Buchenwald»

creație al monumentului, despre greutățile și succesele lui, acordul sau dezacordul cu alte păreri.

Spațiul acestui articol nu îngăduie o dezvoltare a problemei, lucru care de altfel, ar fi prematur: nici artistul nu și-a spus încă ultimul cuvânt. Mi se pare totuși interesant să subliniez că Fritz Cremer atinge aici o culme a creației sale, o cristalizare a viziunii

sale monumentale. Toate particularitățile personalității sale, manifestate de-a lungul anilor, se contopesc în mod fericit în aceste studii. Căutarea adîncului omenesc, dramatismul comparabil cu cel al lui Rodin, Barlach, Kollwitz, apar foarte clar.

Într-un articol din revista «Das Blatt», răspunzînd unor colegi care comparau insinuant studiile lui Cremer cu *Cetățenii*

din Calais, el scrie: «Țin să spun acestor colegi ca am pornit în mod conștient de la *Cetățenii din Calais*. Cred că un adevărat marxist poate descoperi aici o pildă cum nu se poate mai limpede de felul cum arta este determinată de viața socială. Eu doresc din tot sufletul să reușesc a face să se simtă în lucrarea mea măcar o adiere din dramatismul lui Rodin».





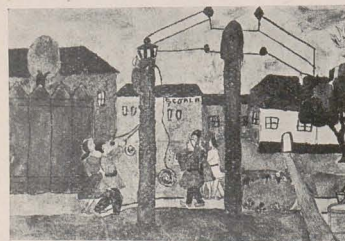
NOTE pe marginea expoziției internaționale a tineretului școlar

MARGA PASTIA

ȘCOALA DE BĂIEȚI din Brémy — Franța,
Proiect de vitraliu — hârtie decupată



R. CULLNA (14 ani) Finlanda, Femei mergând
la biserică — acuarelă 29 × 20 cm.



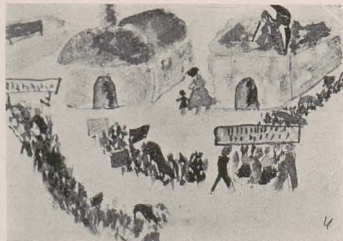
E. GRĂDINEANU (13 ani) București,
Electrificare — acuarelă 20 × 29 cm.

Expoziția organizată sub auspiciile Crucii Roșii Internaționale, ale Ministerului Culturii, Ministerului Învățământului și ale Sfatului Popular al Capitalei ridică o serie de probleme interesante printre care prima ni se pare a fi aceea a criteriilor de apreciere a lucrărilor de artă executate de copii. Într-adevăr, pentru cine judecă o creație artistică infantilă ca reprezentând stadiul nematur al creației adulte, nu pot fi dect admirate lucrările care se apropie cel mai mult de cele ale adulților. Sufragiile pe care le-au întrunit picturi ca acelea semnate de Ion Sulea (printre care un foarte reușit « Autoportret »), sau desenul tînărului italian Luigi Diamantini (*Via Apia*), (căci acestea au fost cel mai des citate în registrul de impresii al expoziției), nu ne miră, dacă socotim că aci se manifestă același criteriu de apreciere ca și pentru o operă a unui artist adult.

Artelor produse de către copii, nu i se cere însă numai să fie « frumoasă ». Ceea ce, după părerea noastră, caracterizează în primul rînd această formă de manifestare artistică este sinceritatea, spontaneitatea expresiei, o viziune directă și nemijlocită a realității.

Elementul care ne interesează însă într-o măsură ridicată într-o asemenea expoziție internațională, nu este numai descoperirea talentelor, ci felul în care se oglindesc în lucrările expuse realitățile vieții contemporane. Aci se vede influența, dacă ne referim la lucrările executate de școlari, a sensului educației sociale pe care o primesc copiii din diferite țări.

Au fost expuse și lucrări cu colorit local, național, și lucrări cu subiecte generale, flori, peisaje, etc., dar și lucrări inspirate vizibil din realitățile vieții noi, din transformările care au loc zi de zi, chiar sub ochii copiilor.



ETTELKA SOMOGYI (10 ani) R. P. Ungară,
1 Mai la sat — acuarelă 20 × 38 cm.

Ne face plăcere să subliniem că mai ales în lucrările copiilor din țările socialiste s-a simțit marcată această din urmă tendință. Fără a nega valoarea și plăcerea pe care ți-o dau lucrările reușite în care se reflectă spontan viața și natura prin prizma naivă a copilului, nu putem să nu ne manifestăm satisfacția față de acele lucrări, tot atit de reușite din punct de vedere plastic, dar în care se vădește preferința micilor artiști pentru redarea elementelor noi ale vieții sociale, ca de pildă acuarelele: « Planul e depășit cu 115% » de A. Sowinky (14 ani), din R. P. Polonă, « Electrificare » de E. Grădineanu (13 ani) din R.P.R., « Combina » de Karel Hofman (15 ani) din R. Cehoslovacă, « Într-o G.A.C. » de Bucur Dumitru (13 ani), R.P.R. și altele.

Desigur că lucrări ca acelea ale micuței Takashi Neda (*Dansul Kabusi*), ale lui Cristian Mavrodin (R.P.R.), printre care se cuvine să menționăm în primul rînd acel « Studiu » care reprezintă un bitlan, de o finețe de execuție ce amintește desenele chinezești, sau acuarelele finlandezei Erkki Miettinen (*In crîng*) impresionează plăcut publicul nostru, căci ele denotă un real talent. Alături de ele însă, lucrări ca acelea menționate mai sus ne vorbesc, în afară de talent, de receptivitatea copilului față de specificul actual al vieții și mediului în care trăim.

O întrebare esențială acum: există oare, se poate vorbi despre o artă proprie copilului? Cum se integrează ea în domeniul artelor plastice în general?

Unii autori, ca de pildă Richard Carline, într-un articol publicat în revista engleză « Studio » din noiembrie 1955, consideră arta copilului ca reprezentînd « un înlocuitor al artei populare pe cale de dispariție », pretinzînd că atît arta populară cît și aceea a copi-



A. ZALESKI (12 ani) R. P. Polonă, Noi
dorim pace — acuarelă

lului izvorăsc din aceeași necesitate imperioasă de a crea opere plastice, care se investe arit de des în rindurile aceluia care nu au nicio conțință cu arta propriu zisă. Totuși, după părerea noastră există o deosebire fundamentală între arta populară, tradițională prin însăși esența ei, și arta copilului, care, atunci când e cu totul spontană, nu are, prin definiție, niciun fel de tradiție.

Alt autor, R. R. Tomlinson într-o broșură intitulată «Copiii ca artiști», reia tema analogiilor existente între arta popoarelor primitive și aceea a copiilor. Și acest criteriu pare a fi just numai parțial. Autorul broșurii arată că studierea artei primitive, paralel cu cea produsă de copii, duce la concluzia că mijloacele de expresie în forme plastice sînt inerente speței umane și că, pe de altă parte, dacă se ține seama de teoria că dezvoltarea copilului urmează același curs cu dezvoltarea speței umane, dacă copilul deci poate fi considerat ca de el mic primitiv, atunci lucrările executate de un se situează pe același plan cu acelea ale artiștilor primitivi, fie din epoca preistorică, fie chiar din epoca actuală, în cazul unor popoare puțin evolute din Australia sau America de Sud.

În orice caz, analogia cea mai de seamă ne pare a fi identitatea de tendințe între arta popoarelor primitive și arta copilului, în sensul că amîndouă tind spre realism, spre redarea fidelă a naturii inconjurătoare. Faptul că legile estetice și cele naturale sînt strins legate între ele ar putea explica această asociație instintivă.

Desigur că există o diferență calitativă netă între anumite desene ale artiștilor preistorici din aurignacian sau magdalenian (mă refer în special la acel minunat os gravat găsit în grota din Lorthet, Franța, care reprezintă niște pești evoluînd între picioarele unor reni, din care unul întoarce capul), și *Acvarium*-ul micuței Annette Clader, din Noua Zeelandă, dar această deosebire nu se datorește numai tehnicii superioare a adultului primitiv care executa lucrări ce denotă un simț ascuțit al adîncimii spațiale, al perspectivei, al percepției juste a mișcărilor, însușiri ce nu apar de obicei la copii pînă la o anumită fază de dezvoltare biologică. Într-adevăr, după unii biologi, care s-au ocupat de aspectul științific al creației artistice infantile, s-a ajuns la concluzia că aceasta trece prin trei faze diferite:

— Stadiul simbolismului (între trei-opt ani) (citit după R. R. Tomlinson).

În acest sens vom menționa aici desenele expuse de micul Dinu Vasiliu (8 ani) ca: *Ducele pisicilor, Halebardeii* sau mai ales acel *Făt Frumos* de basm, al cărui cal «mă-nincă foc».

— Stadiul pseudo-realismului (între 8—11 ani). Astfel putem cita acuarela lui Somogyi Etelka, de 11 ani, din R. P. Ungară, înfățișînd *1 Mai în sat*, plină de viață, dinamism, imagine justă, dar complet lipsită de simțul perspectivei.

— Stadiul realizării propriu zise, care coincide cu apariția fenomenului pubertății și

care se manifestă prin opere apropiate de cele ale adulților. În expoziție, acest stadiu este amplu reprezentat. Ne vom mulțumi să amintim aici un desen în cărbune datorat Janinei Veyken, 13 ani (Belgia), intitulat *Mină*, în tonuri sumbre, care se potrivește cu subiectul înfățișat cu atmosfera tristă apăsătoare, evocînd exploatarea omului de către om — un grup de mîneri oboșiți se întorc de la lucru, pe un fond de nori negri, amenințători.

Toate aceste fapte ne dovedesc că arta copilului merită să ocupe un loc aparte în istoria artelor plastice, deoarece ea reprezintă expresia sentimentului artistic al unei ființe de sine stătătoare care se află într-un stadiu de dezvoltare autonom, care posedă o viziune și o logică specifică și, în același timp, mijloace de exprimare plastică cu totul originale.

Dar nu numai din acest punct de vedere expoziția susmenționată poate aduce un element nou. Ea prezintă un mare interes și din punctul de vedere pur documentar, în sensul că lucrările executate au reușit în bună parte să fie reprezentative pentru atmosfera specifică, locală, a fiecărei țări în parte.

Scena autohtonă a micuței Rosa Gordon, 9 ani, ne introduce în lumea indigenilor din Ecuador, cu peisajul tipic de munți și vegetația de pustiu, înfățișînd un aspect din viața unor oameni care n-au fost ajutați să treacă la un stadiu de dezvoltare economică și socială mai înaintat.

Primăvara la Universitate, de Maryann Barkley, S.U.A., înfățișează un zgîrie-nori universitar, spre care se îndreaptă un grup vesel de studenți. Optimism, viață, nepăsare (cuplurile de studenți tolăniți în iarbă de o parte și de alta a drumului care duce spre clădirea Universității) sînt reprezentative pentru mentalitatea tînarului american.

Stegarul Katiei Voltadori, 13 ani, Grecia, înfățișează un peisaj tipic grecesc, atît de tipic încît din el nu lipsesc coloanele dărmate, drapelul național și nici pitoresca fustanelă. Totuși realizarea cam stereotipă nu ne vorbește despre o viziune cu adevărat proprie a copilului, ci mai degrabă de o copie sau reproducere din memorie a unei ilustrații șablon.

Copii laponi de Mariane Söderberg, 11 ani (Suedia), este de asemenea una din scenele interesante doar din punct de vedere pur documentar, mulțumită fidelității cu care sînt înfățișate iglu-urile (colibe de gheață), renii care servesc la tracțiune, îmbrăcămîntea tipică a acestor locuitori ai nordului înghețat.

Dacă cercetăm expoziția din punctul de vedere al tehnicii întrebunțate, vom remarca și în acest domeniu o mare diversitate de metode de exprimare artistică. De la *Proiectul de vitraliu*, executat din fișii de hîrtie colorată, de către un tînar francez de 14 ani, în așa fel lipite încît simulează atît plumbul care unește bucațile de sticlă cit și bucațile de sticlă însele, de culori vii, aproape țipătoare, la acel



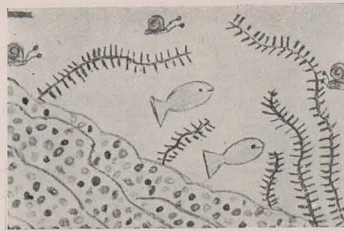
S. LAUSAMO (12 ani) Finlanda, Negustorul de baloane — mozaic de hîrtie colorată 29 × 20 cm.



MARYANN BARKLEY (17 ani) S.U.A., Primăvara la Universitate — acuarelă 60 × 44 cm.



A. SOWINKI (14 ani) R.P. Polonă, Planul a fost depășit cu 115% — acuarelă 20 × 20 cm.



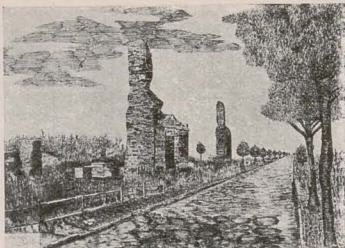
ANNETTE CLADER (11 ani) Noua Zeelandă, Acvarium — creion colorat 22 × 30 cm.



MARIANNE SÖDERBERG (11 ani) Suedia, Copii de laponi — acuarelă 24 × 34 cm.



TH. MAC NAB (14 ani) Irlanda, Evocarea unui erou irlandez — acuarelă 27 × 22 cm.



GIAN-LUIGI DIAMANTINI (14 ani) Italia, Via Appia Antica — tuș 35 × 50 cm.



JANINE VEYKEN (13 ani) Belgia, Mină — tuș și peniță 21 × 17 cm.



CRISTIAN MAVRODIN (19 ani) București, Studiu — acuarelă 22 × 16 cm.

Om cu baloane, de S. Lausamo 21 ani (Finlanda), compus dintr-un mozaic de mici hirtii colorate, amintind de tehnica «pointi-lușilor» francezi, trecind la o acuarelă imitind frescele medievale, care înfățișează Vikingi plecând pe mare (H. Thorsen, 11 ani, Nor-

vegia), în tonuri simple, aidoma celor întrebuințate în miniaturi, roșu și albastru viu, pe fond închis, cu mici pete de aur, pînă la picturi în ulei care dovedesc o reală măiestrie artistică, ca aceea a lui Acastrandre Aurel, din R.P.R., Vase, în care castronul de aramă din primul plan este redat cu o virtuozitate neabătută, constatăm că micii artiști au știut să se servească cu pricepere de tehnicile cele mai felurite.

Nu vreau să închei această scurtă trecere în revistă a operelor expuse de către copii la expoziția din Parcul de Cultură și odihnă I. V. Stalin, fără a menționa că există anumite teme care se regăsesc la mai toate lucrările, fără deosebire de latitudine sau regim politic. Mă refer în primul rînd la acea dragoste pentru animale, caracteristică copiilor, ilustrată amplu și în această expoziție (Cloșca cu pui a lui Hlimasu Kumar, 13 ani, Pakistan, care deși naïvă ca exprimare, dovedește un simț ascuțit al realului) la preferința pentru spectacolele vesele, carnaval, clowni, scene de circ (acel Clown, executat în culori tipătoare, de Allen Rule, 7 ani, Irlanda; Circul de W. End, Germania; Scenă de Circ de Amiko Oda, Japonia; Carnaval, de Jacques Bullot, 13 ani, Belgia, și atîtea altele), apoi pentru peisaje (mai ales pentru cele care înfățișează iarna cu tot cortegiul ei de bucurii: La săniuș, Se întimplă iarna, La ski, etc.), pentru latura comică a comportării oamenilor mari, ca acel desen reprezentînd Femei în drum spre biserică, al lui R. Cullna, 14 ani, Finlanda, de o ironie care dovedește că copiii au nu numai un ascuțit simț de observație, ci și un simț al satirei, pe care deseori sîntem foarte mirați să o descoperim la ei, și care în cazul de față se exprimă printr-o șarjă aproape à la Daumier, de un efect comic remarcabil.

Totuși adevărata importanță a Expoziției internaționale a tineretului școlar constă mai ales în faptul că i s-a acordat artei infantile locul pe care-l merită în domeniul artelor plastice, și apoi în amploarea ei, nemiastîlînită pînă acum la noi în țară.

Copiii din lumea întreagă ne mai transmit însă și un mesaj a cărui însemnătate a fost pe deplin înțeleasă de către Crucea Roșie Internațională, anume acela al necesității dărîmării barierelor artificiale care există între oameni.



ROSA GORDON (9 ani) Ecuador, Scenă autohtonă — creion colorat 28 × 19 cm.

Arta nu cunoaște granițe.

Copiii de pretutindeni au dreptul să se bucore de viață, să creeze opere de artă care să fie admirate de toți, să ajute, în măsura în care aceasta este cu putință, la construirea unei lumi mai bune, a unui viitor luminos.



CRONICĂ

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ TH. PALLADY

În cursul lunilor iunie și iulie a. c., a avut loc la Galeria de Artă Românească a Muzeului de Artă al R.P.R. expoziția retrospectivă a regretatului pictor Th. Pallady, pe care Muzeul de Artă al R.P.R. a organizat-o cu prilejul aniversării a 85 de ani de la nașterea artistului. Cele 202 picturi și 87 lucrări de grafică ce au figurat în expoziție au ilustrat principalele etape de dezvoltare a picturii, calitățile sale de desenator și colorist. (Unele probleme privind viața și opera pictorului Th. Pallady sînt expuse în articolul semnat de Radu Bogdan din cuprinsul acestui număr).

EXPOZIȚIA DE REPRODUCERI DUPĂ PICTURA FRANCEZĂ

Sub auspiciile Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, a avut loc în luna iulie a. c. la Galeriele de Artă ale Fondului Plastic, din Bd. Magheru Nr. 20, o expoziție de reproduceri după picturi ale unor cunoscuți artiști francezi, printre care cităm: Van Gogh, Monet, Gauguin, Corot, Degas, Utrillo, Cézanne, Douanier-Rousseau, Matisse, Bonnard, Toulouse — Lautrec, Dufy, Puy, Pissarro, Sisley, Derain, Villon, Renoir, Leger, Vlaminck, Dunoyer de Segonzac, Picasso, și alții.

EXPOZIȚII COLECTIVE

În sălile de expoziție ale Fondului Plastic din Str. Brezoianu au expus în colectiv de la 16 iunie la 17 iulie a. c. artiștii plastici: Mathilda Ulmu, 33 picturi în ulei, dintre care, 4 portrete, restul lucrărilor înfățișînd diferite peisaje, flori și naturi moarte; Mica Șerbu, 52 de lucrări — acuarele și desene în tuș — redînd diverse peisaje de la P. Neamț, Mangalia, Cîsnădie, precum și cîteva scene de gen și naturi moarte; Geo Cardas, 68 de picturi în ulei, zugrăvind peisaje dunărene și din portul Tulcea, scene din munca pescarilor, un portret și diferite priveliști din natură; Mihail Coșan, 14 sculpturi în ghips — portrete, schițe de machete și diverse statuete.

De la 10—30 iulie a. c. au expus în aceleași săli artiștii plastici: Paul Verona, 45 de lucrări, realizate în acuarelă, tempera și ulei, înfățișînd diferite peisaje din Tulcea, Mangalia, Sinaia și București, flori, naturi moarte și un autoportret; Ileana Rădulescu, 36 picturi în ulei, peisaje din București, Iași și Tulcea, diferite studii de compoziții reprezentînd scene din viața balerinelor, naturi moarte cu flori și un autoportret; Lucia Vasiliu Cosmescu, 50 de lucrări în ulei și acuarelă.

În expoziție au figurat un număr de 20 de picturi în ulei, 4 sculpturi în ghips, 75 lucrări de grafică — afișe, desene, litografii și ilustrații — 6 machete de teatru, 4 lucrări de pictură monumentală 25 de țesături și imprimeuri, 7 covoare și 2 reliefuli de ceramică monumentală. (Pe marginea acestei expoziții a se vedea articolul semnat de M. Danu, din cuprinsul acestui număr).

EXPOZIȚIA DE DESENE A ȘCOLARILOR MONGOLI

Cu prilejul celei de a 35-a aniversări a revoluției populare mongole, pionierii și școlarii din R.P. Mongolă au trimis în dar colegilor lor dela școala medie de băieți Nr. 1 din capitală, un număr de 23 de desene, ce au fost expuse în cursul lunii iulie a.c. în sala de lectură a acestei școli. Realizate în acuarelă și creioane colorate, lucrările reproduc diferite peisaje și aspecte din viața poporului mongol.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ FEUDALĂ

În Muzeul de Artă al R.P.R. a avut loc în cursul lunilor iunie, iulie și august a.c. o expoziție de artă feudală, în cadrul căreia au fost expuse numeroase obiecte de argintărie (pocale, talere, pahare, căni, linguri, anafornite, obiecte de podoabă, candelă, cruci sculptate și ferecate, aureole, etc.), broderii și țesături bisericesti și laice din secolele XIV—XVIII din Țara Românească. Au figurat de asemenea reproduceri fotografice și acuarele redînd aspecte arhitectonice ale bisericilor și palatelor domnești din aceste secole, cîteva picturi murale și icoane, precum și chivote și cărți bisericesti în metal.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ APLICATĂ ȘI DECORATIVĂ DIN R. P. UNGARĂ

Sub auspiciile Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea a fost deschisă în luna iunie a.c. la Muzeul de Artă al R.P.R. o expoziție decorativă și aplicată din R.P. Ungară. În expoziție au figurat numeroase lucrări de textile, ceramică, sticlă, porțelan și orfevrerie, realizate în ultimii ani de artiștii maghiari.

DESCHIDEREA MUZEULUI REGIONAL DE ARTĂ PLASTICĂ DIN PLOEȘTI

În Palatul Cultural din Ploiești a fost deschis Muzeul Regional de Artă Plastică din Ploiești, care în care sînt expuse lucrări — pictură, sculptură, ceramica, broderii, țesături, asicilor picturii, etc. — realizate de artiștii maghiari, Andreescu și alții, precum și lucrări de artă plastică.

plastică sovietică oglindind în diferite genuri activitatea bogată din ultima vreme a creatorilor sovietici. Au figurat un număr de 67 lucrări de pictură, 23 sculpturi și numeroase lucrări de grafică.

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ NIKI POPESCU

La Galeriele de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru a avut loc în cursul lunilor iulie și august a. c. expoziția de grafică a lui Niki Popescu, cuprinzînd lucrări din domeniul ilustrației de carte, porțrete, schițe, desene și peisaje, realizate în acuarelă, litografie colorată, tuș și creion.

EXPOZIȚIA PICTORULUI INDIAN ANIL ROY CHOUDHURY

În cursul lunii august a.c. a fost deschisă la Galeriele de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru expoziția pictorului indian Anil Roy Choudhury. Cele 15 picturi și desene expuse au oglindit diferite imagini inspirate din viața de toate zilele a poporului indian, precum și din vechile sale legende și rituri.

EXPOZIȚII DE ARTĂ POPULARĂ

La Muzeul Regional din Baia Mare a avut loc în cursul lunii iulie a.c. deschiderea unei expoziții de artă populară, la care au fost expuse costume naționale, ii, ștergare, covore din Maramureș, cusături, obiecte de ceramică și lemn, desene, picturi și gravuri. La Muzeul Regional din Timișoara a avut de asemenea loc în luna august a.c., deschiderea unei expoziții de artă populară. Au fost expuse numeroase obiecte de artă populară și artă aplicată, executate de creatorii populari romîni, sîrbi, germani și maghiari din Banat. La Constanța a fost organizată o expoziție de artă populară, artă decorativă și artă plastică a artiștilor populari romîni și ai minorităților naționale din regiune, la care au figurat cca. 500 lucrări: cusături și țesături, obiecte executate în lemn os, metal, și scoici, desene, acuarele, picturi și sculpturi. La Bacău a fost deschisă, în inițiativa secției populare a Sfatului Popular în cursul lunii iulie a.c., o expoziție de artă populară cu obiecte lucrute de țărani muncitori din regiune, printre care, multe broderii și cusături, costume populare rominești, cojocele, bunde ii și fote, precum și lucrări de artă plastică.

ANUNȚ

În legătură cu redactarea unei monografii despre pictorul german Adolph Menzel, de către Academia de Arte din Berlin, redacția revistei Apelează călduros la toate acele persoane și instituții de cultură ce sînt în posesia unor lucrări, scrieri, însemnări sau scrisori ale artistului german, să comunice acest lucru de urgență redacției revistei «Arta Plastică».

ERATĂ

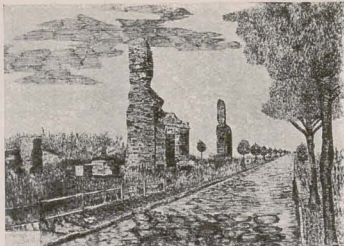
«Tablourile originale reproduce în culori la articolul Rembrandt de Acad. Prof. G. Opreșcu :
— Portret de femeie
— Haman implorînd tertare Esterei
se află la Muzeul de Artă al R.P.R. București».

ARTĂ PLASTICĂ

și septembrie
es prin grija
ie de artă



TH. MAC NAB (14 ani) Irlanda, Evocarea unui erou irlandez — acuarelă 27 × 22 cm.



GIAN-LUIGI DIAMANTINI (14 ani) Italia, Via Appia Antica — tuș 35 × 50 cm.



JANINE VEYKEN (13 ani) Belgia, Mină — tuș și penișă 21 × 17 cm.



CRISTIAN MAVRODIN (19 ani) București, Studiu — acuarelă 22 × 16 cm.

Om cu baloane, de S. Lausamo 21 ani (Finlanda), compus dintr-un mozaic de mici hirtii colorate, amintind de tehnica «pointillistilor» francezi, trecind la o acuarelă imitând frescele medievale, care înfățișează Vikingi plecând pe mare (H. Thorsen, 11 ani, Nor-

vegia), în tonuri simple, aidoma celor întrebunțate în miniaturi, roșu și albastru viu, pe fond închis, cu mici pete de aur, pină la picturi în ulei care dovedesc o reală măiestrie artistică, ca aceea a lui Acașandrei Aurel, din R.P.R., Vase, în care castronul de aramă din primul plan este redat cu o virtuozitate nebanuită, constatăm că micii artiști au știut să se servească cu pricepere de tehnicile cele mai felurite.

Nu vreau să închei această scurtă trecere în revistă a operelor expuse de către copii la expoziția din Parcul de Cultură și odihnă I. V. Stalin, fără a menționa că există anumite teme care se regăsesc la mai toate lucrările, fără deosebire de latitudine sau regim politic. Mă refer în primul rând la acea dragoste pentru animale, caracteristică copiilor, ilustrată amplu și în această expoziție (*Cloșca cu puț* a lui Hlimasu Kumar, 13 ani, Pakistan, care deși naivă ca exprimare, dovedește un simț ascuțit al realului) la preferința pentru spectacolele vesele, carnaval, clowni, scene de circ (acel *Clown*, executat în culori țipătoare, de Allen Rule, 7 ani, Irlanda; *Cercul de W. End*, Germania; *Scenă de Circ* de Amiko Oda, Japonia; *Carnaval*, de Jacques Bullot, 13 ani, Belgia, și atâtea altele), apoi pentru peisaje (mai ales pentru cele care înfățișează iarna cu tot cortegiul ei de bucurii: *La sănius*, *Se întâmplă iarna*, *La ski*, etc.), pentru latura comică a comportării oamenilor mari, ca acel desen reprezentând *Femei în drum spre biserică*, al lui R. Cullna, 14 ani, Finlanda, de o ironie care dovedește că copiii au nu numai un ascuțit simț de observație, ci și un simț al satirei, pe care deseori sintem foarte mirați să o descoperim la ei, și care în cazul de față se exprimă printr-o șarjă aproape la Daumier, de un efect comic remarcabil.

Totuși adevărata importanță a Expoziției internaționale a tineretului școlar constă mai ales în faptul că i s-a acordat artei infantile locul pe care-l merită în domeniul artelor plastice, și apoi în amploarea ei, nemaînfrântă până acum la noi în țară.

Copiii din lumea întreagă ne mai transmit însă și un pe deplin Internaționale mării bariere oameni.



ROSA GORDON (9 ani) Ecuador, Scenă autohtonă — creion colorat 28 × 19 cm.

Arta nu cunoaște granițe.

CRONICĂ

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ TH. PALLADY

În cursul lunilor iunie și iulie a. c., a avut loc la Galeria de Artă Românească a Muzeului de Artă al R.P.R. expoziția retrospectivă a regretatului pictor Th. Pallady, pe care Muzeul de Artă al R.P.R. a organizat-o cu prilejul aniversării a 85 de ani de la nașterea artistului. Cele 202 picturi și 87 lucrări de grafică ce au figurat în expoziție au ilustrat principalele etape de dezvoltare a picturii, calitățile sale de desenator și colorist. (Unele probleme privind viața și opera pictorului Th. Pallady sînt expuse în articolul semnat de Radu Bogdan din cuprinsul acestui număr).

EXPOZIȚIA DE REPRODUCERI DUPĂ PICTURA FRANCEZĂ

Sub auspiciile Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, a avut loc în luna iulie a. c. la Galerile de Artă ale Fondului Plastic, din Bd. Magheru Nr. 20, o expoziție de reproduceri după picturi ale unor cunoscuți artiști francezi, printre care cităm: Van Gogh, Monet, Gauguin, Corot, Degas, Utrillo, Cézanne, Douanier-Rousseau, Matisse, Bonnard, Toulouse — Lautrec, Dufy, Puy, Pissarro, Sisley, Derain, Villon, Renoir, Leger, Vlaminck, Dunoyer de Segonzac, Picasso, și alții.

EXPOZIȚII COLECTIVE

În sălile de expoziție ale Fondului Plastic din Str. Brezoianu au expus în colectiv de la 16 iunie la 17 iulie a. c. artiștii plastici: Mathilda Ulmu, 33 picturi în ulei, dintre care, 4 portrete, restul lucrărilor înfățișînd diferite peisaje, flori și naturi moarte; Mica Șerbu, 52 de lucrări — acuarele și desene în tuș — redînd diverse peisaje de la P. Neamț, Mangalia, Căsnăde, precum și citeva scene de gen și naturi moarte; Geo Cârdaș, 38 de picturi în ulei, zugrăvînd peisaje dunărene și din portul Tulcea, scene din munca pescarilor, un portret și diferite priveliști din natură; Mihail Coșan, 14 sculpturi în ghips — portrete, schițe de machete și diverse statuete.

De la 10—30 iulie a. c. au expus în aceleași săli artiștii plastici: Paul Verona, 45 de lucrări, realizate în acuarelă, tempera și ulei, înfățișînd diferite peisaje din Tulcea, Mangalia, Sinaia și București, flori, naturi moarte și un autopoartret; Ileana Rădulescu, 36 picturi în ulei, peisaje din București, Iași și Tulcea, diferite studii de compoziții reprezentînd scene din viața balerinelor, naturi moarte cu flori și un autopoartret; Lucia Vasiliu Cosmescu, 50 de picturi în ulei și acuarelă, înfățișînd portrete, studii, compoziții, schițe de compoziții, peisaje și flori.

EXPOZIȚIA LUCRĂRILOR DE DIPLOMĂ

În lunile iulie și august a. c., prin grija Ministerului Culturii și a Sfatului Popular al Capitalei, a fost deschisă în Pavilioanelle A și B din Parcul de Cultură și Odihnă, expoziția lucrărilor de diplomă ale absolvenților instituțiilor de artă plastică «Nicolae Grigorescu» din București și «Ion Andreescu» din Cluj.

În expoziție au figurat un număr de 20 de picturi în ulei, 4 sculpturi în ghips, 75 lucrări de grafică — afișe, desene, litografii și ilustrații — 6 machete de teatru, 4 lucrări de pictură monumentală 25 de țesături și imprimeuri, 7 covorași și 2 reliefuli de ceramică monumentală. (Pe marginea acestei expoziții a se vedea articolul semnat de M. Danu, din cuprinsul acestui număr).

EXPOZIȚIA DE DESENE A ȘCOLARILOR MONGOLI

Cu prilejul celei de a 35-a aniversări a revoluției populare mongole, pionierii și școlarii din R.P. Mongolă au trimis în dar colegilor lor de la școala medie de băieți Nr. 1 din capitală, un număr de 23 de desene, ce au fost expuse în cursul lunii iulie a.c. în sala de lectură a acestei școli. Realizate în acuarelă și creioane colorate, lucrările reproduc diferite peisaje și aspecte din viața poporului mongol.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ FEUDALĂ

În Muzeul de Artă al R.P.R. a avut loc în cursul lunilor iunie, iulie și august a.c. o expoziție de artă feudală, în cadrul căreia au fost expuse numeroase obiecte de argintărie (pocale, talere, pahare, căni, linguri, anafornite, obiecte de podoabă, candelă, cruci sculptate și ferecate, aureole, etc.), broderii și țesături bisericesti și laice din secolele XIV — XVIII din Țara Românească. Au figurat de asemenea reproduceri fotografice și acuarele redînd aspecte arhitectonice ale bisericilor și palatelor domnești din aceste secole, citeva picturi murale și icoane, precum și chivote și cărți bisericesti ferecate în metal.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ APLICATĂ ȘI DECORATIVĂ DIN R. P. UNGARĂ

Sub auspiciile Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea a fost deschisă în luna iunie a.c. la Muzeul de Artă al R.P.R. o expoziție decorativă și aplicată din R.P. Ungară. În expoziție au figurat numeroase lucrări de textile, ceramică, sticlă, porțelan și orfăverie, realizate în ultimii ani de artiștii maghiari.

DESCHIDEREA MUZEULUI REGIONAL DE ARTĂ PLASTICĂ DIN PLOEȘTI

În Palatul Culturii din Ploiești a fost deschis în luna august a.c. Muzeul Regional de Artă Plastică, cu 7 săli de expunere în care sînt adăpostite aproape 300 de lucrări — pictură, sculptură și grafică — ale clasicilor picturii românești (Aman, Grigorescu, Andreescu și Luchian), ale artiștilor contemporani (Ressu, Iser, Baba, Bunescu, etc.), precum și lucrări ale artiștilor ploieșteni.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ SOVIETICĂ

În cursul lunilor iulie, august și septembrie a.c., a fost deschisă în sala Dalles prin grija Ministerului Culturii o expoziție de artă

plastică sovietică oglîndînd în diferite genuri activitatea bogată din ultima vreme a creatorilor sovietici. Au figurat un număr de 67 lucrări de pictură, 23 sculpturi și numeroase lucrări de grafică.

EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ NIKI POPESCU

La Galerile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru a avut loc în cursul lunilor iulie și august a. c. expoziția de grafică a lui Niki Popescu, cuprinzînd lucrări din domeniul ilustrației de carte, portrete, schițe, desene și peisaje, realizate în acuarelă, litografie colorată, tuș și creion.

EXPOZIȚIA PICTORULUI INDIAN ANIL ROY CHOUDHURY

În cursul lunii august a.c. a fost deschisă la Galerile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru expoziția pictorului indian Anil Roy Choudhury. Cele 15 picturi și desene expuse au oglîndit diferite imagini inspirate din viața de toate zilele a poporului indian, precum și din vechile sale legende și rituri.

EXPOZIȚII DE ARTĂ POPULARĂ

La Muzeul Regional din Baia Mare a avut loc în cursul lunii iulie a.c. deschiderea unei expoziții de artă populară, la care au fost expuse costume naționale, ii, ștergere, covorași din Maramureș, cusături, obiecte de ceramică și lemn, desene, picturi și gravuri. La Muzeul Regional din Timișoara a avut de asemenea loc în luna august a.c., deschiderea unei expoziții de artă populară. Au fost expuse numeroase obiecte de artă populară și artă aplicată, executate de creatorii populari români, sîrbi, germani și maghiari din Banat. La Constanța a fost organizată o expoziție de artă populară, artă decorativă și artă plastică a artiștilor populari romîni și ai minorităților naționale din regiune, la care au figurat cea. 500 lucrări: cusături și țesături, obiecte executate în lemn os, metal, și scoici, desene, acuarele, picturi și sculpturi. La Bacău a fost deschisă, din inițiativa secției populare a Sfatului Popular în cursul lunii iulie a.c., o expoziție de artă populară cu obiecte luate de țărani muncitori din regiune, printre care, multe broderii și cusături, costume populare românești, cojocule, bunde ii și fote, precum și lucrări de artă plastică.

ANUNȚ

În legătură cu redactarea unei monografii despre pictorul german Adolph Menzel, de către Academia de Arte din Berlin, redacția revistei apelează călduros la toate acele persoane și instituții de cultură ce sînt în posesia unor lucrări, scrieri, însemnări sau scrisori ale artistului german, să comunice acest lucru de urgență redacției revistei «Arta Plastică».

Ciuitati

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. Academiei 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