



ARTA PLASTICA

ANUL 3

Nr. 5—1956

CUPRINSUL

Tezaurul	MIRCEA POPESCU	1
Colecția de artă veche românească	M. A. MUSICESCU și E. LĂZĂRESCU	3
Precursorii și micii măeștri din secolul XIX	I. FRUNZETTI	12
Nicolae Grigorescu	Acad. Prof. GH. OPRESCU	17
Aman și Andreescu	RADU BOGDAN	25
Ștefan Luchian	TEODOR ENESCU	34
Artiști de la începutul secolului XX	PETRU COMARNESCU ..	41
Expoziția de artă plastică sovietică	AMELIA PAVEL	48
Rolul artei populare în dezvoltarea artelor decorative	TANCRED BĂNĂȚEANU ..	55
Artă și industrie	JEAN BARAS	62
Cronica	64

Coperta: GH. PETRAȘCU — Culă — ulei 39 × 56 cm.

Redactor șef: DORIO LAZĂR; Colegiul redacțional: CORNELIU BABA, TITINA CALUGĂRU, 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
Poligrafia: Imprimeria de Timbre, str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, București
Fotografii: «Decorativa»

PREȚUL 12 LEI.

ARTA PLASTICA

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
ȘI A MINISTERULUI CULTURII

5 — 1956

TEZAURUL

MIRCEA POPESCU

Pentru iubitorul de artă adăugarea chiar a unei singure lucrări însemnate la numărul celor cunoscute este prilej de bucurie și de reînnoite meditații. Tezaurul trimis la Moscova cuprindea mii de asemenea piese de netăgăduită valoare artistică și istorică, a căror lipsă au resimțit-o nu o dată toți cei care se străduiesc să reconstituie istoria dezvoltării culturii materiale și spirituale a poporului nostru. Căci, pentru această temerară și laborioasă încercare, mijloacele de care dispunem sînt într-adevăr și puține și fragmentare. Urgia vremurilor, nestatornicia oamenilor și fragilitatea așezărilor lor au făcut să se piardă cele mai multe din mărturiile care ar fi putut lumina pentru noi, cei de astăzi, trecutul nostru cultural și artistic. Cele rămase nu sînt de aceea cu atît mai prețioase. Iată de ce am primit vestea păstrării și restituirii tezaurului trimis la Moscova cu o atît de adîncă emoție.

Și, putem astăzi s-o spunem, așteptarea atît a iubitorului de artă cit și a cercetătorului istoriei artei a fost din plin răsplătită. Primul află în contemplarea operelor expuse — trebuind, de sigur, din cînd în cînd, să mai și aleagă, ca în cazul picturii — nenumărate satisfacții estetice. Pentru cel de al doilea, Tezaurul se dovedește a-și merita poate chiar într-o mai mare măsură numele. Deși descifrarea știrilor pe care piesele

sale ni le aduc despre istoria, cultura și arta poporului român este încă la începutul ei, se poate afirma de pe acum că roadele acestei munci, care va trebui să fie migăloasă și atentă, vor fi dintre cele mai bogate. Noi veriți se vor adăuga la cele existente, noi punți vor putea fi aruncate spre un trecut ce rămăsese adesea ascuns privirilor celor mai scrupuloși și mai încercate.

Muzeul de Artă al R.P.R. a creat, într-un timp aproape neverosimil de scurt, cele mai prielnice condiții de vizionare și studiere a valorilor Tezaurului, care va îmbogăți simțitor importanța sa colecție de artă românească veche și modernă și-i va conferi un și mai mare prestigiu. Operația de inventariere științifică a obiectelor de artă reintrate în patrimoniul nostru este în plină desfășurare. Cu concursul tuturor specialiștilor din cadrul și din afara muzeului se verifică și se precizează atribuții, se descifrează inscripțiile și se coroborează toate datele care ar putea sluji la determinarea cît mai exactă a locului pe care-l ocupă fiecare lucrare în complexul artei noastre.

La institutele de specialitate ale Academiei R.P.R. — cel de Istoria Artei, cel de Istorie — primele studii mai aprofundate cu privire la unul sau altul din aspectele revelatoare ale Tezaurului au și fost scrise. Integrarea datelor noi

în ansamblul cunoștințelor existente, de asemenea începută, presupune, pe lîngă mult discernămint, un proces mai îndelungat de sedimentare a faptelor înregistrate la prima vedere. Ea va fi mult înlesnită de cunoașterea din vreme a rezultatelor cercetărilor parțiale întreprinse în diferitele sectoare ale acestei vaste colecții.

Publicarea de către revista «Artă Plastică» a unor articole cuprinzînd primele concluzii științifice asupra cîtorva dintre aspectele cele mai importante ale Tezaurului are de aceea mai mult decît un caracter ocazional. Aceasta în primul rînd pentru că sublinierea însemnătății valorilor artistice și istorice înapoiate din U.R.S.S. este în genere făcută cu tot aparatul critic necesar pentru ca studiile respective să reprezinte contribuții valabile la clarificarea unora dintre problemele ce se ridică la o examinare mai atentă a pieselor Tezaurului.

Prezentarea colecției de medalii și monezi și a celei arheologice, a căror valoare este, după părerile specialiștilor și de la noi și din U.R.S.S., cu totul excepțională, nu intră în preocupările și competența revistei noastre. Primele constatări și aprecieri mai de amănunt în acest domeniu vor fi publicate, după cite știm, în numărul special pe care revista «Studii și cercetări de istoria artei» a Institutului de Istoria

Artei al Academiei R.P.R. îl va consacra Tezaurului. Este deajuns să spunem aici că printr-e miile de monezi, medalii și peceți ale colecției se află numeroase piese rare și chiar unice, mai ales din Evul Mediu românesc, ai cărui istorici vor dispune de acum înainte de noi și prețioase izvoare pentru lămurirea vieții economice și sociale a poporului.

Colecția de artă veche românească este de asemenea de o bogăție nespusă. Piese dintre cele mai caracteristice și mai valoroase ilustrează aproape toate etapele artei moldovenești și muntenesti dintre secolele XIII—XVIII. Nu este de aceea surprinzător faptul că, numai pe baza acestei colecții și cu toate lacunele-i recunoscute, autorii articolului ce-i este consacrat în acest număr al revistei s-au putut încumeta să se ridice la o privire de ansamblu asupra dezvoltării întregii arte românești din epoca orînduirii feudale. Unele grupe de obiecte — ca, de exemplu, broderiile și îndeosebi epitafele — sînt într-adevăr atît de prețioase și de reprezentative încît permit, cel puțin pe plan stilistic și estetic, caracterizări și concluzii de o valabilitate mai largă.

Una dintre problemele cele mai discutate de istoricii artei noastre vechi este aceea a influențelor și a circulației motivelor. Obiectele din Tezaur, și în primul rînd cele de metal prețios, în marea lor majoritate de proveniență ardeleană, furnizează în această privință date noi asupra căilor urmate de diferite tipuri și motive ornamentale ce se întîlnesc în arta decorativă românească din epoca orînduirii feudale. O problemă conexă este aceea a specificului local al acestei arte, pe care cercetătorii se străduiesc să-l determine și să-l izoleze printr-o dificilă operație de decantare. Căci este sigur — și din Tezaur tot broderiile te fac să simți mai cu putere acest lucru — că meșterul local a izbutit, în cadrul rigid al canoanelor, să realizeze cu elemente de împrumut o sinteză proprie în care românești sînt ritmul echilibrat al compoziției,

armonia pototită a culorilor, intruciva gustul, acolo unde el se putea impune, pentru detaliul expresiv și viu și, fără îndoială, și alte elemente care se lasă identificate cu mai mare greutate.

La fel de bogată, dar mai puțin omogenă, mai inegală, este colecția de pictură și grafică românească modernă din expoziția Tezaurului. Este evident chiar și pentru cel care studiază numai operele expuse și cu atît mai mult pentru cine cunoaște și lucrările care n-au putut fi expuse din lipsă de spațiu și de merite artistice, că în unele cazuri criteriile de selecționare a operelor ce urmau să fie puse la adăpost de primejdiile războiului au fost subiective și arbitrare, fiind dictate mai puțin de interese obștești cît de gustul indoielnic și de interesele personale ale unuia sau altuia dintre potențaii vremii care se nimeriseră să fie și colecționari. Totuși, opera aproape a fiecărui artist de seamă din sec. XIX și de la începutul sec. XX se îmbogățește prin revenirea patrimoniului artistic trimis în Rusia cu lucrări, dacă nu superioare, cel puțin egale ca valoare sau ca interes documentar, cu media celor pe care le cunoșteam pînă astăzi.

Prin numărul și importanța lor se reliefează în primul rînd grupul de opere ale lui Nicolae Grigorescu, care luminează și unele aspecte mai puțin cunoscute din creația lui, după cum destul de numeroasele lucrări de tinerete ale lui G. Petrașcu ni se par a fi deosebit de instructive pentru cel ce vrea să urmărească mai de aproape și să înțeleagă procesul complicat și sinuos de formare a personalității artistice a acestui pictor. Același lucru poate fi spus despre grupul de opere ale lui Ștefan Luchian, care, dincolo de calitatea lor artistică remarcabilă, ilustrează problema variată a acestui artist frămîntat, în continuă căutare de noi formule plastice, de meru alte modalități de exprimare a sentimentelor și emoțiilor pe care le încerca în fața sufletului omenesc și a frumuseților firii. La rîndul

lor lucrările lui Th. Aman, ca și cele ale lui Ion Andreescu, întregesc și confirmă ceea ce știam despre diferitele etape ale activității lor creatoare.

Există în colecția de pictură și desen a Tezaurului piese de o deosebită valoare documentară. Am putea astfel cita portretul în acuarelă executat de Ion Negulici în timpul exilului de la Brașov, desenele și acuarelele lui Raffet și Doussault, portretul generalului Magheru pictat de G. Tattarescu la Veneția, portretul pictorului Ion Andreescu la Fontainebleau de N. Grigorescu, care este și de o cîlitate artistică superioară, ca și compozițiile de un romanticism desuet și factice, dar nu lipsite de interes, ale lui Al. Mihăilescu, pictor uitat, căruia i se cuvine incontestabil un loc în istoria picturii românești de la sfîrșitul veacului trecut.

Mult mai mult însă ne bucură faptul că, prin înapoierea Tezaurului, au reintrat în colecțiile muzeelor noastre lucrări de o valoare artistică excepțională, nu numai în cadrul operei artiștilor care le-au pictat, ci și pentru întreaga istorie a artei românești, cum sînt *Autoportretul* de Ștefan Luchian, *Amatorul de tablouri* și *Colțul atelier* de N. Grigorescu sau *Modelul costumat* de Ion Andreescu.

Tezaurul cuprinde în sfîrșit și cîteva opere remarcabile de artă străină, printre care se cuvin menționate mai ales cele patru tablouri pictate după ciclul de stampe ale lui Pieter Brueghel înfățișînd anotimpurile. Problema atribuirii lor lui Brueghel însuși rămîne deschisă, dar valoarea lor artistică și documentară este în orice caz neîndoielnică.

Impresiile, informațiile și aprecierile mai curînd fugitive și nesistematice împărțite cititorului în rîndurile de mai sus, vor fi, credem, înțelese drept ceea ce vor să fie: o invitație la cercetarea personală a marilor valori artistice înapoiate în patrie și, totodată, la lectura atentă a studiilor competente și mai aprofundate ce le sînt închinete în numărul de față al revistei noastre.



Epitaful de la mănăstirea Cozia (1396)

COLECȚIA DE ARTĂ VECHĂ ROMÎNEASCĂ

M. A. MUSICESCU și E. LĂZĂRESCU

Dincolo de frumusețea și imediat aparenta somptuoasă a pieselor ce îl alcătuiesc, tezaurul de artă românească medievală — broderii și țesături, icoane, manuscrise ornate și miniaturate, obiecte de argint — evocă patru veacuri de viață artistică, prezintă deci o sinteză a viziunii plastic-decorative sub semnul căreia s-a dezvoltat și s-a desăvârșit ciclul artei noastre medievale. Fiecare dintre aceste piese este expresia unei arte somptuare născută dintr-un sentiment adinc religios, dar și dintr-o nevoie de armonie, de echilibru, de frumos deci; este totodată o artă care menține un complex de tradiții străvechi pe care se altoiesc influențe dispartate, dar adinc asimilate, de un popor care nu a imitat niciodată pur și simplu aceste influențe cumpănindu-se neîncetată cu creația autohtonă. Expoziția completează — verificând odată mai mult, datorită citorva piese fundamentale reprezentative — unele date stilistice cunoscute, fără însă a umple unele goluri care rămân destul de importante totuși (lipsa icoanelor moldovenești vechi, de pildă, sau puțînătața manuscriselor din Țara Românească)

În spațiul restrins ce avem la dispoziție, vom încerca, printr-o sumară analiză istorică și stilistică, prin cîteva date comparative, să deslușim unele din trăsăturile esențiale ale încă atît de puțîn cunoscutei arte medievale românești.

Nucleul în jurul căruia cresc și se dezvoltă diferitele expresii ale plasticei medievale este arhitectura. Pictura, sculptura în piatră și în lemn, icoanele, manuscrisele ornate și miniaturate, ferecate în argint, chiar obiectele destinate cultului (panaghii, cruci, anafonițe, candelă, cărți, etc.), toate completează armonice, printr-o decorație adecvată, monumentul de arhitectură: biserica sau palatul domnesc. Faptul că aceste obiecte au fost create pentru a aparține aceluiași complex le conferă o unitate stilistică, unitate care, nefind impusă de un criteriu exterior, lasă liberă desfășurarea liniei stilistice proprii fiecărui obiect în parte. Din această cauză o analiză, chiar sumară, a obiectelor din expoziție ne poate duce la concluzii valabile pentru ansamblul artei noastre medievale.

Cîteva din centrele mănăstirești ale trecutului nostru au păstrat pînă în zilele noastre o parte din odoarele ce alcătuiau zestrea lor, dar al evlaviei și gustului pentru frumos, nu numai al cititorilor și familiilor lor, ci și al anonimilor meșteri, călugări sau mireni, care l-au creat. Tismană, Cozia, Bistrița olteană, Snagov, Govora, Arnota, Hurez, pentru Țara Românească; Neamțul, Bistrița, Putna, Slatina, Sucevița, Golia, Secu, Trei Ierarhi pentru Moldova, reprezintă etape stilistice nu numai în evoluția arhitecturii și picturii noastre medievale, ci și — implicit — în cea a așa ziselor « arte minore »). Piesă cu piesă, obiectele expuse evocă drumul parcurs de arta noastră medievală de la Intemeierea Principatelor pînă dincolo de finele veacului al XVIII-lea. Ele sînt toate provenite din zestrea minăstirilor, iar cîteva sînt printre cele mai frumoase și mai caracteristice epocilor de artă ce le-au creat.

1) Am adoptat denumirea dată de N. Iorga în singurul studiu de ansamblu cu privire la icoane, sculptură în lemn, argintărie, broderii, miniatură, etc. Vezi N. Iorga, Les arts mineurs en Roumanie, Bucaresti, 1934—36, 2 Vol.



Epitaful lui Silvan,
de la mănăstirea Neamțului (1437)

Fondul bizantin — incontestabil — pătrunde la noi nu direct ci prin filiera artei sud-slave. Dar, încă de la început, își fac loc și în Țara Românească, mai ales în Moldova, elemente de arhitectură și sculptură occidentale, venite îndeosebi prin Transilvania. De la Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș (cca. 1352) în care tipul arhitectural bizantin este tot atât de evident ca și stilul occidental al bijuteriilor din mormintele citorilor, pînă la Cozia lui Mircea cel Bătrîn, în scurtul răstimp de o jumătate de veac, în care arhitectura bizantină sîrbească se cumpăneste cu ornamentica orientală, filtrată tot prin Balcani, se statorniceesc bazele stilului muntelesc de mai târziu. Evoluția acestei arte prezintă însă pentru cercetătorul de azi un hiatus în sec. al XV-lea: din această epocă nu ne-au rămas nici monumente, nici obiecte de artă. La începutul celui de al XVI-lea secol, biserica Episcopală de la Argeș, reprezintă, în tot prisosul ei decorativ, momentul de maximă intensitate a influenței armeno-georgiene. Unele monumente mai mici (bolnița minăstirii Cozia 1542; biserica Curtea Veche din București 1559; minăstirea Călușu 1588; sau minăstirea Mihai Vodă din București 1594) poartă toate aerul de familie al aceluiași tip arhitectural, din ce în ce mai specific muntelesc. La ridicarea lor, contribuția meșterilor români, eșiți din școli locale, este neîndoiebnică. Epoca lui Matei Basarab, momentul de classicism al arhitecturii muntenești, este totodată și momentul de echilibru al tradițiilor, influențelor și inovației.



Cu un veac mai devreme, în epoca lui Ștefan cel Mare, între 1466—69 cînd se ridică Putna și 1497 cînd se sfințește Neamțul, se statornicește în Moldova stilul clasic al arhitecturii, dublul stil al sculpturii — cel oriental al lespezilor funerare, cel occidental al chenarelor de uși și ferestre — un stil al picturii, al broderiilor, al miniaturii, etc. Moldova lui Petru Rareș, Alexandru Lăpușeanu, Ieremia Movilă, păstrează la Proboata, Slatina, Sucevița, stilul clasic al arhitecturii. Dar veacul al XVI-lea este epoca în care pictura moldovenească își atinge maximul de înflorire.

Un moment de interferență leagă arta celor două Principate: epoca lui Matei Basarab și a lui Vasile Lupu. Căci tocmai în această vreme în care se constituie un stil muntean, biserica Stelea din Tirgoviște aduce în Țara Românească elemente ale arhitecturii moldovenești, dînd astfel prilej căutării unor noi sinteze.

Dragomirna, Golia, Trei-Ierarhi sînt monumente în care sculptura ia locul picturii exterioare, decorația arhitecturală căpătînd deci un alt caracter. În secolul al XVIII-lea influența barocului occidental, venit în Moldova prin Rusia, încheie ciclul creației medievale moldovenești.

Dimpotrivă, pentru Țara Românească, a doua jumătate a veacului al XVII-lea și înce-

Epitrahil cu portretele donatorilor, Ștefan cel Mare și Maria doamna, sfîrșitul sec. XV — M-rea Dobrovăț (detaliu)

putul celui de al XVIII-lea, reprezentată o nouă epocă de înflorire sub Cantacuzini și Constantin Brîncoveanu. Cotoceanii și Hurezul îmbină simplitatea arhitecturii tradiționale cu din ce în ce mai bogata decorație sculpturală. Sub Mavrocordați, accentul pus pe ornamentația barocă de influență occidentală, încheie și pentru Țara Românească, ciclul creației medievale.

Cum se reflectă, în artele reprezentate în expoziție, cele două probleme esențiale ale creației noastre artistice medievale: prima, contopirea — într-o sinteză care a dat naștere unei arte unitare și originale — a tradiției bizantine (ea însăși purtătoare a tradițiilor elenistice, romane și orientale) cu noile influențe orientale, cele ale artei post bizantine (Athos și Mistra) și cele occidentale, cu creația proprie; a doua problemă, a etapelor stilistice, începând cu veacul al XIV-lea și sfârșind cu cel de al XVIII-lea?

Fiecare din artele ce ne preocupă își are evoluția sa proprie, a cărei deslușire contribuie la limpezirea sensului evoluției generale a artei noastre medievale.

Locul fiecărui obiect în evoluția artei medievale românești este determinat în raport cu două coordonate: una statică — aproape imuabilă în atemporalitatea ei — tradiția iconografică; și alta dinamică — în permanență mișcare: stilistica. Iconografia dă, în afară de timp, o unitate acestei arte; iar stilistica, în cuprinsul fiecărei epoci, prin ea manifestându-se impulsul, deci posibilitatea de neconținută evoluție.

Începând cu icoana (atât de legată de pictură), trecind prin broderie și miniatură, sfârșind cu piesele de argint sau argint aurit, în toate aceste genuri se pot urmări aceleași tipuri iconografice. Pentru o mai ușoară înțelegere a analizei, vom împărți tipurile iconografice în cinci mari categorii caracteristice: 1). tipul izolat, în care apare cite un singur personaj, de obicei închis într-un cadru arhitectonic, geometric sau floral; 2). tipul de grup închis, cu caracter simbolic, atemporal; 3). — tipul de grup deschis, cu multe personaje, dar care reprezintă un singur moment dintr-o narațiune; 4). tipul narativ dezvoltat care înfățișează o succesiune de scene într-o singură unitate compozițională. Dar la aceste patru tipuri fundamentale, se poate adăuga un al cincilea, care este o combinație între două din primele patru tipuri. Dacă tradiția iconografică rămâne aproape neschimbată, se poate totuși urmări o evoluție, în sensul că, cu cât ne apropiem de timpurile mai noi, acest al cincilea tip devine din ce în ce mai frecvent.

Tipul izolat, cel mai caracteristic, este reprezentat pe icoană și epitrahil. Tot din acest tip fac parte evanghelisții din manuscrisele miniaturate (cu excepția evanghelistului Ioan, la care uneori apare ucenicul său Prohor și a evanghelistului Matei, alături de care uneori apare simbolul său, îngerul, ca personaj secundar). În expoziție, citeva din cele mai frumoase icoane sînt de acest tip: arhanghelul Mihail, sf. Ioan evanghelistul, sf. Ioan Botezătorul, sf. Nicolae. Icoanele sînt toate din secolele XVII și XVIII. Sfinții, detașați pe fondul de aur puternic, nu au hieratismul personajelor izolate din frescă dar, prin amploarea și fastul decorației ce-i înconjoară, prin autoritatea expresiei, prin înșăși însingurarea lor, capătă puterea unui simbol, a cărui semnificație este cu atât mai evidentă, cu cât mai evidente sînt calitățile plastice. Factura icoanelor noastre medievale este fie greacă, fie rusească. Meșterii care le-au lucrat — numele a prea pușini dintre ei a ajuns pînă la noi — păstrează pînă la sfîrșitul evului mediu marea artă a celor care au împodobit, atît în interior cît și în exterior, bisericile veacului al XV-lea și ale celui de al XVI-lea. Șirurile de sfinți din pronaosul Coziei, din pronaosul de la Bălniștea, deși cu un secol sau două anterioare, sînt din aceeași familie artistică cu icoanele despre care am



(Ferecătura) Tetraevangelului lui Nicodim — sec. al XV-lea



(Ferecătura) Tetraevangelului manuscris din 1436

vorbit. Autoritatea tradițională a simbolului se împletește cu calitățile plastice necesare unui portret care deși reprezintă un personaj de dincolo de timp, ne devine apropiat, aproape familiar, prin asemănarea cu el însuși în nenumăratele chipuri ale aceluiași tip, create de-a lungul veacurilor.

Epitrahilele, în care apar sfinți în picioare, așezați sau bust, înfățișează și ele — în toată minuțiozitatea punctului cu care sînt lucrate — aceleași tipuri. Citeva exemplare deosebit de frumoase ca execuție tehnică, ca reușită plastică, se află în expoziție: cel dăruit mănăstirii Govora de către Radu cel Mare; cel dăruit de Barbu Craiovescu (monahul Pahomie) și soția sa, mănăstirii Bistrița, ctitoria Craioveștilor; cel din 1608, dăruit mănăstirii Mărgineni de Radu Șerban — care apare aproape

miniatural, naiv în gest și expresie, împreună cu familia sa, pe înșăși broderie; cel de la Dobrovăț (sec. al XV-lea) cu portretul lui Ștefan cel Mare și al Doamnei sale Maria; cel din sec. al XVII-lea dăruit mănăstirii Secu de Mitropolitul Varlaam al Moldovei. Această lume a infinitului mic, în care te poartă figurile de pe broderii, ca și cele din manuscrise, prezintă totuși cu fidelitate și artă tipul tradițional al sfinților. Mai mult decît atît, în această lume a minusculului, expresia, gestul, își au și ele locul: îngerul în plină mișcare de pe epitrahilul de la Govora, sfinții bust din cel de la Ștefan cel Mare, văzuți cu lupa, au privirea vie, gestul liber și pe figura lor se păstrează vigoarea tineretii sau autoritatea maturității.

Tipul de grup închis este reprezentat de un număr mai restrîns de scene — totdeauna



Epitaful de la mănăstirea Dobrovăț (1506)



Vâl de timplă cu portretele donatorilor, Preda Buzescu și soția

aceleași — în frescă, icoane, epitrahile, ferecături și chiar pe piese de argintărie (panaghiare în special). Printre icoane, în expoziție se află un monumental Isus arhieru, între îngeri; o Maica Domnului cu Isus în brațe; scena denumită Deisis (Isus în centru, având în dreapta pe Maica Domnului și în stînga pe sf. Ioan Înaintemergătorul); scena Trinității (sub forma Cinei de la Mamvri), a cărei reprezentare cea mai ilustră, cunoscută în toată lumea ortodoxă, este vesita icoană făcută de Rublev, în sec al XV-lea, pentru biserica sf. Serghie din Moscova.

Cele cîteva epitrahile, care reproduc scene de tip închis sînt lucrate cu o deosebită artă. Menționăm cîteva dintre reprezentările brodate; pe acela pe care îl considerăm nu numai o capodoperă de broderie, ci și una plastică: epitrahilul din 1695, dăruit de Constantin Brincoveanu mănăstirii Hurez și care poartă — scrisă cu un subțire fir de mătase — la picioarele portretelor donatorilor, emoționanta semnătură a Despînetei care l-a lucrat.

Dintre piesele de argintărie, panaghiarele poartă totdeauna gravate în interior scena Deisis, sau o altă reprezentare de acest tip a Maicii Domnului.

Tipul de grup deschis îl întîlnim în cîteva splendide icoane, ca de pildă: icoana împărătească reprezentînd Schimbarea la Față; o icoană a Adormirii Maicii Domnului (una din cele mai frumoase din expoziție) și alta din sec. al XVIII-lea, reprezentînd Închinarea Magilor și în a cărei compoziție, culoare, tratare plastică — foarte picturală a figurilor — apare net influența artei occidentale.

Cele mai frumoase piese ale acestui tip iconografic sînt epitafele. Ele prezintă totdeauna aceeași scenă, impusă de însăși destinația lor: Punerea în Mormînt.

De la cel mai vechi (epitaful de la Cozia, 1396), pînă la cel Cantacuzinesc din 1681, trecînd prin seria celor moldovenești — epitaful lui Sivan de la Neamț (1437), cel de la Dobrovăț (1506), cel de la Slatina (1556), cel de la Trei Ierarhi (1634) — toate aceste epitafe au o dublă semnificație în arta noastră veche: pe de o parte, ele păstrează în aceeași schemă o monumentalitate compozițională, pe care o regăsim în toate frescele ce reprezintă același subiect și pe de alta, elementele decorative ce se adaugă în jurul scenei ne permit să urmărim, cu o perfectă precizie, principalele etape ale evoluției stilistice.

Însfîșit, tipul dezvoltat narativ, care apare mai frecvent în frescă (scena Împărțirii pînilor de la sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, scena Genezei din naosul Suceviței) se găsește mai rar în piesele din expoziție. Lucrul se explică prin nevoia de spațiu mai amplu pe care el o necesită. Menționăm icoana mare împărătească, reprezentînd Schimbarea la față și aceeași scenă de pe ambele vâluri de timplă de la Slatina. O asemenea scenă (o Naștere a Domnului) se întîlnește și pe ferecătura unei evanghelii de la Neagoe Basarab și, fapt deosebit de interesant, ea apare aproape aidoma pe două icoane din secolul al XVII-lea, una dintre ele de tip evident popular. În reprezentările din această categorie intră în joc, mai mult decît în toate celelalte tipuri, meșteșugul compoziției. Aci se poate desfășura în libertate, pînă la maximum de amploare, o viziune plastică monumentală, dar care nu mai ține — ca în epitafe, de pildă — de arhitectural, ci de pictural. Între epitaful de la Cozia — în care îngerii, îmbrăcați în costumul imperial bizantin, au stăcut unor cariatide, pe cînd sf. Ioan și Maica Domnului, aplecați asupra trupului lui Isus, au grația rotundă a unor arcade, iar trupul lui Isus, culcat pe lespede, pare treapta unei scări întrerupte care nu mai duce nicăieri — și vâlul de timplă al lui Alexandru Lăpușneanu — în care, în fiecare dintre scene, ritmul compoziției, al culorii, al liniilor de detaliu, se împletește cu ritmul vegetal, floral, geometric — stă toată distanța dintre echilibrul static al arhitecturii și jocul de echilibru, exterior dinamic, al plasticei picturale.

Tipul compozit, cel de la cîncele, este foarte frecvent reprezentat în expoziție și rămîne caracteristic sfîrșitului artei noastre medievale. Nu numai icoane — ca aceea a sf. Nicolae, unde figura centrală este înconjurată de scene mici în care se desfășoară viața sfințului, ca cea a proorocului Ilie, sau cea a sf. Ioan evanghelistul, de aceeași factură — ci și unele epitrahile, ca cel din sec. al XVII-lea de la Tismana, care reprezintă pe sf. Nicolae și viața lui, sau cel dăruit de Vasile Lupu ctitoriei sale de la Trei-Ierarhi, în care, în 18 meca'ioane sînt figurate principalele scene ale dramei povestite de Noul Testament, la fel ca și numeroase ferecături de evanghelii — ne întărează acest tip. Pe ferecături, în jurul scenei reprezentate în centru (Învieerea, Anastasis, Răstignirea, etc.) apar, pe margine, din ce în ce mai numeroase scene din ciclul Patimilor, sau din întreaga viață a lui Isus.

Nici unul din aceste tipuri nu este specific rominesc, ci ele aparțin toate întregii arte bizantine. Nici subiectul, nici compoziția, nu sînt originale, ci sînt vechi de aproape un mileniu; căci ele fac parte din vastul repertoriu iconografic al Bizanțului. Nici chiar detaliul gestului nu este liber ales. Ceea ce aparține însă artistului, este reușita nuanțelor plastice, minuțiozitatea execuției, rînduiala punctelor în ansamblul unei broderii, traseul liniilor, echilibrul de umbră și lumină al unei icoane, detaliul mărunț al unei cizelări în argint, înclinarea capului, curba gîtului, umbra pleoapelor, expresia surîsului sau a încruntării, minusculul detaliu psihologic, minusculul detaliu cromatic. Această sumă a unor detalii, care nu sînt numai rezultatul unei abilități tehnice, ci acela al unei participări emoționale, la arta care aci — dincolo de simbol — reprezintă o realitate, dă acestor piese unicitatea lor, nu stilistică, ci artistică. Pe de altă parte, prezența permanentă a aceluiași tipuri iconografice, alese din vastul repertoriu bizantin, post-bizantin și slav, marchează o constantă ce devine o caracteristică a iconografiei rominești. Prezentarea altor sfinți, a altor scene, constituie o excepție. Sfinții Nicolae, Ilie, Gheorghe, Constantin și Elena, Paraschiva ș.a., scena Deisis, Cina de la Mamvri, etc., au intrat în arta religioasă populară și au păstrat, pînă în zilele noastre, tipologia stabilită cu veacuri înainte. Este aci o opțiune a noastră, rominească, așa cum în Rusia sau în Bulgaria, ori în Serbia, există atari opțiuni.

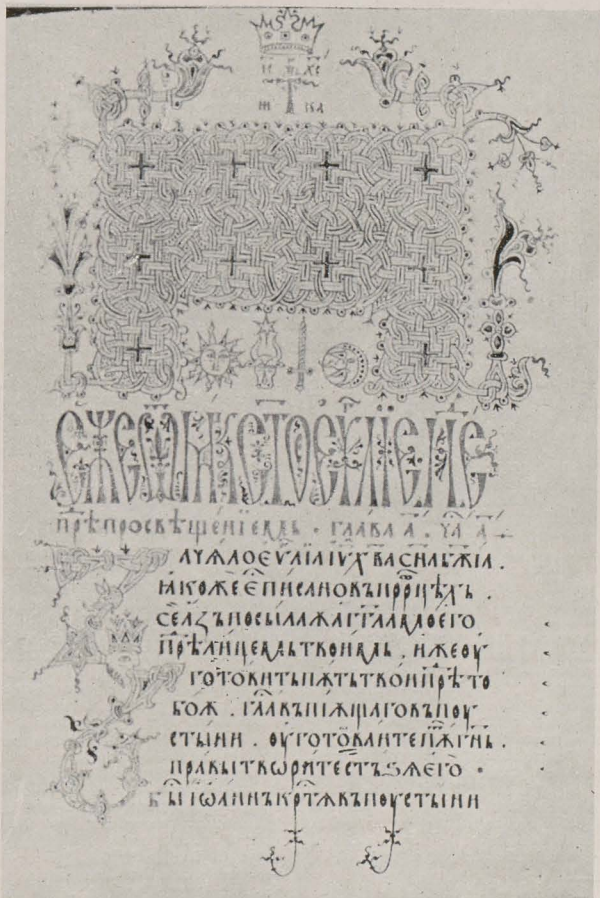
Să intrăm acum în elementul dinamic, evolutiv, al artei noastre vechi: stilistica. Urmărirea ei ne va permite să găsim răspunsul la cîteva întrebări și anume: cum s-a făcut sinteza inițială între diferitele influențe; cum evoluează de-a lungul veacurilor această sinteză inițială — obținindu-se astfel, prin crearea unor alte tipuri de echilibre între influențe, noi sinteze caracteristice fiecărei epoci — și înșirîrit, ce se desprinde ca specific creației noastre rominești?

Dacă privim exemplarele cele mai vechi din expoziție: epitaful de la Cozia, manuscrisul lui Nicodim (1405), cădelnița de la Tismana, atribuită aceluiași Nicodim și epitaful lui Silvan din 1437, constatăm că, dincolo de multiplicitatea influențelor — cea a artei imperiale constantinopolitane, a orientului armenesc, a goticului occidental, a artei sirbeci — ceea ce caracterizează toate aceste piese este simplitatea lor decorativă, unită cu o evidentă monumentalitate a compoziției. Cădelnița de la Tismana, spre pildă, reprezintă o biserică, al cărei turn central este bizantin și ale cărei portaluri și ferestre laterale în arc frînt, ca și fleuroanele ce le formează chenarul, sînt gotice. În afară de acestea, nici o ornamentație nu intrerupe simplitatea monumentală a obiectului, unic din acest punct de vedere, ca și prin faptul că este cea mai veche piesă în care se remarcă net o sinteză.

Am vorbit despre epitaful de la Cozia. Puțina lui decorație florală, rară, dar elegantă



Panaghiar dăruit de monahul Pahomie (fostul Ban al Craiovei Barbu Craiovescu) mănăstirii Bistrița la 1521



Tetravanghel de la Vasile Lupu — Mănăstirea Trei-Ierarhi — Iași



Sf. Ion Botezătorul — icoană sec. XVII-lea



Schimbarea la față — icoană (1674)

în sărăcia ei, decorație poate de tip macedonean, nu face parte din compoziție, ci îi este juxtapusă. Compoziția rămâne monumentală, hieratică, sobră și mare în simplitatea ei dramatică. Tetraevanghelul lui Nicodim (1404—5) care a aparținut mănăstirii Tismana, este interesant prin factura lui net orientală. Apar în frontispiciul și inițiale, nu numai flori, vrejuri, frunze, ci și păsări exotice, aparținând unui regn semifantastic, care trimit la miniatura armeană cea mai veche¹⁾. Cu toată exuberanța amănunțit decorativ, ansamblul rămâne de o extremă simplitate.

Această simplitate, în care predomină hieratismul și monumentalul, aluneacă treptat, încet, aproape pe nesimțite la început, înspre o lume a realului. Cîteva exemple vor fi, credem, suficient de expresive, pentru a ilustra acest fapt, de importanță fundamentală în evoluția artei noastre vechi.

Figura lui Cristos în epitafele de la Cozia, de la Neamț, de la Dobrovăț, de la Slatina și de la Trei-lerarhi — care toate reprezintă o evoluție de aproape trei veacuri — trece de la atemporal, spre o figură care poartă în ea o suferință de natură aproape omenească, pentru a ajunge în epitaful de la Trei-lerarhi să semene cu chipul unui țăran bătrîn, trist și obosit, ajuns la capătul zilelor sale. Această constatare se poate pune în legătură și cu un proces de laicizare al artei noastre vechi, care se va preciza, mai târziu, în alte domenii ale ei.

Paralel și ornamentica aceluiași epitafe, arată o evoluție similară. Simplul fond stelat al epitafului de la Neamț, devine, în mai puțin de un secol, în cel de la Dobrovăț, mai viu. Steaua se face floare, floarea se grămădește

la baza scenei, pîrînd să delimiteze un sol. Cerul nu mai domnește peste tot. Scena a coborît pe pămînt, a intrat deci în spațiul și temporal. În epitaful de la Slatina, floarea crește pe tulpină, capătă frunze și se individualizează. În vîlurile de timplă de la Trei-lerarhi, care reprezintă pe sfinții Petru și Pavel, floarea a crescut încă, este întreagă, vie, bătută de vîntul nou al barocului: ea a devenit garoafă de cîmp. Mai mult decît atît, chenarul care purta inscripția se dublează de un chenar floral din ce în ce mai lat, din ce în ce mai sumptuos. Fondul acestui chenar, roșu sau verde, în contrast cu fondul scenei centrale, dă ansamblului o puternică alternanță cromatică și cu element decorativ.

Evoluția stilistică a epitrahelelor se face în același sens. În cele mai vechi din Țara Românească — cel de la Govora, în care apar, între scene, subțiri benzi de motive geometrice, care amintesc în mișcarea lor grațios unduită și totodată complex împletită, de frontispiciile manuscriselor — și cel dăruit de Barbu Craiovescu, în care nu apare nici o decorație — se recunoaște simplitatea începuturilor. Mai târziu, chenarele ornamentale devin mai late, vrejurile înconjură medalioanele, frunzișul unui regn vegetal-geometrizat crește din ce în ce mai luxuriant, pentru ca în epitrahele brîncovenesti, scena și ornamentul floral să fie într-un perfect echilibru. Însfîșit, în aceeași epocă, se ivește un tip nou, în care vegetatul singur însuflețește catifeaua sau mătasea. Tradiția s-a rupt, creația nouă, o altă viziune plastică, cea a decorativului pentru decorativ, îi ia locul. Din acest punct de vedere, argintăria este foarte reprezentativă. De la simplitatea perfectă — în care stăruie ceva din monumentalul originilor bizantine — a anafornitei dăruite de Neagoe Basarab mănăstirii Tismana, pînă la piesele tirzii brîncovenesti și din vremea Mavroc-

daților, se vede aceeași trecere spre luxuriantul vegetatului, atît de evident în candelale mari brîncovenesti. De la primele exemplare pe care apare decorația florală și pînă la cele mai noi, se poate observa, din piesă în piesă aproape, cum vegetatul — vrejurile, frunzele, marile flori de heliant sau de lalea învoalte — cresc cu vigoare tropicală din cîmpul strălucitor al metalului. Pînă la urmă, această floră vorace, înneacă figurile și scenele, atît de subțire și delicat cizlate. Trebuie menționată aci similitudinea între decorația florală a pieselor de argintărie și cea a sculpturii în piatră a aceluiași epoci. Pornind de la modesta și plata decorație, abia reliefată a celor mai vechi argintării, ca și a celor mai vechi lespezi funerare, floarea, frunza, se detașează din ce în ce mai viguros din piatră sau din metal. Echilibrul între material și decorație s-a pierdut aproape. Argintăriile sînt însă rareori opera meșterilor romîni. Ele au fost comandate în centrele mari din Transilvania — Sibiu și Brașov — unde meșteri sași, ca vestiții Georg May al II-lea, Iohannes Henning și Georg Heltner, încercau — și reușeau — să imbine o străveche tradiție occidentală, cu gustul Domnilor și boierilor romîni, care formau clientela lor cea mai importantă.

Manuscrisele cu miniaturile și ornamentele lor sînt cel puțin tot atît de sugestive în acest sens, tocmai fiindcă marchează numai etapele principale ale aceleiași evoluții stilistice.

Cel mai vechi dintre ele este din 1436, scris de Gavriil, fiul lui Petru Urlic. El prezintă trăsături comune cu evangheliarul slavo-grec, scris de același Gavriil la 1429 și aflat azi la Biblioteca Bodleiană din Oxford. Manuscrisul din expoziție, deși mai puțin bogat decît cel aflat la Bodleiana, prezintă caracterale care vor determina stilistica miniaturii moldovenești. La începutul fiecărei evanghelii, largi frontispicii cuprind cercuri înlănțuite; frontispicii secun-

¹⁾ Compară Stripi Der Nersessian, Manuscripts arméniens illustrés des XI-e, XIII-e et XIV-e siècles, Paris 1936: 7, (II) Album.



Icoană, sec. XVIII, 95×60 cm.
(Sf. Nicolaie, Biserica Domnească din Cimpulung-Muscel)

oare, ornamentate cu clasică palmetă care decorează pietrele funerare din epoca lui Ștefan cel Mare și pe care le regăsim în decorația pictată a bisericilor, ca și pe broderii, pun o interesantă problemă: aceea a originii acestui gen de ornament și cea a rolului manuscriselor în circulația motivelor ornamentale. Oare prin manuscrise au ajuns aceste motive ornamentale să formeze motivul de bază al sculpturii lespezilor funerare din Moldova veacurilor XV și XVI? Merită să fie menționat faptul că pe aceleași manuscrise găsim două tipuri ornamentale: entrelacul, cercurile înălțuite, etc., tipic armenie și diferite interpretări ale palmei, tipic georgiene, dar adoptate și generalizate în arta romană occidentală. Nu ne referim, bineînțeles, la prototipurile palmei, care ne duc pînă în preistorie, ci la folosirea lor în sculptură în câteva din cele mai vechi monumente creștine din Orient: Ertzîminda, Ani, în Armenia; Nicorzîminda, Ahtala, Samtavro, în Georgia, ca și la Saint Benoît sur Loire, Vézelay, Cluny, în Occident¹⁾. În arta balcanică, în Serbia în special, ca și în Țara Românească (Cozia, Episcopala de la Curtea de Argeș, mănăstirea Dealu), regăsim entrelacul și împletiturile de pe manuscrise, după cum în Moldova, diferitele interpretări

ale palmei își capătă toată dezvoltarea lor în sculptura pietrelor de mormint. Pe lângă cele două sinteze: cea orientală și cea occidentală, prezența sintezei balcanice poate explica existența la noi a ambelor tipuri decorative: în Țara Românească în sculptura decorativă a monumentelor, în Moldova pe manuscrisele și pe lespezile funerare. Vrejul cu semi palmeta, atît de folosit în epoca lui Ștefan cel Mare, se încetățenește atît de mult, încît devine o caracteristică a ornamenticii moldovenești, ajungînd să fie întrebunțat și în decorația brodată a veșmintelor preoțești, ca, de pildă, pe minecele și pe poalele sacosului arhieresc al mitropolitului Varlaam, păstrat la mănăstirea Secu și care se află în expoziție (1642). Merită iarăși să fie relevat faptul că și aci acest motiv tradițional se îmbină cu motivul floral caracteristic sec. XVII și pe care îl regăsim pe toate vîlurile de tîmplă de la biserica Trei-Ierarhi, aflate în expoziție.

Ca să ne întorcem la manuscrise, frumusețea lor deosebită o constituie și majusculele care deschid textul fiecăruia din ele. Desenul îngrijit, așezarea culorii, minuțiozitatea împletiturii savante și rafinate, toate acestea evocă acea lume de basm a covoarelor și țesăturilor persane — în care geometricul, regnul animal și vegetal sînt atît de contopite încît crează iluzia unui alt regn — își statornicească desăvîrșirea ornamentală prin jocul luminos, cumințe și liber totodată, al culorilor paste-

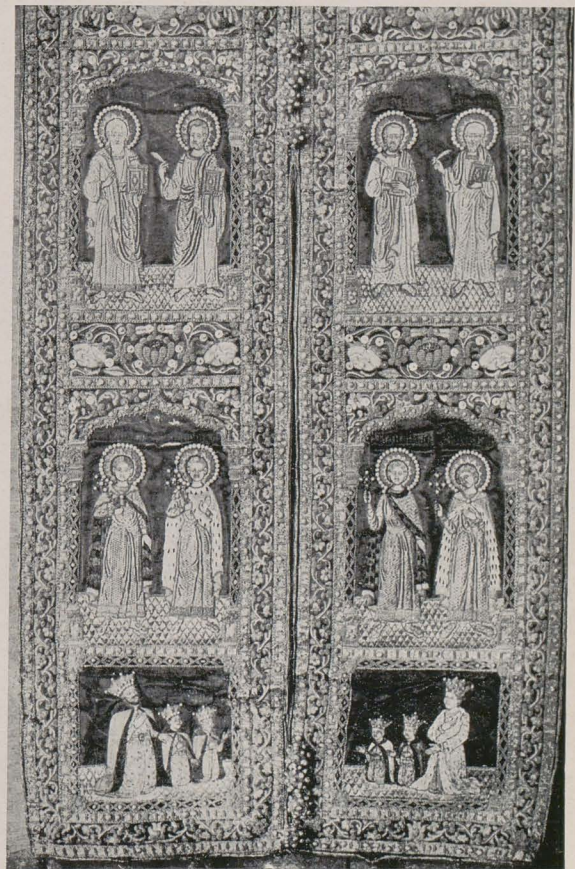
lizate, îmbogățite de trăsătură fină a aurlui, care parcurge, ca o rețea vie, acest savant joc de împletituri. O întreagă evoluție se poate constata urmărind tratarea frontispiciilor celor patru evanghelii. Pe fundamentul clasic al cercurilor înălțuite, apar încercări de variație. Mișcarea rotundă a cercurilor, a vrejurilor, devine cu încetul unghiulară, cerul se pierde într-o împletitură de linii, și, la sfîrșit, apare romb — mult mai aspru, cu o mult mai mică posibilitate de nuanțare — mai brutal în evidența sa decorativă. În Tetraevanghelul din 1641, această evidență decorativă se accentuează în favoarea unei invenții în care străbate căutarea proprie a unui nou spirit. Frontispiciile, încă mari, pierd din rafinamentul împletiturilor, jocul de ape luminoase dispare, culoarea sărăcește, ca orbită de strălucire metalică dar uniformă a aurlui gros care fixează lerele tînurilor. Din aceste ltere, ca și din cele ale ultimului rînd de pe pagină, pornesc — ca niște virgule vii și capricioase — mici rămurele cu flori, discret colorate, rustice și care nu mai au nimic din caligrafia perfectă a miniaturilor mai vechi. Meșteșugul tradițional a fost asimilat și depășit. Artistul care copiază dispare treptat, înlocuit fiind de artistul care știe și care, cu știința tradiției, creează. Nu amintesc oare aceste schițe minuscule, în vibrația lor tinerească, de gingașa decorație florală care își va așterne luminosul joc pe fațadele bisericilor brinco-

¹⁾ — J. Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929 (*Études d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon*).

Adormirea Maicii Domnului — icoană sfîrșit sec. al XVII-lea. 100 × 64 cm.



Epitrahil cu portretele donatorilor, Constantin Brîncoveanu și familia sa (1695) Mănăstirea Hurez (detaliu)





Tetraevanghel — 1641 (de la Gavril Hatmanul), Mănăstirea Agapia



venești? Este, fără îndoială, un moment de tranziție, în care autoritatea tradiției se împlețește cu o sfioasă încercare de creație, din care va crește cu un veac mai târziu — arta bisericească de caracter popular. Un alt semn al înnoirii sînt însemnele puterii domnești — capul de bour, stema Moldovei cu luna și soarele, coroana, paloșul — care intrerup integritatea caligrafică a frontispiciului. Asistăm și aici, ca și în broderiile bisericești, la o pătrundere a elementului secular: în sec. al XVIII-lea dispar aproape complet reprezentările de scene religioase și apar marile și grele chenare florale care închid un cîmp central gol, în mijlocul căruia, singură și reliefată pe fondul de bogată catifea, apare coroana domnească.

În ce privește miniatura, deși chipurile evangheliștilor prezintă una dintre temele iconografice cele mai puțin variate totuși, nici ea nu scapă de anumite transformări stilistice. Dacă cel mai vechi dintre manuscrisele miniata (1502) prezintă asemănări în ce privește portretele evangheliștilor cu mai sus menționatul manuscris de la Biblioteca Bodleiană, el face o trecere către ultimul manuscris cu figuri ale evangheliștilor din timpul lui Ștefan cel Mare, asupra căruia s-a putut face interesanta observație că el marchează — în tratarea acestora — începutul unei evoluții în sensul barocului.¹⁾ În cele două manuscrise mai târziu, cel din 1555, scris de ieromonahul Evloghie la Putna și cel din 1641, dăruit de Gavriil Hatmanul mănăstirii Agapia, această tendință se accentuează. În acest din urmă manuscris și tratarea figurilor este alta. Artistul își gîndește personajele și tipurile pe care le realizează sînt — sau ar putea fi — contemporane. Tradiția nu s-a stins, dar s-a dat la o parte, făcînd loc, odată mai mult, căutării unei expresii noi. Nici proporția trupurilor nu se mai păstrează: o strîngică neplăcută izbește ochiul prin discrepanța evidentă dintre lungimea armonioasă a capului și îndesarea groaie, elementară, cu care este pictat trupul. Portretul interesează și nu ansamblul.

Icoana nu ne permite să urmărim aceleași faze evolutive pe care le-am constatat la broderii, argintării și manuscrise. În cuprinsul expoziției ea nu este reprezentată decît prin exemplare din sec. XVII pînă la XIX. Prin însăși natura ei, icoana, atît de legată de icono-

grafie, este cea mai aptă să păstreze vechile tipuri iconografice. Inovația se poate observa în apariția tipurilor noi, fără ca cele vechi să dispară. Și totuși, în secolele XVII și XVIII, somptuoșitatea compoziției nu mai pare suficientă meșterilor. Icoana se împodobește cu elemente decorative, care rup sobrietatea fondului de aur, și liniarul jîlturilor și arhitecturilor. Pe ele apar, din ce în ce mai frecvent, din ce în ce mai bogat, aceleași motive ornamentale pe care le-am întîlnit pe argintării și broderii. Același proces de laicizare a artei noastre medievale, pe care l-am constatat la broderii și

Sf. Ilie — icoană (Radu Diaconu Zugrav) 1795, 96 × 60 cm.



miniatură, îl putem observa și aici. Dacă la început singurul element laic care apare în toată această artă cu caracter religios, este portretul citorilor sau al donatorilor, în care libertatea artistului era deplină, în icoana Sf. Ecaterina din pragul veacului al XIX-lea, se vădește maximul de pătrundere al elementului laic în pictura noastră religioasă. Între aceste două extreme, se poate remarca o încreștă evoluție. Dacă pe unele piese de argint sau la poalele unui epitrahil, citorii apăreau despărțite de scena reprezentată, mai târziu, în epitaful de la Șerban Cantacuzino, ei pătrund ca participanți, modești, e drept, în însuși cadrul scenei. În icoana sus amintită, mase întregi de oameni, care au semnificația unui moment politic chiar — Eteria — înconjură tronul sîntic.

Rămîne de făcut o ultimă observație; cea cu privire la evoluția cromatică. Aurul și argintul domină în primele veacuri ale artelor noastre minore. Rare piete de culoare, cu atît mai expresive cu cît sînt mai perfect dispuse în ansamblu, înviează solemnul firului de metal prețios. Cu vremea, vălurile de timplă vădese nu numai înmulțirea culorilor folosite, ci și apariția nuanțelor în culoare. Este bine înțeles că în pictură și miniatură ele existau de la început. Indiferent de compoziție, raportul petelor de culoare — o ritmică cromatică — dă unora dintre broderii un surplus de frumusețe. Privită de la o distanță de la care nici detaliul, nici compoziția nu se mai pot descifra, piesa rămîne vie prin armonia petelor de culoare. Dar aceasta este, pentru broderii, caracteristica unui moment. Îndată ce marile chenare decorative, brodate cu aur și argint pe mătase sau catifea colorată devin singura expresie a cromaticului, culoarea pierde rolul ei funcțional și raportul cromatic rămîne schematic, geometric, steril.

Ce se desprinde din aceste note, poate prea sumare față de bogăția materialului pe care ni-l oferă expoziția? Căci, cu greu un cercetător al artei noastre ar putea găsi, strîns la un loc, exemplare mai multe, mai variate, mai frumoase și mai caracteristice diferitelor epoci, decît aici.

Credem a putea afirma că, dacă momentele clasice ale stilurilor muntenesc și moldovenesc nu coincid în timp, în spațiul Țărilor Romine, între granițele sale etnice, arta se înruștește tocmai prin permanența — uneori mai tănuță, alteori mai evidentă — a elementului de creație autohtonă, a posibilității de sinteză originală, veșnic susceptibilă de progres. Faptul este poate mai puțin vădit în arhitectură, dar se impune oricărui cercetător atent al amănuntelor de pictură, sculptură și ornamentație, pe care le ilustrează atît de bine piesele analizate aici. Căci, arta feudală românească, este, mai înainte de orice, artă anonimă a unei colectivități etnice, a cărei unitate s-a păstrat dincolo de fluctuațiile istorico-politice. Deși izvorită dintr-un canon, acesta nu devine imuabil și sterp, ci datorită elementului dinamic, despre care am vorbit mai sus — stilistica — arta crește liberă, cerută de nevoia structurală a echilibrului de forme, a masei armonioase. Acest caracter al artei rominești se păstrează în arta voevodă, în cea a marilor feudali, în arta orașenilor ca și în cea a țărănilor. Peste irinuriile cele mai îndepărtate în spațiu și în timp, linia, volumul, narațiunea, capătă culoarea familiară a unei vieți de veacuri dezvoltată sub semnul unei colectivități, al cărei simț creator este cel ce dă artei unui popor accentul unic al personalității.

Incheind, putem conchide cu încercarea de a defini ceea ce ni se pare a fi o trăsătură fundamentală a artei noastre vechi. Piesele din expoziție, reprezentînd patru veacuri de creație artistică, vădesc un gust nedesmintit pentru frumos. În unitatea stilistică pe care o dovedesc, apare net, dincolo de înruidere, pe deosebite planuri, cu diferite școli ale artei bizan-

¹⁾ M. Berza. Ultimul manuscris miniat din epoca lui Ștefan cel Mare, în Studiul și cercetări de Istoria Artei, Nr. 3—4, 1955, pag. 109—131.

tine, măsura, echilibrul. Ceva din spiritul elen pare că străbate, dincolo de varietatea influențelor primite, dincolo de tradiția acceptată, dincolo de multiplicitatea formelor și tehnicilor folosite. Acest echilibru, în care abstractul ideii teologice se împletește cuminte cu concretul infinit variat al decorativului, în care fantezia orientală se orînduiește, se potolește — s-ar putea spune — apare și în arhi-

tectură.¹⁾ Nici un exces în virtuozitate — pină și somptuosul rămîne în limitele aceleiași echilibrului linear, plastic, cromatic, compozițional și decorativ.

Această trăsătură deosebește — ni se pare — arta noastră medievală de marea artă rusă, în

¹⁾ V.O. Doicescu, Monumente de arhitectură din nordul Moldovei în Arhitectura în R.P.R., Nr. 8/954, pag. 17—23.

care predomină un puternic dramatism, o nesecată fantezie decorativă, sau de arta bulgară și sîrbă — cu care avem atîtea trăsături comune — dar în care se menține un hieratism mai aspru, mai distant.

În această calitate de ordine, măsură și echilibru, se află și trăsătura de unire între vechea noastră artă cultă și arta populară din trecut ca și de azi.



Taler dăruit de Constantin Brîncoveanu mănăstirii Hurez (1692)

PRECURSORII ȘI MICII MAEȘTRI DIN SECOLUL XIX

I. FRUNZETTI

Artiștii primei jumătăți a secolului XIX sînt bine reprezentați în expoziția tezaurului restituit de U.R.S.S., atît prin lucrări definitive, gîndite în tehnica în care sînt executate, cit și prin lucrările pregătitoare, în creion sau cerneală. În grafică această distincție se impune, căci una sînt schițele fugare luate direct, în fața obiectului, și cu totul altă factură au desenele sau acuarelele executate ulterior, după asemenea schițe. Mai cu seamă după pacea de la Adrianopole, principatele dunărene devenite brusc interesante pentru apuseni, de vreme ce comerțul cu ele era acum posibil, au început să fie intens vizitate de artiști străini, ale căror «reportaje cu penelul» (sau cu creionul litografic) erau menite publicării în Occident, cum s-a și întîmplat în cazul atîtora.

Unul din cei mai cunoscuți «reporteri» de acest tip a fost Auguste Raffet, călător romantic pasionat, care a cutreerat Europa în lung și-n lat, ajungînd și la noi pe la 1837, atras de «exotismul» peisajului și al așezărilor omenesci, pe care l-a narat în desene pline de miez și foarte prețioase pentru noi din punct de vedere documentar, pe lîngă valoarea lor artistică. În expoziție, deși desenele foarte numeroase ale lui Raffet prezintă și subiecte spaniole ori franceze, pe lîngă cele românești, se poate urmări interesul acestui artist pentru întreaga realitate ce i se dezvăluia în această călătorie, de la tipurile oamenilor din toate straturile societății românești a vremii și de la îmbrăcămintea lor pitorească, în care orientul și occidentul se amestecă, pînă la uneltele vieții zilnice a diverselor categorii de meșteșuguri, ori la obiectele ajutoare ale plugarilor și cărașurilor de prin satele și tirgurile străbătute cu mijloace atît de rudimentare de transport, cum îi puteau pune la dispoziție pe atunci meșteșugurile noastre unui călător exigent și rafinat ca pictorul francez. Interesul pentru om, pentru indeletnicirile și aspectul său exterior, primează la Raffet asupra interesului pentru priveliștea orășenească, prezent mai cu osebire în opera lui Charles Doussault, la care monumente de arhitectură de la noi, dispărute azi, sînt consemnate cu o meticulozitate ce face adeseori imaginea să pară neartistică, («Hanul lui Manuș», «Turnul Colței» etc.).

Dacă artiștii străini erau în chip firesc atrași către o tematică de natură să fixeze pentru contemporani pitorescul exterior al priveliștilor și tipurilor întîlnite în călătorii, băștinaiji, care încep să se manifeste în artă în prima jumătate a secolului, mai puțin sensibili la aspectele vieții zilnice, ce li se părea firească de bună seamă, de vreme ce o trăiau, își reduc tematica doar la genurile pentru care era pregătit gustul publicului platnic din țară, lipsit de prea vădite nevoi artistice propriu-zise și pretinzînd pictorului mai cu seamă efiji portretistice. Unii din acești călători romantici, veniți de aiurea, își dublează activitatea reportericească, destinată publicului din afara granițelor țării, cu una de portretist, menită a-i acoperi cheltuielile în timpul călătoriei. Așa face ardeleanul Carol Popp de Szathmari, excelent desenator și acuarelis, stabilit în cele din urmă definitiv la București și devenit pictor al Curții, de care ne vom ocupa



C. D. ROSENTHAL — Bătrîna cu turban verde — ulei, 65 × 56 cm.

cînd vom fi ajuns la panoul cu ieseurile sale, nu fără a semnală deocamdată cîteva excelente portrete de mici dimensiuni, în laviu, creion sau acuarelă, de o gingășie și o precizie vrednică de Ingres.

Departate de calitate lor artistică sînt portretele și acuarelele semnate cînd Negoulitch, cînd Negulice sau Negulescu, cîteva din 1837, patru din ele, personaje drapate după moda Louis-Philippe, sau unele și mai noi, din anul revoluției (*Duca nepotul lui Arsache*) sau al exilului la Brașov al pictorului (*Femeia în albastru*, datată

«1849, Cronstadt»), ori chiar din timpul captivității în Asia Mică, cum e femeia în costum turcesc de la Brussa, desenată la 6 iulie 1849, puțin timp după sosirea revoluționarului acestuia în lagărul otoman de unde n-avea să se mai întoarcă niciodată în patrie.

Dintre operele de pictură din prima jumătate a secolului XIX, — cele cu atribuție certă își dispută întietatea, în ordinea importanței, cu cele trecute provizoriu sub «anonim sec. XIX». Așa, unul din cele mai reprezentative portrete feminine din primele două decenii



AUGUSTE RAFFET — Bărbier la Giurgiu — creion și acuarelă, 15 × 21 cm.

ale veacului, cum se poate stabili după moda «1-er empire» a rochiei și coafurii, deși nu e datat ci numai semnat de Mihail Toepler, este o operă remarcabilă atit prin calitatea picturii cât și prin indicațiile documentare pe care le dă asupra costumului epocii acesteia în Principate. Nu încapă îndoială că niciări în restul lumii o femeie îmbrăcată într-o rochie «empire» de voal și dantelă, cu talia foarte sus, nu s-ar fi gândit să-și ia pe mână un șal de cașmir pentru a și-l pune pe umeri. Combinația este insolită. Perlele împletite în păr, briliantele de la gît pandantivele, giuvaericale de factură apuseană, ca și rochia, nu reușesc totuși decât să sporească, puse alături de șalul oriental, impresia aceasta de hibrid, inadecuat și ostentativ. Fără voce, privitorul se gîndește la însemnările memorialistice ale lui Barabaș, care la București gășise, în 1830, boieri în frac jucînd cărți de-a dreptul pe podele, stînd turcește pe covor. Din această fază de tranziție a costumului încă nu se ieșise în Principate, nici atunci cînd Schoefft își stabilise la București, în chiliile de la Radu-Vodă, un «șildărai».

De o calitate artistică deosebită este și portretul lui Grigore Dimitrie Ghica, domn al Țării Românești între 1822—23. Portretul acestui domnitor în caftan alb imblănit, hanger în brîul de cașmir și cuic de samur, trecut în prezent ca operă a unui pictor necunoscut, este aproape identic, pînă și în detaliile vestimentare, cu cel din stampa lui Lecca reproducută în «Domnii romîni, după portrete și fresce contemporane», adunate și publicate de N. Iorga în 1930. Pandant pe același panou, de-a stînga lui Toepler, îi face acestui portret un altul, tot anonim, intitulat *Bărbat în haine roșii*, de asemeni de mici dimensiuni. Așezat din 3/4 dreapta într-un fotoliu empire tapisat cu verde, în fața unei perdele verzi deschise spre un peisaj de munte cu lac, personajul, într-un costum roșu cadrlat, cu guler Metternich, are o fizionomie ușor germanică, cu ochi spălăciți, mustăcioară blondă și coafură 1830—40, cu favoriți. După factura picturii ca și după unele amănunte de desen am zice că e vorba de un Levaditi, care a lucrat în felul și în dimensiunea aceasta, opere aflate chiar în același muzeu.

Pe panoul din față, o nouă operă de Rosenthal, semnată și datată jos stînga («C. Rosenthal»), București 184...13 Ian», (din nefecierie care a suferit o stricăciune la ultima cifră, care trebuie însă să fie 4 sau 5, gradul de progres tehnic al artistului fiind la fel de remarcabil ca

în portretele din 1844—45, și acest ultim an fiind și cel din urmă în care, la 13 ianuarie, pictorul s-a mai aflat vreo dată la București). Este un portret de bătrînă cu basma verde pe cap, care abia acum, la întoarcerea teazurului din URSS, ne arată că ani de zile a trecut drept original de C. I. Stăncescu o copie, destul de exactă de altfel, aflată în Pinacoteca Statului (azi la Muzeul R.P.R.) și reproducută în istoriile de artă, nu știm de ce, sub numele de portretul *Doamnei Caragiale*, de Stăncescu. Fostul director al Pinacotecii avea, de altfel, toate motivele să copieze acest tablou, care are calități de materie rar întâlnite în epocă și un colorit, sobru, distinct. Ceea ce-i lipsea pe atunci lui Rosenthal era doar «envelopa», tehnica întretopirii umbrelor în fondul tabloului, pe care-o va deprinde la Paris, mai cu seamă urmîrind efectele obținute de un Ary Scheffer, pe care-l admira, cum se știe. Figura bătrînei este aici încă destul de «decupată». Același defect îl are și un alt portret de pe același panou, un portret de bărbat tînăr cu favoriți negri și mustăță blondă — așa ca și musca de pe bărbie, văzut din 3/4 dreapta. Factura, coloritul, modelul, totul amintește de Iscovescu; că epoca e a lui, ne-o dovedește și costumul. Fondul maron, de asemenea, mai luminat spre dreapta, unde figura e umbrită, — înlăturînd în felul acesta puțința «envelopei», — este cel obișnuit la Iscovescu. Panoul mai cuprinde și un interesant portret — reconstituire arheologică a lui Matei Basarab Voevodul, a cărui figură este aici cea care apare real în gravurile contemporane lui, și nu una imaginată, ca la Wahlstein sau Lecca. Voevodul este reprezentat în întregime, în picioare, într-un pridvor de palat printre coloanele cărora se vede un peisaj de munte cu o mănăstire — probabil Arnota unde e îngropat. Cercetînd releverurile existente ale mănăstirii așa cum este ea azi, ca și planul celei din vechime, ne putem da seama că autorul tabloului, Henric Trenk, ce l-a și datat (1865), însoțitorul lui Al. Odobescu în călătoriile sale arheologice, a avut grija să redea monumentului aspectul său inițial, cînd pridvorul deschis de azi nu exista, ci avea arcade zidite și 2 turle. Grija amănuntului științific exact se vede și în costumul, pecetea documentului de pe masă și tot restul recuzitei ce dă acestui portret de Trenk, dintre puținele portrete istorice exacte ale epocii, un aer pedant și rece, concordînd cu

puțina vibrație artistică a autorului lui, german din țara ghetarilor, Elveția, pe care o căuta în peisajele munților noștri. Un alt german venit și stabilit în țară ceva mai tîrziu, prieten cu Trenk, a fost Fidelis Walch, devenit profesor de desen la liceul Sfîntul Gheorghe din București, unde l-a avut elev pe Theodor Pallady, dîndu-i primele îndrumări în această direcție. Portretul de «fetiță în roșu» semnat și datat cu mențiunea «aus dem Gedächtnis-gemalt, Bucarest, Mai 1861», (pictat din memorie, etc.) este destul de reușit, țînînd seamă de acest amănunt. Walch ne apare și aici ca un bun meșteșugar, cu toată maniera sa cam fotografică și fondurile neutre, monotone, nepiccate. Singurele amănunte prost scoase la capăt (în imaginea aceasta destul de atrăgătoare de copil blond cu gulerăș alb la un costum roșu dungat orizontal cu negru compus din 2 piese cu minci bufante) sînt florile, piccate cam ca pe paturile de aramă cu abtilduri ale timpului: metalic, naiv, rigid —, ca și mîinile, de gips.

Panoul mai cuprinde 5 anonimi, dintre care 4 sînt incontestabil Lecca iar al cincilea e un Mișu Popp. De altfel acesta din urmă, un portret de femeie tînără, brună, cu piept-nătură ca a Elenei Cuza, pandantivă ușori la ureche și decolteu mic la rochia de culoare închisă, brună-verzie — singura pată de culoare fiind triunghiul albastru al juponului din decolteu, — a fost și semnat în stînga jos Mihail (sau Mihalake) Popp; semnătura s-a șters, dar urmele i se văd. E un portret dinainte de 1864, din Principate și nu de la Brașov, judecînd după factura. Pasta e lînsă, dar ea are încă destulă consistență ca în portretele de la 1869 și 1860, decît care e însă, coloristic, mult mai slab, mai gri, mai monocrom. Mișu Popp nu ajunse încă pe atunci la zemurile cu care se colorau către 1880 chipurile de oameni celebri din seria «Pantheonului romîni», toate cu pinza vizibilă.

De Lecca indubitabil ni se par cele 4 portrete restante: *Portretul de bărbat cu cate verde*, jumătate corp, în picioare, sprînjinit de o consolă, în poza meditativă pe care obișnuiau să și-o ia poezii pe atunci: figura brunetă cu barbă scurtă arabă, împrejmuidnt întreaga figură cu ten alb, are parcă asemănare cu a poetului Sihleanu. În orice caz, între acest personaj, ca la 30—35 de ani, și capul fetei ce figurează sub titlul *Portret de băiat*, (deși are cercei în

M. TOEPLER — Femeie cu șal roșu — ulei, 95 × 72 cm.

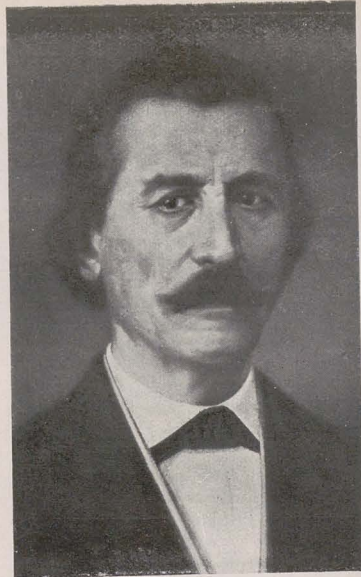




ION NEGULICI—Portret de bărbat — creion,
29 × 19 cm.



ION NEGULICI—Portret de femeie — creion
și acuarelă. 28 × 19 cm.



G.H. TATTARESCU—Portretul generalului
Magheru — ulei, 47 × 37 cm.

urechi, și asta doar pentru că, probabil, identificatorul a fost sedus de costumele băteșes al personajului între 8 și 10 ani, în tailleur cu rever mic și guler de catifea brună, cu cravată albastră-papillon, este o înrudire directă. Aceiași arhitectură a capului, aceeași frunte, aceeași ochi, cu același tip de pleoape și aceeași inerție în orbită, aceeași gură și bărbie, același oval al figurii — bine înțeles cu modificările accidentale impuse de vîrstă și sex. Portretul acestui copil văzut din 3/4 dreapta pare tăiat dintr-un tablou mai mare, cum arată speteaza curbă de scaun din colțul de dreapta. Speteaza apare, (partea ei opusă), curbă spre stînga, în colțul stîng al portretului de bărbat cu carte verde, care are aceeași lumină, atît ca direcție de ecleraj cit și ca intensitate, și aceeași gamă cîrlică. De altfel, identitatea se extinde și la celelalte două portrete, pe aceleași baze. De Lecca sînt, de bună seamă, *Portretul unui tînar*, de fapt un adolescent de 14—15 ani cu puful mijind deasupra buzelor, într-un costum gri, cu același papillon albastru; capul, văzut din 3/4 stînga și luminat din stînga, are exact aceeași trăsături cu ale personajului din *Portretul de bărbat tînar*, om de 23—25 ani cu mustăcioară și favoriți ușori, negri, pe lingă pletele ce-i acopăr jumătate din ureche, așezat în aceeași poziție și luminat la fel, ceea ce face asemănarea și mai flagrantă. Nu e exclus ca toate aceste patru portrete de Lecca să fie studii în vederea unui portret de grup; ori sînt, poate, comenzi executate în serie, pentru membrii unei aceleiași familii.

Pe panou se mai află un portret jumătate corp în mărime naturală, reprezentînd o femeie tînară, văzută într-o manieră cu mult mai evaluată stilistic, în orice caz de un pictor de după Aman. Felul în care e realizată imaginea, umbrele feței, — arcadele lasă umbre purtate — anvelopa intensă a figurii, — fac să ne gîndim la Mihail Dan, gorjanul care a fost grădărușul lui Aman și, descoperit ca un talent de maestru, susținut de el să devină bursier al școlii de Arte Frumoase din București.

Pe verso, panoul susține opere de G. Tattarescu. O a treia versiune a portretului lui Bălcescu, semnat și datat ca și celelalte două, 1851 Paris, la fel de convențională ca și ele, pune capul acesta de Christ idealizat, alături de

figura energică și dură a generalului Magheru, comandantul oștilor revoluției din 1848. Acest tablou, lucrat, cum se știa, la Veneția, (poartă de altfel data și locul, Veneția 1851), nu e pictat mai bine, dar mai exact. Două mari portrete de femeie din 1867, una în verde și alta în negru, ambele cu șaluri de cașmir peste rochiile europene ostentativ împodobite, de ultimă oră, ne arată perpetuarea acestui costum hibrid și în a doua jumătate a secolului. Ca pictură, acestea, împreună cu portretul de bărbat cu mustăți, stînd pe un scaun Biedermeier, datat 1873, fac parte din lucrările mediocre ale lui Tattarescu, comenzi comerciale cum se vede, executate fără trageri de inimă, cu un meșteșug rece, adeseori după fotografie, ca și portretul d-rului Barasch. Alegoria *Visul* este, de asemenea, nefericită ca inspirație și execuție.

Interesant este *Portretul unui episcop* (sau al unui arhimandrit, adăugăm noi), cu camilafcă și odăjdii, neterminat, deși cu indicații coloristice la odăjdii și de contur la mina dreaptă, care binecuvîntează. Este nesemnat, dar sigur de Tattarescu. Tot nesemnat, dar prea puțin probabil de Tattarescu este «Preotul» cu potcap albastru de pluș, guler alb și cravată, ca un civil, și blană la haină, purtînd în mina dreaptă un baston înalt cu măciujie de os gri-albăstruie, cum sînt bastoanele prelaților. Factura picturii aduce mult mai mult a Lecca decît a Tattarescu, ca și tipul de ecleraj și de interpretare luministică a tonurilor.

Sărînd peste panourile cu Aman și Luchian din centrul geometric al sălii, pîndant la Grigorescu, ajungem la un panou pe care figurează opere de Henția, Stahi și Szathmary. De acesta

CAROL POPP de SZATHMARY—Tîrg la munte—ulei, 63 × 160 cm.



din urmă, două lucrări inegale ca valoarea artistică: *Tirgul de munte*, autenticat de fiul lui Carol Popp de Szathmary, Alexandru, și datat de el «pe la 1860» este mai interesant, deși neterminat, tratat în pete largi, cum nu făcea decât în faze incipiente ale tabloului artistul acesta, a cărui meticulozitate, prețioasă pentru document, devine exasperantă artistică, mai ales în uleiuri. *Peisajul de munte* reprezintă o vastă perspectivă panoramică în regiunea munților Făgărașului, care se văd în planul ultim, albi de nea, profilați pe cer. După vila Brukenthal depe dealul din stînga și biserica din vale, de la centru, socotim că e vorba de o vedere dela Simbăta-de-jos, toamna. Cireada de vite de pe pajiște, în stînga bisericii, e un amănunt ce întărește bănuiala: herghelia de azi fost instalată în grajdurile grofului de pe atunci. Un amănunt pitoresc: căruța cu 4 cai înaintași. Dar peisajul este naiv, descriptiv, n-are unitate nici atmosferă, nu e simțit ci «narat» exterior. Este o bună ilustrare a stilului de «reporter cu penelul» pe care-l instaurează la noi grupul de pictori peisagiști dinaintea de Grigorescu, cu Carol Szathmary în frunte. La fel de puțin atrăgătoare sînt, de Carol Popp de Szathmary, unele acuarele expuse în sala graficeii, și anume acelea destinate chromolitografierii pentru popularizare: *Biserica Stavropoleos, Bădăria din Cimpulung, Curtea de Argeș*, sau studiile de costume populare, documente utile prin exactitatea lor. Dar sînt, de Szathmary, și schițe directe, neelaborate, mult mai savuroase, ca și proiectul de compoziție reprezentînd cioplitorii de troițe și cruci funerare. Dar chiar și în acuarelele meticuloase Szathmary pare superior, de pildă unui Sava Henția, care prin *Boii desjugați* și *Biserica Bucur-Ciobanul* se dovedește un slab minuiitor al acestei tehnici.

Henția apare, pe panoul uleiurilor, foarte inegal. Artist dotat, de un realism fără greș în portrete și naturi moarte, el este cite odată un destul de indoielnic pictor de peisaje, care apar la dînsul nefrești adeseori, și «făcute». În orice caz, spontaneitatea pleinarîștilor, Henția n-o are. «Morile» lui sînt lipsite de mișcarea apei din scocuri, pentru că lumina la Henția aderă la obiect, ca o calitate obiectivă a lucrului în sine, și nu-l învâluie, ca un accident atmosferic. De aceeași factură factice se resimt «ciobănași» săi, grigorescieni numai ca temă, nu și în spirit. Cîndva, mai în tinerete, impresionat de nudurile coregiești ale lui Prud'hon, Henția compusese alegorii ca *Psiche*, destul de reușite, iar apoi practicasă cu succes o pictură decorativă ca aceea a casei din str. Sfinții Apostoli nr. 2 sau de pe vestitul tavan al Teatrului Național din București, azi distrus. Compoziția sa de la 1880, intitulată *Satir* și *Ninfa*, este însă o derizorie amintire a acestei juvenile propensiuni. Nudul feminin în care-i recunoaștem soția, e opac aici și prost desenat, ca și al amorașului cu aripi murdare de gîscă, pictate probabil după pecele domestice de șters praful, iar satirul, în care s-a autoportretizat pînă la un punct, este mai mult indicat grafic decît pictat, cinchit lingă adormită și dînd într-o parte perdeaua roșie, ca să descopere un peisaj silvestru. Nici natura moartă cu sitarii vinați atirnați în copac, nu avea ce căuta aici, decît poate ca să demonstreze ocupațiile vinătorești ale pictorului, atît de puțin constant ca gust artistic, dar constant în preferințele sale sportive. Dintre naturile moarte semnate C.D.Stahi, cele cu fructe și legume, de mici dimensiuni, din epoca 1900 și 1905, sînt destul de slabe. Mai interesantă, din faza ieseană, este natura moartă cu sfeșnic, scrumieră și biblie, din 1888, în care, pe un fond închis, obiectele de metal aduc sonorități cromatice sugestive și valori tactile exacte. Dar niciuna dintre acestea nu poate egala natura moartă cu salul grîi pus peste trusa de pictor, datată München 1873, care pare o figurare a artei lui Petrașcu, atît ca sobrietate a culorii cit și ca potențare expresivă a formelor obiectelor umile, transfigurate și spiritualizate de prezența sugerată a



G. D. MIREA — Prezentarea capului lui Bathory — ulei, 50 × 61 cm.



C. D. STAHI — Natură statică — ulei, 50 × 61 cm.

omului căruia-i aparține pălăria cu boruri apostolice largi, de artist, și bidonul de coniac îmbrăcat în rafie, ce face o atît de perfectă pată în grul salului, alături de gitul sticlei cu lichid roșu (vin? ulei de pictură?), ieșind dintre cutele lui, lingă cutia prismatică cu inscripția «Feuerkästchen». Lumina săracă, de cămară, venită de sus stînga, aruncînd umbre chiar sub obiecte, face din această lucrare concurenta celei cu «pingeaua ruptă» atît de ades reprodușă. Calitatea specifică a fiecărui material, cu ofandeză abilitate și minuție redată, imbină pe o suprafață redusă o lume de senzații diverse, vorbind toate de un stil de viață boem, al «rapinilor» vremii.

O altă natură statică, pe alt panou, închinat din nou anonimilor, reprezintă un măr și un cuțit pe un servet. Subiectul e mărunț, dar tratarea vrednică de toată importanța. Mărul, cu coaja verzuie licioasă și boboșată inci-colo de grîndină, prezintă într-un punct un început de putreziciune, perfect sugerat. Cuțitul, cu prășelele de lemn, e văzut dinspre tășul lamei, umbra e săracă și imediată, sub obiect. Totul e construit, ținut, nobil. Tabloul este de Constantin Rosenthal, care de altfel l-a și semnat cu inițialele C.R., unite, cum am mai întilnit pe mapa din portretul doctorului Grunau în atelier. Se știe că și aici apare, între alte tablouri, o natură moartă — lighea-

nul și cana, reproducere de noi în monografia mică Rosenthal de la E.S.P.L.A., și că a mai lucrat și altele. — Obiectele de fumat, date d-nei Rosetti, s-au întors și ele la Muzeu acum. De altfel, neexpus, de Rosenthal mai este și un portret dat anonim: C.A. Rosetti. Pe același panou al anonimilor, un portret al pictorului G. Tattarescu bătrîn, de Gheorghe Ioanid, care i-a fost elev și colaborator, un Parc naiv de Theodor Buicliu, o scenă de gen, cu o femeie la abajurul lămpii, de Vermont sau poate de Ipolit Strimbu, o natură moartă cu pești de mare și stridii, de Sava Henția. Mai sînt de adăugat, ca să completăm, lucrările pictorului G. D. Mirea, într-un număr foarte mare. Socotim inutil să le enumerăm. Unele, cum e schița pentru *Prezentarea capului lui Bathory*, sînt interesante pentru studierea stadiilor acestei compoziții, din care mai cunoaștem două, mai avansate. Dintre portrete tot cele din jurul anului 1880 se dovedesc, cum susținem în monografia noastră tipărită de Academia Romînă în 1940, cele mai valoroase. Așa, portretul de profil al lui Sava Henția, datat 1883, sau capul de negru mustacios pe fond galben, de mare efect decorativ, din același an. Interesante sînt în acest panou peisajele lui Mirea. O « stradă » din 1879 poartă indicația « Barbizon ».

E în plină vară, într-o zi însorită, cu totul altfel decît la Andreescu și ca atmosferă și ca tip de viziune picturală. Atmosfera Barbizonului se vede și în « Odihna pe iarbă », unde un grup de trei bărbați, doi întinși pe iarbă și un al treilea stînd, par să fie pictori, cu enorme pălării de soare și umbrelă, odihnindu-se după o ședință de peisaj în pleinair. Capul celui culcat, văzut din față, cu pălărie de paie țărănească, este capul lui Andreescu. Se verifică spusele soției artistului, d-na Mirea, care ne povestise în 1939-40 de o colaborare între acești doi pictori la Barbizon. Grupul aduce și cu un fragment din « le dejeuner sur l'herbe » al lui Claude Monet, de

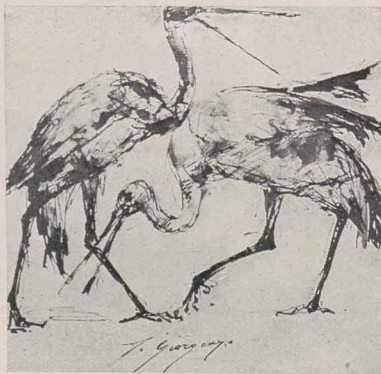


SAVA HENȚIA — Joagăr — ulei, 33 × 46 cm.

la Leningrad, și cu unele lucrări de Berthe Morizot, cumnata lui E. Manet, și în general, cu subiectele multor impresionisti. Factura e de asemenea de un plein-airism foarte pronunțat, necunoscut la Mirea pînă la această lucrare.

Fără îndoială, nu e ușor de tras o concluzie din examinarea unor opere atît de diferite ca stil și cronologie. Concluzia vine însă din

impresia neîndoieinică a cercetătorului de istoria artei, că se află în fața unui complement absolut necesar al cunoștințelor sale despre epoca și artiștii respectivi, și din întrebarea pe care nu poate să nu și-o pună acum, după ce patrimoniul trecutului nostru artistic s-a reîmbogățit: cum ar fi fost istoria artei rominești dacă operele acestea ar fi continuat să-i lipsească? Evident, cu mult mai săracă.



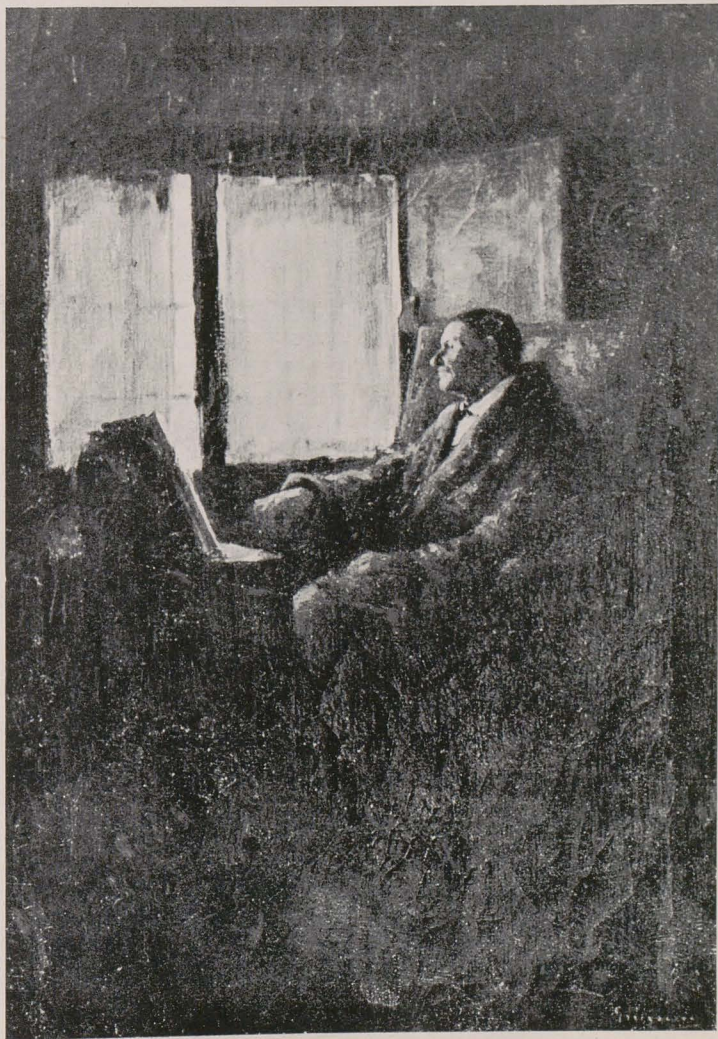
ION GEORGESCU — Cocostirci — penișă, tuș și laviu, 14 × 16 cm.

NICOLAE GRIGORESCU

ACAD. PROF. G. OPRESCU

Operele lui Grigorescu înapoiate de guvernul sovietic constituie unul din principalele grupuri ale tezaurului ce ne-a revenit de la Moscova, prin istorica hotărîre din iulie trecut, a guvernului amic și aliat. Fără să se poată măsura ca importanță istorică cu grupa constituită de obiectele de artă medievală, chiar cu colecția de medalii și monede, una din cele mai importante din lume, grupa operelor lui Grigorescu întregeste în chip fericit ceea ce se găsea în țară din desenele și picturile marelui pictor și, în anume privințe, ne permite să aprofundăm cunoștințele noastre despre evoluția acestuia, să pătrundem în perioade din viața sa care, fără unele dintre operele revenite în țară, ne-ar fi rămas obscure și neexplicabile. Căci — și aceasta este una din concluziile la care am ajuns, în urma studiilor întreprinse de Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R., în vederea unei ample monografii a lui Grigorescu — despre acest artist s-a scris pînă acum mult și de diferiți critici, unii cu un mare talent literar, însă fără a se fi analizat întreaga sa operă și a se fi întreprins acele cercetări migăloase pe teren și în arhive, care singure permit o cunoaștere precisă a momentelor principale ale unei vieți rodnice, zbuciumate, pline de peripeții, cum a fost cea a ilustrului nostru clasic.

În panica ce cuprinsese guvernul și oamenii cu răspundere pentru cultura noastră, în momentul cînd armatele germane începuseră să ne ocupe țara, în toamna lui 1916, după ce oștile noastre fuseseră învinse în munți, s-a trimis la Moscova tot ce ieșise din mina lui Grigorescu și se găsea atunci în colecția Băncii Naționale, în Pinacoteca Statului, la Muntele de Pietate, în Muzeul Kalinderu și în posesia cîtorva





NICOLAE GRIGORESCU — Crîng — ulei, 57 × 69 cm.

particulari influenți care puteau beneficia de acea ocazie pentru a-și salva avutul, cum erau miniștrii Morțun și dr. Angelescu. Aceasta reprezintă cam 120 de lucrări, desene, acuarele și picturi, dintre care cea mai mare parte este expusă astăzi în sălile secției de artă națională a Muzeului de Artă al Republicii.

Le vom înșira și studia în ordinea în care ele figurează la muzeu, pentru ca, în chipul acesta să ajutăm pe cei care doresc să le cunoască mai de aproape, oprindu-ne mai ales asupra acelor lucrări care, prin calitatea sau prin însemnătatea lor, fie din pricina datei, fie din cea a subiectului, țin un loc important în producția maestrului. Vom începe cu desenele, căci știut este că desenul constituie în activitatea lui Grigorescu o preocupare majoră și că acesta, și prin desen, într-o măsură tot atât de mare ca prin pictură, merită să fie considerat drept cel mai mare artist al țării noastre, cu atât mai mult cu cât și printre lucrările revenite de la Moscova numărul desenelor este destul de impresionant. Ele

se găsesc înșirate în galeria care înconjoară scara cea mare, către primul etaj al muzeului, și ocupă o mare parte din panoul central, îndărătul balustradei ce înconjoară scara. Începem cu o operă naivă, neizbită, care ne surprinde tocmai prin

inferioritatea ei neașteptată, după ce pictorul dase o atât de strălucită probă despre însușirile sale la Agapia, pentru că ea este datată, iar această dată ne duce la începutul imediat al epocii de ședere în Franța, scurtă vreme după sosirea lui

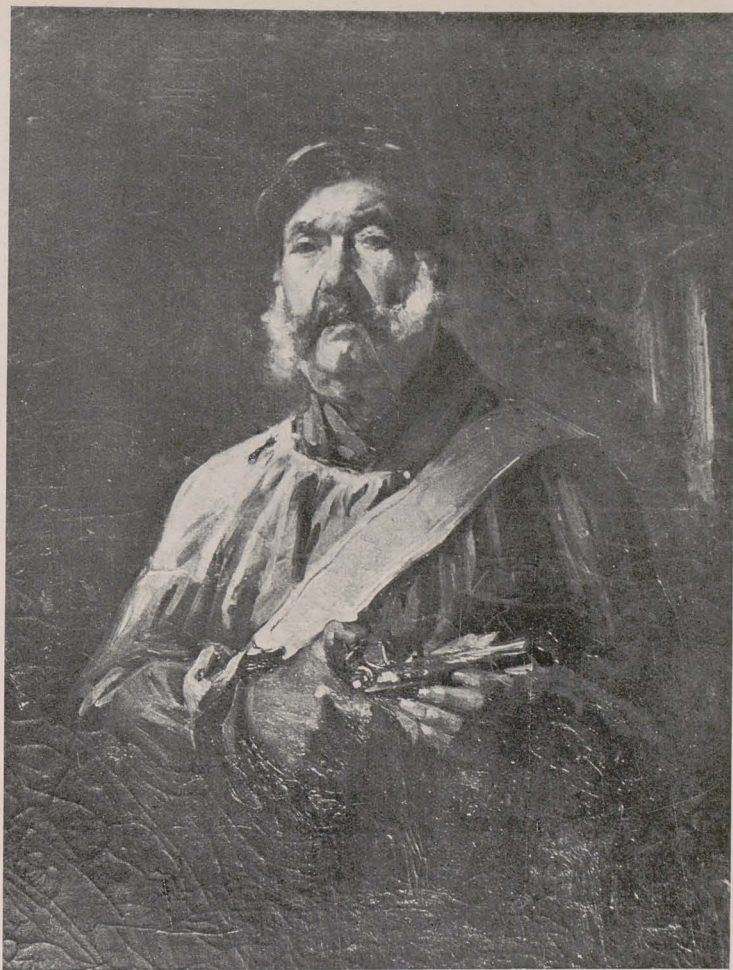


NICOLAE GRIGORESCU — Atelierul artistului — ulei, 51 × 57 cm.

Grigorescu la Paris și, în același timp constituie un document interesant despre relațiile foarte amicale cu Stăncescu, rivalul său victorios la concursul de bursă.

A fost lucrat în urma unei excursii la Saint-Denis, pe malul Senei, localitate care atunci, în ultimele zile ale anului 1861, se considera ca afară din capitală. Noul venit, abia sosit, e condus de Stăncescu ca să ia contact cu una din curiozitățile și operele de artă cele mai renumite ale Parisului, Basilica cu mormintele regilor Franței. Oprindu-se în fața unui motiv interesant din vecinătatea bisericii, Grigorescu îl desenează, pentru ca să-l dăruiască ca amintire «A son ami Stancesco». Cele câteva cuvinte în limba franceză față de un compatriot constituie un fel de încercare copilărească de a-i dovedi că, în vederea plecării în Franța el nu rămăsese cu totul nepregătit. Această trăsătură de vanitate naivă ne surprinde, însă mai puțin ca mediocritatea incontestabilă a desenului, ca nepregătirea artistului evidentă în acest gen, după proba, superioară totuși, de pictor, adică de minutor al pensulei, din icoanele împărătești și din tablourile murale de la Agapia. Ce exemplu mai caracteristic decât acesta, ca să dovedim că educația sa profesională era incompletă, cu multe lacune, în momentul în care el părăsise țara, și că el avea neapărat nevoie de școala și de mediul artistic al Parisului, pentru ca să se desăvârșească?

Ceva mai recent, dar nu cu mult, este un alt peisaj, inspirat, s-ar părea, în ce privește compoziția, de o pînză de Corot, o vedere din natură aleasă anume de Grigorescu ca să se potrivească cu tabloul marelui maestru, pentru care, mai ales la începutul carierei sale, el arată o deosebită predilecție. Sînt două șiruri de copaci delicați, poate niște plopini tineri, de o parte și de alta a unui pîrîu. Linia este mai sigură ca în desenul precedent, dar totuși încă nu destul. Frunzișul sărac este încă și mai neîndemănatec sugerat. Și acesta, o mărturie elocventă a timidului punct de plecare de la care artistul s-a ridicat în acele desene din vremea războiului de la 1877 și de mai târziu, exemple superbe ale însușirilor sale de desenator. O curte săracă din Poiana, cu animale în primul plan, cu acoperitură pe jumătate ruinate, cu case joase, acoperite de stuh, este o lucrare cu mult superioară. Vederea aceasta tipică de la noi l-a inspirat de mai multe ori, uneori, ca aici, sub forma unei schițe fugare, alteori, ca într-un exemplar din Cabinetul de stampe al Muzeului Republicii, sub o formă elaborată, îngrijită, lucrată poate în atelier. Tot din mediul rural este o foaie cu trei atitudini ale aceleiași femei — după costum și calitatea liniei — obținută cu un creion purtat ușor, dar cu mare precizie, foarte asemănătoare cu cea reproducută de mine în Grigorescu desenator, planșa 96, și executată puțin



N. GRIGORESCU — Paznicul de la Chailly — ulei, 88 × 70 cm.

după epoca războiului, poate în Vlcea și nu la Rucăr. Modelul poartă catrință și nu fotă, dar e legat la cap ca la munte.

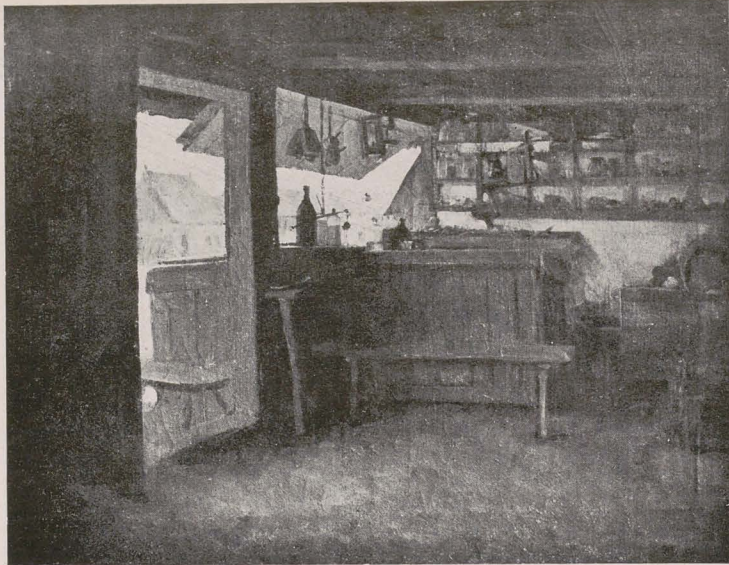
Multe din desenele cealalte sînt în legătură cu războiul nostru pentru nea-tîrnare și au aparținut, ca și ultimul analizat, d-ruului Kalinderu, unul dintre cei mai pricepuți colecționari de la noi, prieteni cu Grigorescu și frate cu fondatorul muzeului cu acest nume. Unul dintre desene reprezintă o trupă în marș, condusă de un ofițer, coborînd printre casele de aspect gospodăresc, ale unui sat bulgăresc. Desigur o bună lucrare în creion, dar totuși neatingînd importanța așa-numitului *Ecleror bulgar* din satul Culisovo, personaj grotesc călare pe un măgar, schițat în cerneală și laviu, și din fața, și din spate, în trăsături de o energie rară; un model care a trebuit să intereseze mult pe artist, de vreme ce el apare și într-un

alt desen, cum și în tabloul reprodus de Vlahuță, sub numele de *Eclerori bulgari*.

Cîteva capete de călărași, unul de turc, apoi turci mai bătrîni șezînd gînditori și cu ciubucele în gură sau în mină, admirabili ca realizare, un convoi de prizonieri, un sudiu pentru Atacul de la Smîrdan, un dorobanț și un roșior în picioare, două portrete mici de ofițeri, completează această serie. Tot aici, un autopoportret de dimensiuni modeste, probabil tot din vremea războiului, și un tînăr în picioare, în costum de epocă, cum sînt cele care amuzau pe Grigorescu prin pitorescul modelor, de obicei în acuarelă, aici însă în cărbune; estompă și guașă. Unul dintre acestea, de data aceasta în acuarelă, se găsește și aici: o femeie tînără, într-o rochie de mătase albă după moda imperiului, pe cap și pe umeri cu o mantilă neagră, cum sînt

cele pe care le poartă spaniolele și care nu sînt rare în opera lui Goya. În sfîrșit, tot în acuarelă, un cap de turc.

În afară de primele două peisaje, desenele nu ne-au oferit nimic senzațional. Lucrurile se schimbă dacă trecem la tablouri. Printre acestea vom întîlni cîteva de o foarte înaltă calitate sau dintre cele care vor arunca o lumină puternică asupra unei epoci sau alta din viața pictorului, prin subiectul lor. În primul panou, cel opus ușii de la intrare în sală, ne întîmpină două auto-portrete: unul de trei sferturi spre stînga, reprezentînd pe artist foarte tînr, altul cu mustața deja căruntă, cam la vîrsta de 45 de ani. Ele vin să întregescă seria foarte numeroasă a portretelor, în care Grigorescu s-a luat singur de model, în desen sau în pictură. Trăsăturile sale energice și bărbătești sînt în ambele cazuri bine puse în valoare. Tot aici sînt grupate cîteva dintre cele mai subtile interpretări de lumină difuză, așa cum ea apare în genere într-un interior, dozată cu o mare măiestrie, cu un sens al orei poetice, cea în care soarele s-a coborît spre orizont, trimițînd ultimele lui raze aurii. Așa este mica capodoperă cunoscută sub numele de *Amatorul de tablouri*, punct culminant în arta de pictor de scene de gen a lui Grigorescu, evocare nostalgică a unei existențe singuratică de om desprins de orice legătură socială, a cărei singură mare plăcere este contactul cu arta, cum era și cea a lui Grigorescu însuși, a acestuia de creator, a celui alt de om deprins să mediteze asupra artei. Lîngă această lucrare superbă, demnă de așa-numiții mici maestri olandezi din sec. XVII, se cuvine să notăm două alte scene de interior, cu tinere rucărence, una torcînd, alta la vatră, cu copilul în brațe. Nu știm de unde vine lumina care învăluie totul, poate de la vreo lampă ascunsă pe undeva; dar ea se strecoară subtilă, în unele părți mai puternică, în altele, prin colțuri, numai ca să mărească misterul ce înconjoară personajul feminin și să-i dea un mare prestigiu.



N. GRIGORESCU — Prăvălie — ulei, 47 × 61 cm.

Tot o scenă de interior este cea în care este evocat un atelier de pictor. Mai mulți elevi sînt arătați desenînd după un model viu, care se ridică impunător și ocupă toată partea dreaptă a pinzei. Imperfecțiunile de care dă dovadă artistul în această compoziție, scena însăși, ne duc cu gîndul la primele luni ale șederii sale în Paris și, foarte probabil, la atelierul lui Cornu. Lumina venind prin fereastra oblică, deci lumină de zi, exclude orice posibilitate de atelier de noapte, cum erau cîteva în care elevii mergeau, după terminarea orelor de studiu în atelierul profesorului, ca să facă exerciții de desen, ateliere pe care poate le-a frecventat și Grigorescu uneori. Nu rămîne plauzibilă deci decît ipoteza atelierului lui Cornu.

Pe același panou sînt expuse două admirabile naturi moarte: una cu tranda-

firi, bine compusă, în culori de o transparență minunată, alta cu flori de vară, mai păstos pictată, într-o gamă caldă, dominată de o nuanță portocalie. Un nud de copilă culcat, pictură savuroasă, executată cu mult brio și evident simțită, contrastează puternic cu *Zaraful*, un tip pitoresc, în picioare, cu ceva vulgar în infățișare, dar executat cu multă atenție, poate chiar cu plăcere. Mijlocul panoului este ocupat de un mare portret de femeie care, după moda rochiei, pare să fie de pe la 74—75. Cîteva capete de studiu, tinere fărănci ori țigănci, un portret de bărbat energic tratat, cu o fizionomie antipatică, cu trăsături masive și neregulate, completează acest prim panou.

Mijlocul panoului următor este ocupat de portretul d-rului Davilla, de unul din portrete am putea zice, căci el există în mai multe exemplare. În jurul lui sînt grupate cîteva opere dintre cele mai prețioase. Astfel sînt trei capete de evrei; două dintr-o perioadă mai veche, așa numitul *Strul*, în vederea căruia există mai multe desene pregătitoare, și *Evreul cu caftan*, însemnat pentru că aici el poartă mențiunea Bacău, ceea ce ne permite să-l datăm din 1874. O replică a acestei pinze, tot de mîna lui Grigorescu, există în Galeria Națională. Ea poate fi ceva mai recentă decît cea revenită de la Moscova. Un al treilea cap de evreu, o figură destul de respingătoare, cu trăsături brutale și fără ochiul stîng, a putut fi pictată în epoca Evreului cu gîsca. Ea este, ca și aceasta



N. GRIGORESCU — Turci — ulei, 20 × 38 cm.

prin energia și siguranța pensulei, prin plasticitatea desenului prin coloritul sobru, și prin minunata diviziune a umbrelor și luminilor, pe acea față în care relieful puternic al volumelor dă impresia unei roce sculptată de vânturi și de ape, demnă de cele mai reușite tablouri ale artistului. Și acest model este de la noi, mai probabil însă din București. Din Bacău, în afară de celelalte două tipuri de evrei, Grigorescu aduce o altă splendidă lucrare, pe care o putem așeza printre cele mai valoroase din acea vreme. Este *Interiorul de circiumă*, cu cele două zone, atât de deosebite, atât de exacte, completându-se și punându-se în valoare tocmai prin contrastul lor: care evocând interiorul circiumei, întunecos, palpitând însă din pricina luminii calde de vară care îl umple și îl încălzește, și cea în care, prin deschizătura oblonului ridicat, se evocă splendoarea radioasă a unei zile însoțite. Un mic portret de bărbat cu ochelari, probabil un francez, este demn de a fi pus alături de cele mai bune portrete de asemenea dimensiuni, ale lui Grigorescu. Compoziția lui Dragoș și a zimbrului este o lucrare mult mai veche, din cele executate sub influența lui Géricault, artist care a impresionat în chip deosebit pe compatriotul nostru, în prima epocă a contactului său cu pictura franceză, după cum a dovedit colaboratorul Institutului nostru Remus Niculescu, prin cercetările sale. Crescut sub semnul neoclasicismului, Grigorescu este puternic zguduit de impetuoșitatea, de energia pusă în serviciul unei imaginații fierbinți, pe care o descoperă la preromanticul Géricault, pe care-l copiază chiar, din compoziția căruia primește sugestia, cum este cazul chiar cu acest tablou.

Cam din aceeași epocă în care ia naștere Dragoș sau poate ceva mai târziu, este tabloul reprezentând interiorul atelierului și al locuinței artistului la Paris, încă un document de primă importanță revenit în țară de la Moscova, despre care nu se mai păstra printre noi nici o amintire. Citeva peisaje din Franța, la o margine de sat, un bragagiu, în fața unui vast decor oriental scandat de linia minaretelor, decor care n-a putut fi pictat decât în 1874, cu ocazia întoarcerii pictorului din Italia, prin Atena și Constantinopol; un *Ștregar*, aproape în zdrențe, poate lucrat tot cam atunci. Cu aceasta, am terminat enumerarea operelor și de pe cel de al doilea panou.

Panoul al treilea este în mare parte rezervat scenelor și studiilor din vremea războiului, cu excepția portretului autentic al Paznicului de la Chailly, operă de mare însemnătate în cariera lui Grigorescu, rezultatul unei observații atente și pătrunzătoare, servite de o execuție măiestră, într-un sentiment care nu exclude ironia, și a unei vederi de han de țară, de categoria celui de

la Orății, care va reveni adesea sub penelul pictorului. Revedem aici *Spionul, Vedeta*, pe care le cunoaștem și într-o altă versiune, apoi studii de capete de călărași, infanteriști și cavaleriști de mic format, în picioare, două compoziții, una cu o tabără, alta cu trupa pe malul Dunării, un convoi de care cu proviant, un studiu pentru *Atacul de la Smîrdan*, în colțul căruia — poate o amintire — apare un cap minuscul de femeie, un turc șezând, un grup de fete din Bulgaria asistând sfioase, însă interesate la scena în care, la o fîntină niște cavaleriști își adapă caii și, în sfârșit, un studiu de o putere evocatoare unică, al unui turc mort, pe care-l vom regăsi în stînga *Atacului de la Smîrdan*, pictat în cele mai largi și mai energice trăsături de pensulă, de care Grigorescu s-a servit vreedată.

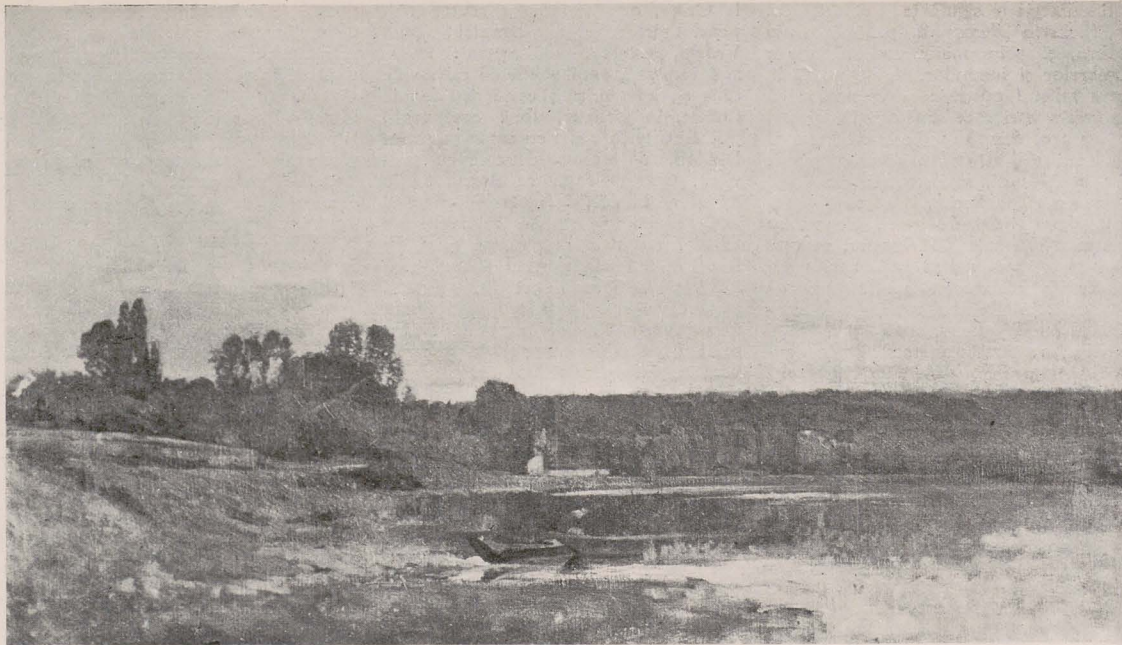
Pe panoul al patrulea sînt fixate cîteva opere care au dat prilej la discuții printre comentatori. Așa este *Hora*, un tablou impetuos în aranjamentul compoziției, impetuos în tratare, servit însă

de o știință nesigură, deci nu destul de reușit, care n-a putut fi imaginat decât după contactul lui Grigorescu cu romanticii francezi, așa-dar în primii ani ai șederii sale în Franța, căci altfel ar fi fost lipsit de imperfecțiile numeroase și destul de evidente pe care le constatăm. El nu a putut fi pictat în niciun caz înainte de ieșirea din țară, cum s-a susținut, după cum a dovedit tot Remus Niculescu, într-o comunicare ținută la Institutul de Istoria Artei.

Marginile panoului sînt ocupate de două bune naturi moarte cu vînat, rațe sălbaticе, becațe și alte păsări acuatice, alături de geanta și de pușca vînatului, care nu era altul decât Grigorescu însuși. Mijlocul panoului este însă susținut de o pînză de mari dimensiuni, o imensă și neplăcută pată portocalie de un gust dubios, un cort țigănesc, lucrare la care artistul ținea se pare, ceea ce ne miră din partea unui om atât de simțitor la efectele coloristice și în

N. GRIGORESCU — Interior la Vitră — ulei, 55 × 45 cm.





N. GRIGORESCU — Peisaj în amurg — ulei, 51 × 88 cm.

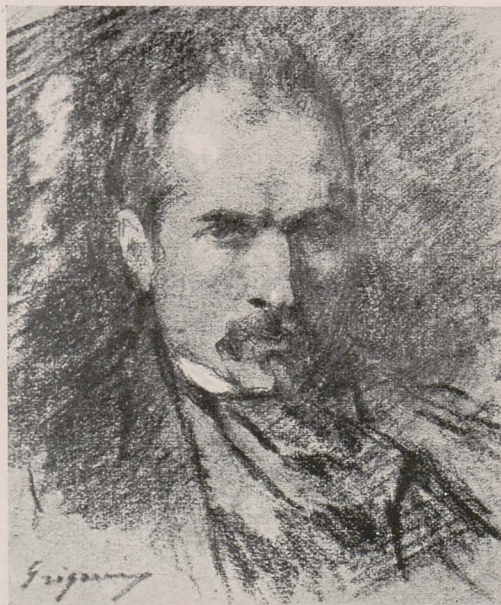
genere dotat cu mare sensibilitate. Acest cort țigănesc este flancat de două peisaje din Franța, de destul de mari dimensiuni: unul, o vedere la marginea apei, în dreapta cu un grup de femei și de copii, pictură calmă, fără nimic din partea impulsivă a lui Grigorescu din acea vreme, pentru care, neexpus, în depozitul Galeriei Naționale, se află o schiță savuroasă, în trăsături de pensulă vii și energice, și o vedere a pădurii din Fontainebleau, cu un grup de personaje minuscule în mijloc, printre care se ghicesc rochia albastră a personajului feminin, care însoțește pe botanistul Grecescu, în tabloul din colecția Zambaccian, și curioasa pălărie a botanistului.

Un peisaj sumbru, însă larg tratat, conține ecouri vizibile ale maestrului din școala de la Barbizon. Un altul, o turmă de oi împreună cu ciobani, lângă un grup de arbori, tot de școala de la Barbizon ne amintește și anume de scenele similare ale lui Charles Jacques. Alte două peisaje, un studiu de mestecăni, poate de la noi din țară, și un altul, în lățime, luminat de razele unei luni ce răsare, aparțin unei perioade mai recente și mai evoluate. Singurele lucrări în care apare figura umană sînt aici un mic portret al unui personaj antipatic, parcă

prea sigur de sine, privindu-ne cu imperțință, dar reușit ca pictură, un alt portret de mai mari dimensiuni și un evreu bătrîn, într-un interior, sezînd pe gînduri, amintire probabilă a trecerii artistului prin Bacău, în 1874.

Pe cel de al cincilea panou ne așteaptă cîteva foarte plăcute surprize. Mai

întîi, pe partea panoului de lîngă fereastră, poate primul studiu de plein-air al lui Grigorescu, iscălit și datat 1866: o curte mărginită în fund de fațada unei case de țară franceze, de proporții însemnate, deci aparținînd unei familii cu stare, văzută printre gratiile ornamente ale unui chioșc, în care se găsea artistul. Și aici, ca în *Circiuma de la Bacău*, putem admira exactitatea viziunii artistului în trecerea de la părțile înecate în umbră, la cele ce se găsesc în plină lumină. Alături, un alt studiu, un zid de grădină, un fel de ruină pitorească, peste care se înalță copacii și vegetația unui parc francez. Pictura aceasta, mai larg tratată ca cea precedentă, este prin urmare mai recentă dar mai obișnuită în opera lui Grigorescu, ca și de altminteri, cîteva studii de copaci, duse pînă la cele mai mici amănunte, așa cum obișnuia să facă Andreescu, cam în aceeași vreme, și cîteva naturi moarte cu flori ori cu mere. Deosebite însă de producția curentă a artistului sînt *Colțul de atelier* și o *Vedere de la Vitre*, din Bretania, orașul care a exercitat o atracție atît de puternică asupra pictorului ro-



N. GRIGORESCU — Autoportret — desen, 11 × 10 cm.



N. GRIGORESCU — Andreescu la Barbizon — ulei, 62 x 46 cm.



N. GRIGORESCU — Cap de dorobanț — studiu — cărbune, 14 × 12 cm.

← N. GRIGORESCU — Cap de evreu — desen cărbune și conté, 16 × 12 cm.

min și care i-a inspirat câteva dintre cele mai sugestive vederi de oraș — *Colțul de atelier*, care se găsea în Galeria Națională într-o variantă îndoielnică, probabil o copie, înainte de înapoierea celui de la Moscova, este aici o lucrare în care simțim interesul și dragostea artistului, și pentru scena reprezentată, dar mai ales pentru femeia care-i servește de model. În atelierul acestuia, pe dreptunghiul de mic format al suportului, este evocată atmosfera caldă și plină de poezie a interiorului în semiobscuritate, animat de prezența femeii iubite. Printre tablouri și bibelouri multicolore, care se zăresc ca printr-o ceață diafană, în fața unei etajere plină de faianțe decorate cu cele mai delicate tonuri, într-o rochie de casă de culoare palid violetă, văzută cam din spate, dar prezentînd linia gingașă a unui profil pierdut, ce se continuă cu cea a gîtului alb catifelat, ea pictează. În realitate visează, fericită, știind că îndărătul ei este pictorul care o va immortaliza, într-una din lucrările sale cele mai încărcate de sentiment.

Importantă, dar nu în măsura celei precedente este și vederea din *Vitré*, cu acea stradă în pantă, printre case străvechi care-și poartă viguros vârsta, în dreapta cu o construcție de formă bizară, însă de aspect maiestos. Două sau trei scene idilice, un staul cu oi, un cioban pe brînci într-un alt staul întunecos, iarăși în maniera lui Charles Jacque, un

portret de bărbat, similar ca factură cu cel de femeie de la 1874, analizat în paginile precedente, câteva capete de fete, un reușit peisaj cu un pîrîu printre stînci și am terminat și cu acest panou.

Cel de al șaselea este ultimul în care apar lucrări cu adevărat semnificative căci cele următoare, cu opere din ultimii ani ai pictorului, cu câteva fericite excepții, se resimt de vârsta sa înaintată, mai ales de boala de ochi, situație agravată încă de considerații estetice, la care el se oprește spre sfîrșitul vieții, care-l împing spre o artă mult mai superficială, mai expeditiv realizată, mai lipsită de suportul observației directe, mai pe gustul neformat al cumpărătorilor din ce în ce mai numeroși, ca în trecut. Și aici vederile din *Vitré* ne impresionează puternic, poate nu atît cele de dimensiuni mijlocii, cit cele trei mici, într-o pastă densă, pusă din belșug, cu trăsături de pensulă brusce însă de o rară precizie, evocînd acele ziduri încărcate de ani, pe care s-a prelinis ploaia și le-a bătut vîntul, îndărătul cărora s-au scurs viețile a zeci de generații. Rareori un pictor a reușit în același grad ca Grigorescu să ne facă să simțim poezia acestor construcții din trecut, misterul ce ascund în colțurile lor pline de umbră, legătura dintre viața unui oraș vechi, a istoriei lui, a bucuriilor și a nenorocirilor ce a încercat în cursul existenței lui cu cons-

truțiile ce au supraviețuit pînă astăzi. Fiecare din aceste mici studii de oraș este ca un fragment de legendă, ce deșteaptă ecouri de demult în sufletele noastre.

Tot de la *Vitré* este și pinza, probabil prima idee și poate cea mai fericită, în care o bătrînă, într-un interior de sat, șade și lucrează ceva lingă o ușă, prin care se zărește aspectul paradiziac, avalanșa de lumină și culori, a unei grădini plină de flori, în bătaia soarelui. Tot de o rară calitate, în tonuri tandre și delicate, este silueta în profil, într-o grădină, a unei femei tinere, care însoțite pe Grigorescu într-una din călătoriile sale în Bretania și care apare aici, dar și în alte tablouri. Un interior turcesc neterminat, care a preocupat mult pe artist, este o lucrare de mari dimensiuni. Curios concepută, în partea dreaptă ea este amănunțit pictată, aproape supărător de meticulos, pe cînd în stînga, unde trebuiau să atîrne stoffe multicolore, totul are aerul fantomal al unor sugestii fără consistență reală. Cîteva vederi de la noi și din Franța, printre care două mari peisaje, și *Hanul de la Orășii*, de atîtea ori pictat de Grigorescu, umple restul panoului.

Ultimul panou de care ne vom ocupa, cel de al șaptelea, ca și cel următor, conțin un ansamblu constînd numai din opere cu mult mai slabe, în afară de cîteva excepții. Printre excepții trebuie să sem-



N. GRIGORESCU — Portret de bărbat — ulei,
27 × 20 cm.



N. GRIGORESCU — Turc — cărbune,
38 × 20 cm.



N. GRIGORESCU — Colț de atelier — ulei,
43 × 29

nalăm pinza în care același model feminin de profil, oarecum în atitudinea de convalescență în grădină, de pe unul din panourile precedente, acum este văzut într-o rochie ușoară de vară, la marginea mării, cu o umbrelă de soare alături de fotoliul în care e așezat, pe cap cu o pălărie cu largi borduri înconjurată cu un voal pe care-l bate vântul. Mai important însă prin subiect este portretul lui Andreescu, luat din față, printre copacii pădurii de la Fontainebleau, în momentul în care acesta, încărcat cu tot bagajul necesar unui peisagist în căutare de motiv, dă impresia că se îndreaptă spre privitor. Știam că cei doi pictori se cunoșteau că Andreescu admira pe Grigorescu și că acesta simțise marele talent ce se ascundea sub aspectul timid și exteriorul rezervat al confratelui mai tânăr

Se pare chiar că Andreescu mai servise odată de model lui Grigorescu, într-o altă împrejurare, pentru nudul de bărbat, reprodus în studiul meu la planșa 90.

Restul panoului e ocupat de lucrări inspirate de peisajul și de oamenii de la noi, de ciobani și fete de țară pe gânduri, în mijlocul unui peisaj de vară, de care cu boi, dintre care unul, datat 1896, este încă demn de Grigorescu, de o foarte frumoasă vedere de deal, din Poșada, de naturi moarte cu flori de

cimp, de câteva studii de capete, dintre care, pe panoul al optulea, unul interesant de țigancă.

Trecând în revistă aceste numeroase opere, pe care le consideram definitiv pierdute, constatăm odată mai mult varietatea motivelor de inspirație în arta lui Grigorescu, măiestria la care el ajunsese în redarea acestor motive, conștiințizitatea de care el a dat totdeauna dovadă până în ultimii ani ai vieții. Poate că niciodată mai mult ca astăzi când tinerii noștri artiști tind spre o artă serioasă, inspirată de viață și servită de toate cunoștințele necesare unui pictor demn de acest nume, nu simțim mai adinc cît de util poate fi exemplul operei și vieții lui Grigorescu. La 50 de ani după moarte el domină încă arta noastră cu o putere de care niciun alt artist român n-a dat dovadă.





THEODOR AMAN — Serată — ulei, 62 × 90 cm.

AMAN ȘI ANDREESCU

RADU BOGDAN

Reîntoarcerea de la Moscova — după 40 ani de absență — a tezaurului nostru artistic, evacuat în timpul primului război mondial, pune cercetătorilor de artă câteva interesante probleme. Când un patrimoniu artistic este sustras circulației timp de atâtea decenii, el aproape că dispare din conștiința contemporanilor; în acest interval s-a stins o întreagă generație; pentru istoricii de artă și cercetătorii mai noi (ceea ce nu înseamnă neapărat tineri, ci chiar și cei care au trecut de 50 de ani), operele reîntoarse constituie un material în covârșitoarea lui majoritate necunoscut.

În afară de Grigorescu, nici unul din pictorii care figurează în colecția tezaurului n-a făcut pînă la 1916 obiectul unor cercetări și studii serioase. Grigorescu s-a bucurat de atenția lui Alexandru Vlahuță care i-a închinat în 1910 cunoscuta monografie. Datorită acestui fapt, cele mai importante din pinzele meșterului evacuate cîteva ani mai tîrziu, au apucat să fie fotografiate și reproduse, astfel încît s-a putut lua cunoștința de ele chiar și după ce n-au mai fost accesibile vederii. Nu se poate afirma același lucru despre pinzele lui Luchian, ale lui Andreescu, ale lui Aman și ale tuturor celorlalți pictori.

În rîndurile de față încercăm să tragem cîteva concluzii din cercetarea lucrărilor lui Theodor Aman și Ion Andreescu,

soșite de la Moscova. Trebuie să arătăm însă de la început că aceste lucrări completează cunoștințele noastre despre Aman și Andreescu — aducînd în general noi argumente în sprijinul unor aprecieri critice deja făcute, de noi sau de alții — dar nu modifică viziunea de ansamblu care a existat pînă în prezent asupra creației celor doi pictori și nici nu influențează într-un mod esențial valorificarea lor.

De aceea, — ca metodă de prezentare a contribuției aduse de lucrările din tezaur la cunoașterea lui Aman și a lui Andreescu (în măsura în care aceste lucrări nu duc la o caracterizare a creațiilor respective, diferită de cea pe care o prilejuiesc operele pînă acum cunoscute) — nu ni s-a părut, necesar să recurgem la analize de ordin estetic. Ni s-a părut, dimpotrivă, mult mai indicat să ne oprim îndeosebi la acele date și elemente incluse de unele tablouri, fără de cari concluziile la care ajungem ar fi fost mult mai greu sau chiar deloc posibile.

Am urmărit așadar să punem în lumină contribuția efectivă și pînă la un anumit punct unică pe care operele de care luăm cunoștință o pot aduce la întregirea studiilor istoriografice și critice privind pe Theodor Aman și pe Ion Andreescu.

de oameni și dornic mai ales să dea —ca pictor— strălucire poziției sale în societate, Aman oferea din când în când, în atelierul său, baluri, de obicei costumate, la care participa pe lângă prietenii apropiați o bună parte din protipendada Bucureștiului.

Balul costumat în atelier e pictat în 1885, fapt pe care l-am putut stabili cu precizie ținând pe de o parte seamă că în tablou, pe unul din pereții atelierului, se recunoaște *Țiganca* în picioare (azi la Galeria Națională) care e datată 1884, și profitând pe de altă parte de ciorna unei liste cu invitați, rămasă printre hîrțile autografe ale lui Aman; documentul menționează ziua de sîmbătă 16 februarie 1885 ca dată a balului și poartă în cadrul conceptului de invitație mențiunea (în limba franceză): «Doam-

nele vor purta dominouri pînă la miezul nopții». În lista de invitați întîlnim nume ca: Vlahuță, G. Alexandrescu, Esarcu, G. Cerkez, Yarka, Dr. Kalinderu, Belu, Dissescu, Costaforu, Rosetti, etc. Ministrul Rusiei la București în acea vreme figurează și el printre invitați.

Două mici scene de interior, *Doamna cu albumul* (în care e posibil să fi pozat Zoe Niculescu-Dorobanțu, fiica Anei Aman din prima căsătorie, devenită mai tîrziu cîntăreața Zina de Nory) și *Doamna la pian*, se înscriu și ele (mai ales prima) printre lucrările în care Aman se dovedește un minutor sensibil și gingaș al penelului. Dacă astfel de imagini își mai păstrează un oarecare farmec în ciuda faptului că preferințele iubitorului de artă contemporan resping de obicei insistențele migăloase pe amănunt, aceasta

Cînd dispui de un patrimoniu artistic atît de bogat cu privire la Theodor Aman cum este cel pe care ni-l oferă colecțiile muzeelor de artă din București, Craiova și Iași, cînd la aceasta se adaugă întreg Muzeul Aman, cele cîteva prețioase pinze de la Muzeul Zambaccian și bogata colecție de desene și documente păstrate de Biblioteca Academiei Republicii Populare Romine, este greu să te mai aștepti la surprize privind opera pictorului. Și cu toate acestea, o asemenea surpriză s-a produs: printre lucrările regăsite cu prilejul inapoierii tezaurului, se află una din cele mai frumoș pictate pinze de la Muzeul Aman, intitulată *Serată* și care în mod corect trebuie să poarte denumirea *Bal costumat în atelierul artistului*. Am avut cunoștința de existența acestei picturi, deoarece ea fusese fotografiată cu prilejul Expoziției jubiliare din 1906, unde figurase, ceea ce ne-a îngăduit s-o reproducem în monografia despre Theodor Aman apărută în 1955 la E.S.P.L.A. O însemnare despre tabloul amintit am găsit-o și printre hîrțile rămase de la Ana Theodor Aman, (un inventar din 1908), căreia probabil că lucrarea îi aparținuse.

Fără posibilitatea de a avea pînza sub ochi n-am fi ajuns însă niciodată să ne dăm seama de locul pe care îl ocupă în creația lui Aman: într-o simplă reproducere monocromă tabloulul părea a fi mai mult o eboșă, dat fiind că nu este terminat. Cînd privești originalul recunoști totuși o operă unitar încheată și rezolvată, căreia lipsa de precizie în finisaj nu numai că nu-i răpește farmecul ci dimpotrivă i-l sporește și aceasta nu nu pentru că finisajul în sine ar constitui un impediment, ci pentru că — în contradicție cu formația sa academistă care, credem noi, i-a siluit întrucîtva talentul — Aman, poate fără să fi fost el însuși conștient de aceasta, avea o sensibilitate care se exterioriza mult mai valabil cînd se manifesta spontan (lui Aman migala finisajului îi înăbușea adesea sensibilitatea). Dovada o avem și în alte cîteva lucrări — mai liber tratate, unele chiar incîntătoare prin colorit — cum sînt: *Slujitorii lui Matei Basarab răsvrătindu-se împotriva unor boeri*, *Prezentare de sclave* (Scenă de harem), *La o serată*, de la Muzeul Aman. Scoțînd în valoare elementele de incantație pe care le oferă însuși subiectul, [*Bal costumat în atelier* place mai ales prin efectele sale de colorit, prin acordurile cromatice de bun gust și printr-o eleganță a liniei, toate laolaltă contribuind la răspîndirea aceluiași parfum de epocă atît de evocator și de sugestiv, care constituie un merit de seamă al lucrării. Ea ne interesează însă și pentru că e vorba de o scenă care se petrece chiar în atelierul lui Aman. Iubitor de petreceri, dornic



TH. AMAN — Lupta de la Sevastopol — ulei, 56 × 81 cm.



TH. AMAN — Lupta de la Alma — ulei, 195 × 327 cm.



TH. AMAN — Doamna cu albumul — ulei, 36 × 24 cm.



TH. AMAN — Portret de femeie — ulei, 117 × 90 cm.

se datorește tocmai acelei delicateți de sentiment care se face simțită în grația și suavitățile de colorit a interpretării.

Un tablou poate mai puțin reușit dar caracteristic felului de a picta al lui Aman, este marele *Portret de femeie*, datat 1859, an în care a fost pictat și *Portretul Principesei Zoe Brîncoveanu*, care-i rămîne însă mult superior. În noblețea viziunii, în echilibrul punerii în pagină, în abilitatea cu care sînt pictate veșmintele (carnația ni se pare mai puțin bine redată) îl recunoaștem ușor pe Aman: *Portretul de femeie* întregeste astfel șirul destul de bogat al pinzelor de acest fel, cărora Aman li s-a consacrat în general cu succes, manifestîndu-și adesea chiar sumum-ul însușirilor de pictor.

Dintre portrete merită de asemenea să semnalăm cele două imagini de bărbat, din care una e datată 1857. Ca și portretul de femeie citat mai sus, nu știm pe cine reprezintă; totuși, în unul din ele (cel datat) s-ar putea — judecînd după monograma-pecete a inelului modelului — să fie vorba de Scarlat Paris, rudă dinspre mamă cu artistul. Se știe că în 1857, cu prilejul unui scurt popas făcut în Principate, Aman a executat

cîteva portrete ale membrilor familiei sale.

Lupta de la Sevastopol — datată 1855 — completează șirul compozițiilor cu subiect similar despre care avem cunoștință pînă acum: *Bătălia de la Oltenița* (1854 — dispărut), *Lupta de la Alma* (1855), *Vînători și zuavi în fața Sevastopolului* (1857), *Zuavi mergînd spre tranșee* (1857 — dispărut) și *Bivouac militar în fața Sevastopolului*, tablou care se află în Franța, într-o colecție particulară.¹⁾ Lucrarea de față nu se ridică peste nivelul celorlalte pe care le cunoaștem, cum ar fi de pildă *Vînători și zuavi în fața Sevastopolului* — pictată doi ani mai tîrziu — care în toate privințele îi este net superioară. *Lupta de la Sevastopol* e mai mult o operă de circumstanță, în genul multora pictate în vremea aceea: ea constituie însă o mărturie pentru interesul purtat de artist tablourilor cu subiecte de bătălie. De altfel chiar și o simplă comparație a acestei pinze (de un format destul de modest) cu *Lupta de la Alma* (pinză de mari dimensiuni, păstrată

în depozitul Galeriei Naționale), ne revelă imediat similitudini de concepție compozițională, colorit și tehnică, ce îndreptățesc recunoașterea unei maniere, a unei rețete a genului.

Printre tablourile lui Aman figurează și o *Horă* concepută și pictată în felul atît de cunoscut al pinzelor sale cu subiect asemănător.

Restul picturilor prezintă, după părerea noastră, mai puțin interes.

Luete în ansamblu, lucrările de grafică ale lui Aman din Colecția Tezaurului ni se par mai interesante decît picturile în ulei: ne referim în primul rînd la acele schițe în tuș, cu penița, închinăte evenimentelor de la 1877, și din care două variante se află și în colecția de desene a Muzeului de Artă din Craiova. Din punct de vedere calitativ și în raport cu felul de a desena al lui Aman, toate aceste schițe nu diferă nici ele față de ceea ce cunoaștem pînă acum. Este regretabil că niciuna din ele nu poartă vreo dată. Ar fi fost util să știm cînd anume s-a deplasat Aman pe locurile unde s-a purtat războiul nostru pentru independență: în chiar anul și cu prilejul luptelor, sau pentru a da eventual curs unei cereri de felul aceleia

¹⁾ Vezi «Theodor Aman», monografie E.S.P.L.A., 1955 pag. 120, nota (39)



TH. AMAN — Horă — ulei, 45 × 67 cm.

pe care i-a adresat-o în 1881 Ministerul de Război, de a închina un tablou bătăliei de la Smirdan?) Cu alte cuvinte este vorba de schițe imaginare, sau de scene văzute la fața locului? E un punct obscur din biografia lui Aman, care mai rămîne să fie elucidată.

Dintre desenele în creion, *Nudul de copilă* prezintă și el un interes aparte, căci pare să fie, după factură și după caracterul semnăturii, o lucrare executată de Aman la foarte scurtă vreme după sosirea sa pentru studii în Franța; Datează probabil din 1851.

Merită să ne oprim atenția și asupra *Autoportretului* gravat, interesant nu atât prin calitatea execuției sale (destul de greoaie), cât prin faptul că este — credem — una din primele gravuri ale lui Aman; datează probabil din 1872.

O gravură despre care nu aveam pînă acum indicii să fi existat, este cea care are drept subiect *Izgonirea turcilor la Călugăreni*, imagine similară cu aceea a tabloului în ulei la fel intitulat. Pare să fie vorba de o «probă de artist»; gravura nu e semnată și nici datată, dar este probabil că a fost executată puțin timp după pictarea pînzei: de bună seamă în 1873 sau 1874.

Desenul *Masacrarea bulgarilor de către turci* este varianta unei schițe pregătitoare făcută de Aman pentru tabloul său cu același titlu. Din punct de vedere al compoziției și al felului cum e conceput, el nu se deosebește decît prea puțin de schița existentă în colecția Cabinetului de Stampe al Muzeului de Artă al Republicii, schiță care îi rămîne superioară. Varianta din colecția Tezaurului atestă

însă odată mai mult grija cu care-și pregătea și studia Aman compozițiile înainte de a trece la realizarea lor în ulei.

Cîteva desene atrag în mod deosebit atenția prin spontaneitatea și frumusețea execuției lor; uneori nu le lipsește nici chiar o discretă notă de umor. Ne referim la schițe cum sînt *Stînd de vorbă* și *Horă* (titlul ultimei lucrări nu ni se pare potrivit: e mai de grabă vorba de un alai, poate chiar unul de nuntă).

În ce privește numărul operelor în cauză, ceea ce s-a publicat pînă acum în presă are un caracter destul de vag și de contradictoriu. Nici una din cifrele comunicate n-a fost exactă. E totuși util să avem o idee precisă asupra întinderii și caracterului lucrărilor sosite. Cifra reală a operelor aparținînd lui Aman este de 104.¹⁾ Din acestea, 21 sînt picturi în ulei iar 83 sînt lucrări de grafică în care se cuprind: 37 desene în tuș cu penița, 31 de gravuri în apă tare, 9 desene în creion și 6 acuarele. În ce privește gravurile numai 7—8 din acestea nu erau cunoscute pînă acum.

Păreră noastră e că dintre pînzele lui Aman una este întrucîtva îndoielnică, iar o doua este categoric un fals; ne referim la *Autoportret* și la portretul *Țigăncii* în picioare, de fapt o copie stîngace, datată 1889, după cunoscutul portret de țigăncă,

¹⁾ În această cifră am inclus atît tablourile expuse cît și pe cele ne-expuse.

pictat de Aman în 1884 și expus azi în Galeria Națională din Muzeul de Artă al Republicii. Execuția greoaie și lipsită de orice finețe a acestor tablouri, precum și caracterul apocrif al semnăturii lui Aman lizibilă pe ele, șochează pe oricine este cît de cît familiarizat cu opera artistului.

Un ansamblu de 19 lucrări (socotind pe cele ce ni se par absolut autentice și incluzînd și piesele de grafică) ne oferă în Expoziția Tezaurului o imagine destul de exactă — deși departe de a fi completă — despre Ion Andreescu.

Ciobanul cu oile, datat 1873, este alături de *Natura moartă cu pepeni* (din fosta colecție Yarka, azi în colecția Dr. Dominic Rațiu) un al doilea tablou în ulei purtînd această dată, presupusă a corespunde anului în care Andreescu a început să picteze. Stîngăcia execuției picturale din *Ciobanul cu oile* (atît de caracteristică pînzelor de debut ale artistului), comparată cu măiestria evidentă a *Naturii moarte cu pepeni*, ne-a făcut să ne întrebăm din nou — după ce aceeași întrebare și-o pusese acum 25 de ani prof. acad. G. Oprescu¹⁾ —

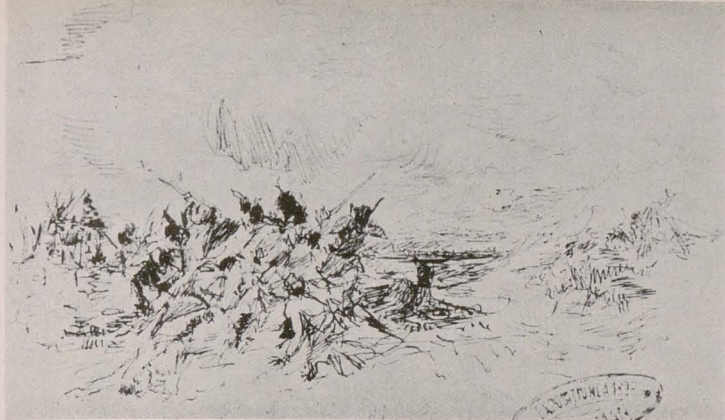
¹⁾ Vezi: G. Oprescu «Andreescu» — col. Apollo, Craiova 1932, pag. 14: «Nu există decît o explicație: *Natura moartă cu pepeni* a fost semnată și datată la o epocă ulterioară cînd pictorul a putut face o confuzie de date, și anul 1873 este într-adevăr începutul carierei sale».

Vezi și: G. Oprescu «Maeștrii picturii românești în sec. al XIX-lea», Buc. 1947, pag. 28.

TH. AMAN — Scenă de luptă — desen în peniță, 20 × 14 cm.



¹⁾ Vezi «Theodor Aman», monografie, E.S.P.L.A., 1955 pag. 114—115



TH. AMAN — Drumul spre Plevna — desen în peniță, 9 × 14 cm.

în ce măsură data acestui din urmă tablou nu ar trebui totuși pusă la îndoială. E oare probabil ca — la cererea cumpărătorului sau din cine știe ce alte motive — *Natura moartă cu pepeni* să fi fost datată de Andreescu mult ulterior executării tabloului și ca memoria să-l fi înșelat asupra anului exact în care fusese pictat? Sau, poate că la un moment dat, puțin după moartea pictorului, alcineva să-l fi semnat pe Andreescu, adăugînd și data respectivă?

Considerată în sine ipoteza n-ar fi exclusă deoarece cunoaștem cazuri cînd asemenea fapte s-au produs. În ce privește tabloul propriu-zis n-a existat vreodată un dubiu asupra autenticității sale; acum cînd avem ca termen de comparație *Ciobanul cu oile*, putem afirma că și semnătura ce o poartă *Natura moartă cu pepeni* este autentică și foarte asemănătoare cu cea a tabloului din colecția Tezaurului (de altfel — în afara similitudinii grafologice propriu-zise — e ușor de observat că în ambele cazuri Andreescu semnează cu «A» rotund și nu cu «A» drept, cum se întîmplă de obicei în mai toate tablourile sale). Sintem așadar înclinați să credem — dat fiind că dispunem de un nou argument în favoarea tezei respective — că

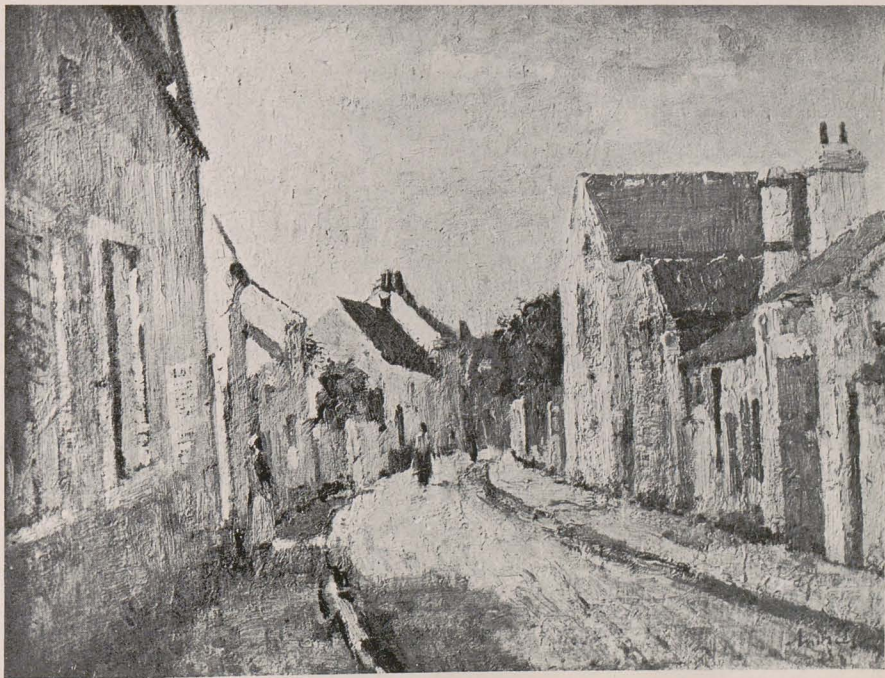
începuturile picturii lui Andreescu se situează întradevăr în preajma anului amintit; în ce privește *Natura moartă cu pepeni* este probabil vorba de un caz excepțional în opera lui Andreescu, cînd în ciuda cunoștințelor și experienței profesionale de care putea dispune la acea dată, el a izbutit totuși, ajutat de darurile cu care fusese înzestrat de natură, să realizeze o operă prevestitoare a unei înalte măiestrii ce avea să se impună și să

se manifeste cu certitudine abia cîțiva ani mai târziu.

Ciobanul cu oile ne interesează însă și dintr-un alt punct de vedere: e un tablou care prin tematica sa demonstrează influența lui Grigorescu asupra lui Andreescu (de altfel nu trebuie uitat că în 1873 avusese loc faimoasa Expoziție a Amicilor Bellelor Arte pe care Andreescu o văzuse și în care Grigorescu prezentase peste 150 de lucrări). Observăm însă că de la început viziunea lui Andreescu diferă deustul de simțitor de aceea a confratelui său mai vîrstnic, deosebire care se simte în primul rînd în sentiment (care e grav, de un lirism auster) dar și în compoziția, coloritul (lipsit de strălucire) și factura lucrării; nimic exuberant și nimic romantic în realismul atît de sever al debutantului de 23 de ani; o personalitate de sine stătătoare începe să se facă simțită cu toată hotărîrea, deși nu rămîne străină de profitul întîlnirii cu opera marelui meșter.

Natura moartă cu coș de papură, șervet și legume se situează de asemenea în perioada de debut a lui Andreescu. Cîteva elemente ale acestui tablou le regăsim într-o pînză asemănătoare ca subiect: *Natura moartă cu coș de papură, ulcior și legume* de la Muzeul de artă din Craiova. Coșul care servește de model e același în ambele lucrări. Aceleași sînt și elementele de factură cu deosebire că tabloul din colecția

ION ANDREESCU — Peisaj din Franța — ulei, 26 × 35 cm.



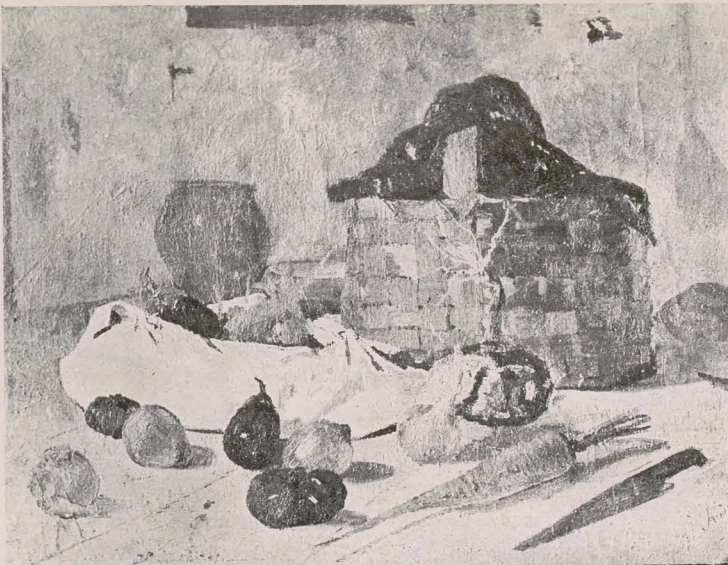
tezurului, în afară de faptul că s-a păstrat mai bine, e totodată mai izbitut ca realizare plastică (formă, volum, perspectivă) și mai divers în colorit, mai puțin tern. Caracterul semnăturii e de asemenea similar în ambele pinze.

Tot în perioada de debut a artistului se încadrează și *Trandafirii*, lucrare mai puțin interesantă, de un colorit insuficient de armonizat (ne referim îndeosebi la albastrul vasului în raport cu brun-verziul întunecat al fondului).

Majoritatea pinzelor de Andreescu din Colecția Tezaurului se înscriu în perioada de ședere a pictorului în Franța. Astfel e *Modelul costumat*, un tablou poate nu chiar tot atât de rafinat și deplin realizat în interpretare, dar foarte înrudit cu *Femeia în rochie roz* (de un format mult mai redus) din Colecția Academicianului G. Oprescu. După toate aparențele e vorba de același model în ambele pinze. Gama cromatică a *Modelului costumat* e și ea similară cu aceea a *Femeii în rochie roz*; probabil că și data execuției (care figurează în josul tabloului *Femeie în rochie roz*) e tot anul 1881. Sintem negreșit în prezența unuia din cele mai frumoase tablouri ale lui Andreescu, impresionant prin acordul grav și subtil de culori (verde-cenușiu întunecat, vișiniu, gri și roz), prin monumentalitatea și noblețea viziunii, prin exactitatea tonurilor atât de rafinat gradate, prin justetea compoziției și în general prin sobrietatea și seriozitatea întregii ținute.

Cele două «profiluri feminine» din expoziție — pictate prin anii 1880—1881 — se numără de asemenea printre cele mai reușite lucrări de Andreescu pe care le cuprinde Colecția Tezaurului. *Profilul de țărancă* l-a interesat pe Andreescu mai mult din punctul de vedere al studiului, accentul preocupărilor artistului necăzind propriu-zis pe chipul modelului, ci mai mult pe tulpanul cu care îi este înfășurat capul (ceea ce constatăm de altfel și în cazul altor pinze similare) tulpan pictat cu o admirabilă savoare și sațietate a pastei. *Profilul de fată*, a cărui tonalitate negru-gri-albăstruie amintește intrucitva de *Vinatul cu lișiță* din Galeria Națională este de asemenea obiectul mai mult al unei probleme de culoare și încă una foarte îndrăzneată, întrucit coloritul fondului se confundă cu cel al atributelor vestimentare ale modelului; nu este însă vorba aici de o problemă de clar obscur, ci de una — denumită în limbajul de atelier — de «ton pe ton». Soluția lui Andreescu este excelentă, de o subtilitate savantă chiar, și spre deosebire de *Profilul de țărancă*, aici accentul cade pe chipul personajului.

Femeia sezînd pe o roabă, în pădure, *Femeia cu sacul* și *Fata torcînd* (de fapt un studiu al unei țărânci bretone) trebuie să fi fost pictate toate în jurul aceuiași an 1880 ce se poate ceti pe prima din aceste pinze care e și cea



I. ANDREESCU — Natură moartă — ulei, 52 × 61 cm.



I. ANDREESCU — Natură moartă — ulei, 50 × 68 cm.

mai bună dintre ele. Sint tablouri asupra cărora nu insistăm nu pentru că valoarea lor n-ar îndreptăți-o ci pentru că nu duc la concluzii noi în aprecierea operei lui Andreescu, ceea ce se întâmplă de altfel și în cazul peisajelor de cîmpie și de pădure (din Colecția Tezaurului) aparținînd aceleiași epoci.

Cele două *Străzi din Barbizon*, foarte înrudite între ele ca factură și viziune, ridică la patru (incluzînd faimoasa *Iarnă*

de la Barbizon din Colecția Muzeului Zambaccian și o altă *Stradă din Barbizon* — de format vertical — dintr-o colecție particulară) numărul tablourilor cu subiect similar pe care le cunoaștem. Sint opere de foarte bună calitate, pictate în nota atât de caracteristică lui Andreescu, pline de atmosferă, de specific local, incântătoare prin subtila lor armonie de griuri, chiar dacă aceasta nu atinge rafinamentul cromatic al *Iernii de la Barbizon*.



ION ANDREESCU — Ciobanul cu oile — ulei, 61 × 41 cm.

Un aport bine venit îl aduc cele trei lucrări de grafică, îndeosebi acuarelele lui Andreescu, tehnică în care pînă acum nu-i cunoșteam decît *Peisajul* din Colecția Cabinetului de Stampe al Muzeului de Artă al Republicii. *Natura moartă cu cepe* și *Peisajul cu arbori*, ne arată cît de stăpîn era Andreescu pe cerințele genului, căruia nu pare a-i fi acordat însă alt rol decît acela al unui mijloc de studiu, de fixare rapidă a observației, de notație — în cazul peisajului — a unei atmosfere. În afara efectelor de acuarelă propriu-zise (transparentă, fluiditate,

spontaneitate), ceea ce ne interesează cu deosebire în această ultimă lucrare e unitatea viziunii, exactitatea sugestiilor de spațiu, de adîncime, și mai ales — în comparație cu aspectul general al peisajelor lui Andreescu — constanța sentimentului său în fața naturii.

Capul de țărancă e o simplă schiță — probabil din perioada șederii artistului la Buzău — executată în creion, plină de delicatețe.

Indicate — sub o formă sau alta — ca fiind de Andreescu ne-au sosit de la Moscova 27 de lucrări: desenul și

cele două acuarele amintite mai sus, iar restul picturi în ulei dintre care o bună parte au fost menționate.

Trebuie să mai precizăm însă că în ansamblul pinzelor pictate¹⁾, patru constituie falsuri evidente, patru îndreptățesc

¹⁾ Pe panoul cu pictorii «anonimi» din Expoziția Tezaurului figurează și un *Peisaj* (cu un cîmp în prim plan și cu o lizieră de arbori în planul secund) a cărui semnătură inițială (cu culoare neagră) s-a șters. Acest tablou credem că este și el la origine un fals, dat fiind că se poate recunoaște intenția autorului de a imita în viziune și factură felul atît de caracteristic



I. ANDREESCU — Femeie în pădure — ulei, 95 × 65 cm.

Neautenticitatea lucrărilor pe care le credem false este ușor de verificat: în linii mari — pentru că aici nu este locul unei analize și expertize tehnice detaliate — putem aminti că ele nu corespund nici în ce privește factura, nici în ce privește sentimentul și nici în ce privește caracterul grafologic al semnăturii, cu ceea ce sîntem obișnuiți la Andreescu. Aproape toate aceste tablouri au pretenția să aparțină ultimei perioade de creație a lui Andreescu perioada cea mai realizată: este totuși imposibil de identificat în ele fie și numai elemente parțiale ale măiestriei și viziunii atît de caracteristice artistului nostru în epoca studiilor sale la Paris.

Problema aceasta a falsilor Andrești e departe de a fi lipsită de importanță. În raport cu totalul opereii create nici un pictor român nu a fost atît de falsificat ca Andreescu. Personal, în decurs de șapte ani ne-au trecut prin mină peste 150 de tablouri false, sau așa zise de Andreescu. Din respect pentru opera atît de valoroasă a pictorului, considerăm că este o datorie să contribuim la înlăturarea din conștiința opiniei publice a tuturor pînzelor false și îndoielnice ce i se atribuie și care din păcate au fost uneori autentificate cu insuficientă scrupulozitate, de către artiști plastici și colecționari notorii.

Faptul că și în colecția tezaurului se află cîteva asemenea falsuri, departe de a ne surprinde, confirmă o veche ipoteză a noastră — formulată și în alte împrejurări — potrivit căreia contrafacerea tablourilor lui Andreescu, sau fie și numai imitarea semnăturii lui pe lucrări ce nu i se datoresc, au început a fi practicate încă acum 5 — 6 decenii și că deci vechimea pînzei unui tablou

presupus de Andreescu nu constituie o garanție a autenticității sale. Aceasta este numai o concluzie preliminară și, dintr-un anumit punct de vedere de însemnătate secundară.

Deducția cu adevărat importantă care se impune e că Andreescu a fost acum 5—6 decenii un pictor foarte apreciat, atît de apreciat încît a ispitit la contrafacerea pînzelor sale, acestea putînd fi vindute cu ușurință, și pe un preț — fără îndoială — destul de ridicat. De altfel ce poate fi mai edificator decît însuși faptul că în colecția tezaurului, ale cărei lucrări de Andreescu provin în general din muzeele statului și din colecții private, odinioară foarte notorii¹⁾,

¹⁾ Conform indicațiilor primite încă în anul 1950 de la pictorul acad. Jean Al. Steriadi, fost director al Muzeului Kalinderu, acest muzeu poseda următoarele zece tablouri de Andreescu, evacuate în 1916: *Profil de tîrîncă, Femeie în pădure* (șezînd pe o roabă), *Fată torcînd, Model costumat, Femeie cu sac, Ulișă de sat* (Barbizon), două *Vase cu flori* și două *Peisaje*. Dat fiind că din momentul sosirii tezaurului și pînă în clipa redactării acestui articol academicianul Steriadi se afla suferînd, n-am putut stabili cu precizie care din « Ulișele de sat », « Peisajele » și « Florile » aflate în Expoziția Tezaurului corespund cu cele ce au aparținut odinioară Muzeului Kalinderu.

În ce privește *Ulcica cu flori* (care poartă și o însemnare cu creionul, pe șasiu, indicînd că a aparținut fostei colecții V. G. Morțun), *Profil de fată, Natură moartă cu coș de papură, șervet și legume*, un peisaj și o acuarală — de asemenea aflate în expoziția tezaurului, acestea provin din fosta colecție Vasile Morțun și au fost expuse cu prilejul expoziției Andreescu, organizată în 1910 în cadrul « Tinerimii artistice » figurînd în catalogul respectiv. În acest catalog *Natură moartă cu coș de papură, șervet și legume* este greșit trecut sub titlul « Peisaj » și indicată ca fiind în colecția profesorului Al. Orăscu (fost profesor al lui Andreescu



I. ANDREESCU — Femeie în rochie roz — ulei, 35 × 27 cm.

anumite îndoieli, iar una — deși nesemnă — îi aparține de fapt lui G. D. Mirea și a fost expusă din greșală printre pînzele lui Andreescu¹⁾. În ce privește falsurile e vorba de tablourile *Peisaj cu case* (datat 1882?), *Apus de soare* (datat 1879?), *Peisaj cu găște* (din dată se descifrează cu greu trei cifre: 188...; cifra unităților nu se poate distinge) și *Peisaj cu pomi*; tablourile îndoelnice sînt: *Bretună, Peisaj cu lac, Vas cu flori* și *Ulcică cu flori*; cel care îi aparține lui Mirea e intitulat *Pe iarbă*²⁾. Prin urmare (abstracție făcînd de cele trei lucrări de grafică de care nu avem motive să ne îndoim), din cele 24 de picturi în ulei semnate « Andreescu », părerea noastră este că numai 16 nu trezesc absolut nici o îndoială în privința autenticității lor.

de a picta al lui Andreescu. Autorul nu reușește însă să se identifice cu gama de colorit și chiar cu o seamă de elemente de factură ale lui Andreescu. În ciuda cîtorva similitudinii perceptibile, nu poate fi nicio îndoială asupra lipsei de autenticitate a tabloului, și credem că la o analiză serioasă el nu rezistă unei eventuale tendințe de a-l atribui lui Andreescu.

¹⁾ Sofia pictorului G. D. Mirea a fost prima care a atras atenția asupra faptului că este vorba de o pînă aparținînd acestuia. Verificările făcute pe baza confruntării lucrării în cauză cu restul pînzelor lui Mirea confirmă intru totul afirmația.

²⁾ Titlul acestui tablou nu trebuie confundat cu titlul similar dat în Expoziția Tezaurului unui tablou care este într-adevăr de Andreescu.



ION ANDREESCU – Modelul costumat – ulei, 78 x 55 cm.

cifra lor (neexcluzind falsurile și piesele dubioase) se ridică la 27? În raport cu opera totală a lui Andreescu — de cca. 4—500 de lucrări — această cifră este foarte ridicată și proporțional mult mai ridicată decât aceea a lucrărilor sosite de la Moscova ce aparțin lui Grigorescu, a cărui operă integrală atinge, dacă nu chiar depășește, cifra de 3.000.

Este deci evident că legenda unui Andreescu uitat, disprețuit sau aproape necunoscut vreme de cinci decenii de la moarte, legendă pusă în circulație cu prilejul expoziției din 1932 a semicentenarului morții artistului, se desminte, așa cum — pe baza altor indicii — ne-am străduit să dovedim și în comunicarea făcută la 29 ianuarie 1954 în cadrul Institutului de Istoria Artei, la sesiunea științifică a Academiei R.P.R.¹⁾ De aici însă nu trebuie trasă și concluzia că, încă în viață fiind Andreescu ar fi profitat de aprecierea de care s-a bucurat:



I, ANDREESCU — Peisaj — acuarelă, 15 × 20 cm.

la Școala de Belle Arte). Tabloul în chestiune aparținuse într-adevăr lui Al. Orăscu, de la care a trecut apoi în posesia lui V. G. Morțun (informația ne-a fost dată tot de academicianul Jean Al. Steriadi).

În catalogul aceleiași expoziții figurează și o lucrare intitulată *Trandafiri* din fosta colecție Dr. Angelescu, care e posibil să fie cea din expoziția Tezaurului.

Pinacoteca Statului posedă și ea un Andreescu evacuat odată cu tezaurul. Se pare că era vorba de un *Peisaj de cimpie*. Trebuie să fie unul din peisajele de acest fel care figurează în expoziție și care urmează să fie identificate.

¹⁾ Vezi « Studii și Cercetări de Istoria Artei », 1955, nr. 1—2, pag. 177.

prețuirea materială i-a venit de fapt post-mortem; și este cazul să amintim că pictorul n-a apucat să se bucure nici măcar de rodul vânzării tuturor celor 65 de tablouri ale sale din expoziția pe care cu puține luni înainte de moarte, în 1882, a deschis-o în sălile Stavropoleos. Așadar se destramă legenda unui Andreescu odinioară necunoscut și neapreciat (nu însă și credința că artistul a trăit sărac și prea puțin ajutat).

Observațiile pe care le-am făcut în legătură cu operele lui Theodor Aman și Ion Andreescu, din colecția tezaurului întors de la Moscova, nu epuizează desigur nici pe departe datele problemelor, care se vor contura cu mai multă claritate și precizie pe măsură ce — în timp — studiul comparativ cu restul operei lui Andreescu și Aman și eventuala ieșire de noi documente la suprafață, vor duce la concluzii depline și definitive.

I, ANDREESCU — Cap de față — desen în creion, 18 × 14 cm.





ȘTEFAN LUCHIAN — Liniste — ulei, 25 × 32 cm.

ȘTEFAN LUCHIAN

TEODOR ENESCU

Printre operele lui Luchian din Expoziția Tezaurului artistic reîntors în patrie figurează câteva autentice capodopere. Unele dintre ele datează dintr-o vreme când stilul pictural al artistului nu apărea decît virtual în realizările spontane ale temperamentului său. Iată de pildă micul tablou înfățișînd un cioban cu oile, care a figurat sub titlul *Liniste (amurg)* la Expozițiunea artiștilor în viață din 1894 și a fost achiziționat în același an de către Ministerul Instrucțiunii Publice.¹⁾ Un pastel la fel intitulat, expus peste doi ani, în 1896, la Expoziția artiștilor independenți, a fost relevat atunci și descris de un cronicar, iar mai tîrziu reprodus în monografia lui Virgil Ciolfec. În el, simplitatea desenului, nînsorea luminii simplificînd planurile și rotunjind contururile, gama culorilor, blîndă și ușoară, evoca unui eminent

critic, la Expoziția retrospectivă din 1939, pastelurile unui Millet²⁾.

Motivul — ciobanul mic, cu oile mici, în amurg — a revenit adesea în creația artistului dintre 1894—1898, și este evidentă origina lui grigoresciană. Dintre toate variantele cunoscute, cea mai realizată e cea de față: în ea limbajul pictural al lui Luchian, cu toată sugestia motivului, se îndepărtează categoric încă de atunci de cel al lui Grigorescu. Pe fondul brun-ruginiu al ierbii, a cărei căldură totală e pusă în valoare de tușe răslețite de un verde mat, sînt conglomerate tușele viguroase, consistente, care figurează oile și ciobanul. Tonurile de sienna naturală și ocru-galben, de un pigment foarte concentrat, apăsate pe brunul sumbru, dobîndesc un aspect cald auriu, prețios, fără scînteieri însă, strălucind profund. Direcția orizontală, imprimarea calmă

și apăsată a tușelor din oi și cioban, contrastează cu direcția oblică și cu libertatea capricioasă a tușelor din iarbă și, de aici, o sugestie de molcomă mișcare. Lumina lăuntrică a formelor reapare tot atît de blîndă în cer care e tratat, ce e drept, în zone largi, cu lovituri de pensulă brutale, puțin contorsionate, dar care-și recapătă aspectul diafan, datorită suprapunerii de o infinită delicatețe, a celor două tonuri, un limpid, pur albastru de cobalt și un transparent roz-violaceu. Astfel, în materie, în felul de a picta, se dezvăluie neînfrînata vehemență a temperamentului artistului, și în lumina diafană a tonurilor, gingășia sufletului său: toată personalitatea artistică a lui Luchian pare să se deslușească în această discretă capodoperă. I-ar putea sta alături și micul tablou cu un similar motiv grigorescian *Păstorită* (fig. 2), care a fost expus în primăvara lui 1893 la o expoziție a Cercului artistic și pentru care se

¹⁾ Arhivele Statului, Ministerul Instr. Publ. Dos. 224/1894.

²⁾ Al. Busuioceanu, *Luchian, România*, 11 martie 1939.

cunosc două desene: aici întreaga compoziție e menținută într-o dominantă rece — galben, verde, violet, albastru, alb — tinzând spre griuri colorate, vivificate de striatiile tușelor și de desenul nervos. În această armonie rece a introdus un ton străin, elementul disonant, neașteptat, care, imediat, conferă o mare varietate compoziției: oranj strălucitor, concentrat, în basmaua ciobăniței, de o căldură care apropie dintr-odată motivul pe care tonurile reci îl duseseră în depărtare.

Din aceeași epocă, dinainte de 1900, sînt și cele două *Portrete de femeie*, unul acquarelă, celălalt acquarelă și guașă pe pînză. Deși tratate diferit, amîndouă amintesc categoric de Manet, care a avut, cum se știe, o influență hotărîtoare asupra formării stilului lui Luchian. Într-unul din aceste portrete, (fig. 3) modelajul delicat al figurii e obținut prin planuri succesive ale unei singure culori — un roz-oranj transparent, cu ușoare penumbre albastrii. Puncte de lumină ating

carnația diafană ca o mîngiere sfielnică, nuanțe admirabile de sienna arsă în volutele elegante ale părului, datorită apropierii realizată de tonul cald și dens, dau prin contrast feții, depărtarea unei absențe. Culori la fel de vaporose, atenuate, în straturi străvezii apar: verde pal, cu umbre brune, diluate, în pălărie; roz-subțire, aproape ca o sugestie, în funda bogată; verde-olive, mai sumbru, cu ușoare ecouri brune în fond. Din finețea nuanțelor, din lumina suavă care învăluie și umbrele, și, mai ales, din folosirea calculată a aparenței porilor pinzei, foarte grăunțoasă, preparată cu alb, coboară parcă asupra imaginii o pulbere luminoasă, ca o boare, care dă chipului tinerei femei, cu pleoapele închise, o magică aură de visare. În celălalt portret de femeie, tratarea e mai nervoasă, mai vehementă. Carnația, de un ocră subțire, delicat, într-o tentă plată, cu ușoare transparențe oranj, e mîngiată de lumini abia vizibile. Ușoare trăsături, dar precise și sigure, insistă

cu finețe, în reveniri stinse ca niște ecouri tremurate, asupra profilului unor părți din figură. Trăsături rezezi de pensulă desenează nervos, în griuri nuanțate sensibil, voalul; în carmin-violaceu reflexele capricioase din boneta de un transparent alburii albastru de prusia, și insinuează în fondul gri-albăstrui subtile lumini oranj. Astfel, ocrul calm al feții e înconjurat de o mișcare furtunoasă prin direcțiile ei nervoase, dar gingașe prin delicatețea transparentă a tonurilor, trădînd bucuria viziunii artistului. Și-n toată această nerăbdare anxioasă a reflexelor, în fluiditatea subțire a culorilor, susținută însă și solidificată de albul guașei, în suprafața calmă, plată, a feții, ce denotă tensiunea contemporăției, strălucesc, ca două lumini fixe în memorie, albul pur din corneea ochiului și vermillonul aprins din buze. Întreaga imagine e evocată astfel cu o grijă nealterată pentru stăruința ei minerală în amintire și pentru spontaneitatea miraculoasă a viziunii.

ȘTEFAN LUCHIAN — Păstorița — ulei, 30 × 40 cm.





Autoportretul (fig. 5) e o operă sgu-
ditoare, comparabilă în acest sens numai
cu celălalt, aproape contemporan de
altfel, intitulat *Un zugrav*. În acesta din
urmă însă, gradul de transfigurare e
mult mai înalt, pe când aici viziunea e
directă, neiertătoare ca o obsesie. Compo-
ziția, cu imaginea dislocată de la
centru, căzând către latura de jos, cu
acea înaltă zonă întunecată de-asupra
frunții, sugerează dintr-odată ceva straniu,
halucinatoriu, care e talmăcit limpede
apoi în fixitatea privirii și în brutalitatea
crudă a luminii. Construite viguros,
numai din culoare foarte concentrată, vo-
lumele capului au o puternică structură.
Realizarea cromatică e de o complexi-
tate extraordinară, care în pictura noastră
numai la Petrașcu poate fi întilnită.
Tonurile — ocrul-galben-pal, roz, gri-
verde-pământiu — în partea luminată a
feții, sînt suprapuse în glasiuri transpa-
rente, foarte materiale însă. În umbre,
peste o pastă generoasă, frămîntată ener-
gic cu pensula, cu pigmenți foarte denși
de sienna arsă, ocrul-galben, terra arsă,
sînt așternute glasiuri brune, care devin
oranj în zonele fugare de lumină, de
pe pomeți și din bărbie. Pupilele, de un
brun foarte întunecos, strălucesc pro-
fund, cu o fixitate aproape morbidă,
în alb-gălbuiul crud al corneei. Iar
tonalitatea generală a feții, tinzînd spre
galben, și a masei fondului spre negru,
sugestia acordului elementar dintre o
culoare primară și un neutru evocă aici
o impresie de solitudine, de suferință
exacerbată și coșmar. Pensula minuită
rapid, imprimă viguros tușele, și, prin
finele rugozități pe care le lasă în pasta

ȘT. LUCHIAN — Portret de fe-
meie — acuarelă, 32×34 cm.

robustă, face să vibreze gla-
siurile subțiri suprapuse, to-
nurile căpătînd astfel o extra-
ordinară transparență și pro-
funzime, iar materia picturală
o strălucire prețioasă. Opera
a fost pictată în 1906, într-o
vreme cînd scrisorile picto-
rului vorbeau de recluziunea
lui silnică, de lunga boală din
timpul verii, de locuința mică,
friguroasă și lipsită de lumină,
de pironirea lui în scaun și de
o dezarmantă solitudine. În
Autoportret pare a fi fluturat
de aceea aripa disperării.
Dar complexa și energica tra-
tare cromatică, ce are parcă
ceva brutal în ea, de răzbu-
nare, face ca chipul artistului,
puternic construit, să se deta-
șeze de pe fondul întunecat ca
o apariție poruncită de geniul
supremei împliniri, ca o
acceptare eroică a destinului.

Peste doi ani, în 1908, la
Mănăstirea Brebu, Luchian
avea să regăsească o pace și o
bucurie pe care de mult n-o mai încercase
lucrînd «cu atîta dragoste cum nu-și
aducea aminte să fi lucrat vreodată».
Operele sale din acest an, peisaje mai
ales, sînt de o seninătate și de o armonie
împăcată. Departate de mizeriile orașului,
de «mocneala nepricopsitului atelier»¹⁾
în mijlocul splendorii naturii care-l
înviorează, el regăsește calmul cristalin
al contemplației: formele

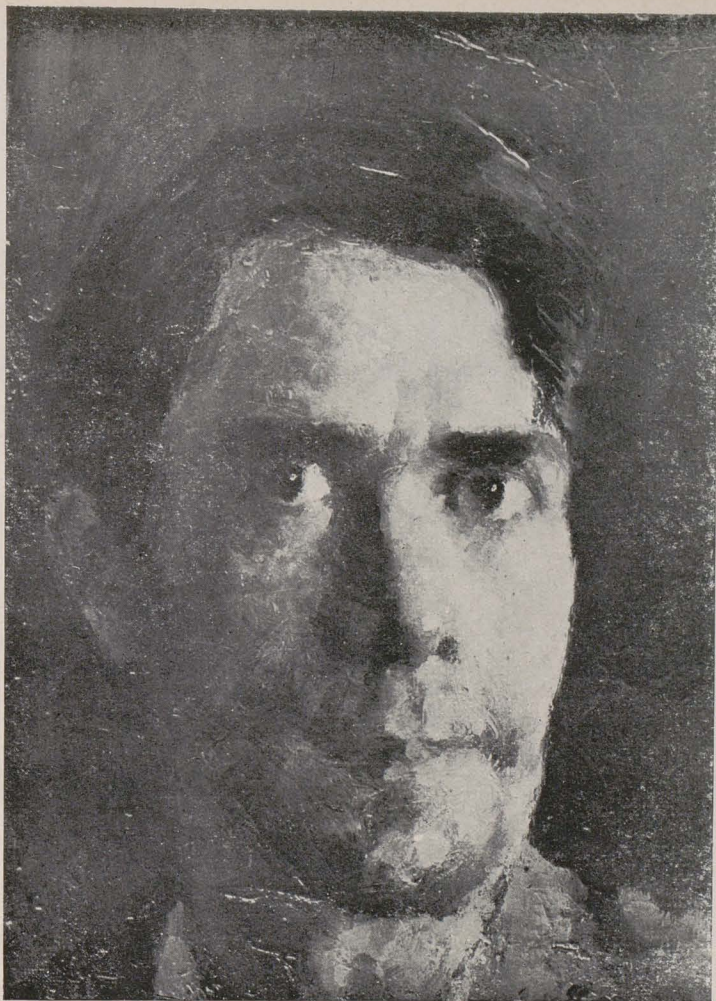
sale se aștern mai liniștite,
mai pure, compozițiile mai
sumare, revelă simplitatea
naivă a unui suflet de copil
fericit. Desigur, impulsivi-
tatea senzorială a sa ră-
mîne aceeași, rapiditatea
receptării și spontaneitatea
sincronică a expresiei, pro-
spețimea viziunii sînt ne-
știrbite, însă ele se traduc în
forme decorative pure, în
care ritmul furtunos, ne-
liniștit al vieții, face loc
unei dăruiri totale, exclu-
sive, miracolului simplu
al frumuseții. De aceea în
toate operele lui Luchian
de la Brebu se simte aceeași
uitare de sine, aceeași pier-
dere într-o lume de feri-

¹⁾ Scrisoare de la Brebu din
15 iulie 1908 către V. Cioflec
(Bibl. Academiei, secția Manu-
scrise).

ȘT. LUCHIAN — Portret de
femeie — acuarelă și guașă,
31×25 cm.

cire aproape ireală, pe care o întîlnim
în unele peisaje selenare din proza de
tinerete a lui Eminescu. O astfel de im-
presie evocă și *Fîntina de la Brebu*,
variantă în ulei a pastelului cunoscut.
Majoritatea peisajelor de la Brebu,
înfățișînd mai ales clădirile, curtea și
împrejurimile mănăstirii, au fost reali-
zate în pastel, tehnică ce a fost practi-
cată de Luchian ani întregi, și pe care
a îndrăgit-o pentru spontaneitatea, deli-
catețea și catifelarea pe care putea să le
ofere, precum și pentru sinteza formelor
la care constringe pe artist. Era firesc
deci să încerce a transpune efectele
pastelului și în picturile în ulei, lucru
ce apare în numeroase opere ale sale, și
e evident și în tabloul de față, în care
culoarea subțire a fost absorbită de
țesătura aparentă a pinzei. Viziunea deco-
rativă de aici, intima armonie de lumini
dulci și molatece umbre, constituie o
reminiscență a realizărilor în pastel,
căreia i se adaugă, îmblînzită, strălucirea
de smalt și a culorii în ulei. Formele se
aștern pe un singur plan, accentuînd
viziunea de suprafață, de la piatra de
jos, de un brun-verde cald, pînă la norul
gri-violet, care închide ferm, cu un ton
rece, compoziția decorativă de zone
plate. Aceste zone vibrează însă de o
lumină discretă a reflexelor: și tocmai
această lumină constituie adevăratul su-
biect al operei. Ea se traduce în micile
tușe răslețite, albe-verzui, puse în relief
cu puținul sau cu coada penelului nerăb-
dător, ca un joc capricios, fugăr, din
centrul compoziției, în diluata tonali-
tate ruginie, evocînd o adiere, din
frunzișul verde sumbru al capacului, în
glasiul transparent al reflexului albastrui





ȘTEFAN LUCHIAN — Autoportret — ulei, 33 × 24 cm.

de pe zidul casei, în ritmul calm al contrastelor repetate dintre zonele albe și cele sumbre. Rigurozitatea compoziției decorative e îmblinzită astfel, căldura participării artistului e simțită aproape direct, imediat, și opera ciștigă în umanitate.

Alt peisaj, tot de la Brebu, un pastel înfățișând un șir de copaci, pe un dîmb, e de o simplitate, de o sinteză maxime: contururi sumare, curbe unduitoare, planuri definite prin tonalitățile aceleiași culori, verde mai crud, rece, în sol, și verde hrănit cu brun în frunzișul copacilor, limitat de albastrul foarte palid, cu vagi transparențe roz, în cer. Polenul abundent, puternic aglutinat, al pastelului, strălucește mat, insistînd asupra compoziției decorative, însă finele intervenții ale brunului sint suficiente spre a

sugera, cu discreție, volumul aerian al coroanelor arborilor, ușor agitat parcă de o adiere. Este un exemplu perfect al siguranței uimitoare pe care o dovedește artistul în folosirea celor mai subtile accente: forța lui artistică e adesea de domeniul imponderabilelor.

Celălalt peisaj din expoziție, în ulei, înfățișînd un drum de țară, într-un crîng cu cîțiva copaci și o casă, se înruțește prin factură cu *Lunca dintre poduri*, altă dată la Muzeul Simu, cu *Moara de la Muzeul Zambaccian*, cu *Peisajul de pe Valea Hînganilor* și deci a fost executat în regiunea Moineștilor, unde Luchian a zăbovit cîteva săptămîni în 1909. Ceea ce răpește ochiul imediat este strălucirea de gemă transparentă a culorilor. Procesul acesta de intensificare și purificare a strălucirii cromatice începuse mai

demult, din 1903, în pictura în ulei a lui Luchian, și putea fi socotit desăvîrșit, încă din 1905, din vremea sculptoarelor peisaje de la Chiajna, de cînd domină în picturile sale smalțul și transparența «lacurilor». El a mers mină în mină cu cercetările de lumină din acuarele și pasteluri, fiecare tehnică ajutîndu-se reciproc. Aceste multiple, anxioase experiențe cromatice conferă pînă la urmă culorii o forță abstractă ce denotă atingerea unei supreme trepte de spiritualizare: culoarea, eliberată de contingentele materiale, dincolo de pastă, de tușe, de aspectul epidermic, de reprezentare, de orice element parazitator, oferă parcă numai tonurile pure. În peisajele de la Moinești se simte și asimilarea fericitei experiențe de la Brebu, obținerea imediată și sintetică a expre-



ȘTEFAN LUCHIAN — Peisaj — ulei, 34 × 55 cm.

siei: dacă mai înainte schema compozițională mai putea fi întrevăzută, ea e acum absorbită cu totul de compoziția de culori, e creată de strălucirea lor absolută, cu o dăruire de sine, o libertate și o spontaneitate ce trădează transcenderea condiției sensibile a artistului, devenit, cum ar spune poetul latin, « totum pictorem ».

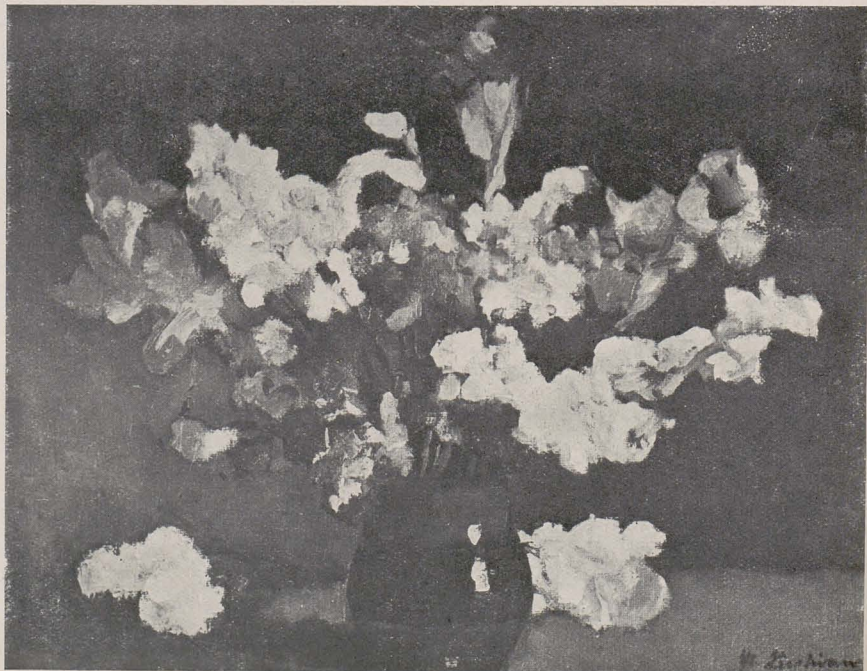
Compoziția întreagă din peisajul de față se datorește tratării cromatice, prețioasă atît în tonuri, cit și în finețea energetică a raporturilor. Execuția e rapidă, impulsivă, imediată, și acordurile de culoare intensă tind să obțină independența de lumină și de umbră, lucru nerealizat pe deplin aici, dar desăvîrșit în alte peisaje de la Moinești. Tușele impresioniste din primul plan, agile dar totodată viguroase, sînt continuate mai departe de zone mai largi, care dau consistență și claritate motivului. Domină verdele-smarald, mult îndrăgît de Luchian, care împreună cu galbenul tușelor din iarbă, vibrează și mai puternic prin contrastul cu verdele sumbru din copacii mai depărtați și cu brunul strălucitor din casă. Formele norilor, alburii-violet, par să repete vag, ca un ecou, formele de pe pămînt, ceea ce introduce, pe lîngă vibrația cromatică, un accent de mișcare. Și în lumina aceasta încorporată în culoare, vibrează bucuria sufletului artistului, fe-

ricirea regășirii aceluia suflet ingenuu, în fața « splendoarei scînteietoare a peisajului din Moinești »¹⁾.

Dacă despre unele tablouri cu flori n-am vorbit la locul cuvenit, cronologic, e pentru că nici unul din ele nu e atît de exemplar pentru stilul artistului din anumite perioade, ca să poată sta alături de operele sale cele mai realizate, așa cum e cazul celor analizate mai sus. Toți trebuie menționate două tablouri

¹⁾ Scrisoare de la Moinești din 7 august 1909 către V. Cioflec. (Biblioteca Academiei, secția Manuscrise).

care tind spre aceeași înălțime: *Crizanteme roșii* și *Flori în vas gri*. Primele sînt înrudite cu *Crizantemele albe* de la Pinacoteca din Cluj, și cu *Crizantemele* de la Muzeul Zambaccian: aceeași împastare viguroasă, aceleași tușe prelungi, subțiri, în relief, aceeași epidermă picturală minerală, sgrunțuroasă. Acordul cromatic e mai mult sumbru, de o strălucire caldă, intimă: albul striat de roz, brunul suav, sînt dominate de un roșu-garance puternic, a cărui lumină calmă e intensificată de griul cu stîse reflexe verzui al mesei, și de smalțul brun al fondului. În celelalte *Flori*, înrudite cu *Tufănele* din Colecția Zambaccian, strălucirea culorilor e mată, ca de frescă dominată de griul catifelat, extrem de sensibil al vasului. O sugestie de dramatism, de mișcare, e dobîndită prin mijloace variate: poziția excentrică a vasului silește parcă la contorsionări nervoase tușele din flori, alergînd spre latura dimpotrivă, în timp ce un alt contrast se face simțit între trăsăturile virgulelor acestora neliniștite și calmul zonelor de culoare din celelalte părți ale compoziției. În flori, vibrează rozul-violaceu, verdele-albastru, oculul-roșu, albul, exalate de fondul întunecat, însă pacifiate de masa gri, cu palide lumini albastre a vasului. Formele sînt guvernate de un sentiment nervos, energic, umanizat însă de o spontană capacitate de tandrețe. Ar trebui amintite și *Albăstrelele* pentru finul acord de tonuri foarte sumbre, și pentru accentuarea voită a strălucirii lăuntrice, profunde, a tonurilor prin radearea cu cuțitul a stratului gros de culoare.



ȘT. LUCHIAN — Flori — ulei, 46 × 61 cm.

prin contradicțiile ei, o eroare artistică.

Acuarea înfățișând o *Femeie în grădină*, care a fost expusă la Tinerimea Artistică în 1907, revelă o altă puternică și repetată preocupare a lui Luchian, care a avut înfringeri asupra stilului său, chiar și în ultimii ani de creație. E vorba de interesul pentru compozițiile decorative, în sensul acelei mișcări artistice, care la sfârșitul secolului trecut și la începutul acestuia, s-a dezvoltat în Germania sub numele de «Jugendstil», în Anglia sub numele de «Modern style» și în Franța sub numele de «Art nouveau», și care și-a găsit maxima expresie artistică în afiș. Acest stil, un fel de recrudescență barocă, e caracterizat prin exuberanța decorului vegetal și a formelor unduoase, a conturilor sinuoase, ținând mai mult de gust și de modă, decît de artă. Astfel de preocupări esențial decorative apar la Luchian în preajma lui 1900, în câteva panouri decorative (*Anotimpurile*), în ulei și desenul

sugerate de mișcarea «Ileana» precum și, la intervale, în unele acuarele. Ele sînt manifeste și în această operă din expoziție: desăfurările sinuoase ale vîșmîntului, sacrificînd, fără pierdere a ex-

presie artistice, realitățile anatomice și ale perspectivei, fidele astfel viziunii decorative ondularea de umbre a fondului floral, trăsătura fină și agilă a conturilor, totul contribuie la realizarea unei imagini manieriste, care nu e lipsită de grație.

Alte două opere, care pot fi considerate aproape de o realizare desăvîrșită, constituie exemple înalte ale neliniștilor cercetări expresive ale pictorului, ale exuberanței temperamentului său artistic, de o labilitate creatoare nemaiîntîlnită la alt artist român. În toate aceste încercări, ceea ce domină este personalitatea artistică puternică, originală a lui Luchian și tendința sa constantă de a considera pictura ca o realitate autonomă. În *Caise* imaginile nu sînt decît un pretext al exprimării unei spontane forțe constructive, care se traduce în tușele sintetice, viguroase, din caise, și în consistența tonală a reflexelor cristaline, sugerînd puternic forme abstracte. Un detaliu ca cele trei caise din primul plan în stînga, dovedește puterea tușei lui Luchian de a crea singură volum, iar un altul, ca soluția cu cele două caise, siguranța energică a nuanțelor cromatice — oranj, cadmium, alb cu violet de cobalt pe fondul roșu — în sugerarea spațiului și a structurii. Preocuparea structurală exclusivă, care jertfește aparențele tratînd reflexele tot cu atita materialitate ca și obiectele, asigură compoziției o unitate absolută constructivă ce nu-i departe de arta unui Cézanne. Transformarea motivului în pretext e și mai evidentă în micul tablou *Sindrofie*. Înfățișarea unei reuniuni de familie într-un interior a preocupat pe pictor care a tratat acest motiv și într-un tablou



Pe lângă aceste opere pe deplin realizate mai figurează în expoziție cîteva care nu sînt decît documentele formației stilului artistului, etape ale căutărilor sale: două *Apusuri de soare* de reminiscență grigoresciană, ca și un mare *Peisaj*, cu forme destrămate, de un colorit incert, roz-alburiu. Din jurul lui 1896, contemporan ca factură cu *Târâncă* din Colecția Dona, este *Capul de țaran*, exemplu perfect al preocupărilor timpurii ale artistului, nu numai de a realiza forma din culoare, ci de a face din materia cromatică vehiculul exclusiv al expresiei. Din acest mic tablou, cu tușe viguroase, de o vehemență neîmblînzită, în care sclipesc, răzlete, acorduri de mare sensibilitate, se ridică o energică impresie de frust, de primitivitate, de forță naturală necontaminată, în acord perfect cu imaginea. Pictorul e furat însă cu totul de vehemența penelului, astfel încît expresia artistică, care e rod al contemplației, suferă. În *Bătrîn* (tablou ce trebuie socotit executat după 1902, nu, cum s-a crezut, din perioada mînceneză) cîteva fragmente denotă penelul unui mare artist: sumara, sintetica realizare a mîinilor, și complexa tratare a figurii, din tușe mărunte, suprapuse, gri-brune, apăsate cu vigoare și nuanțate cu precizie, dar, din nefericire, prea supuse expresiei psihologice. Cîteva părți structurale se pierd în compoziția plină de viduri inexpressive, și cu toate fragmentele de pictură autentică, opera rămîne,



în ulei aflător la Muzeul de Artă, într-o acuarelă și într-un desen. În nici unul din acestea nu e prezentă febra picturală care stăpânește în tabloul din Expoziție. Dacă în grupul din dreapta, în bărbatul și femeia care stau de vorbă, se poate observa un sentiment de eleganță grație, tradus în contrastele simple și calme de lumină și umbră, în tușele fine, suprapuse cu o delicateță infinită, din figura femeii, realizând echivalentul pictural al unei grațioase scene de gen, în partea cealaltă a compoziției intervine un protagonist turbulent, care e lumina, tălmăcită imediat în culori. După ultramarinul dens, în zone plate, al personajului din stânga, izbucnește o volbură cromatică, nu de tușe mobile, jucăușe, ci de parcele de culoare, așezate cu fermitate și precizie, devorând chipurile celor din preajmă. Invadate brusc de lumină, figurile sînt schițate rapid, definite în citeva sugestii de penumbra. Izvorul luminos, în centrul grupului, nu e precizat, el pare absorbit de reflexele rochiilor roz și albe care alcătuiesc apoi o plasmă de lumină din rozuri fine, alburii-gălbui, albastru de penumbra. În contrast cu această lumină vibrantă umbra din jur se adîncește, creînd în același timp și o sugestie de spațiu, și o sugestie de interior. Personajele nu se detașează în contraste pe acest fond sumbru, ele par să iasă ușor din întuneric prin subtilitatea nuanțelor de trecere, din brunuri-oranj și griuri opace. Ochiul spectatorului este răpit imediat de vehemența tușelor materiale de lumină și apoi, urmînd curba privirii, se odihnește pe contrastele, simple, pacifiate ca de o contemplație, din zona celor două



ȘT. LUCHIAN — Cap de țaran — ulei, 38 × 24 cm.

ultime personaje, după care urmează o lungă tăcere cromatică. E clar că pictorul n-a zăbovit să analizeze multiplicitatea reflexelor asupra formelor din jurul izvorului luminos, să definească formele în funcție de aceste reflexe:

senzația luminoasă s-a tradus atît de spontan în culoare, materia a devenit fără nici un efort lumină, atît de rapid, încît expresia picturală a izbucnit vehementă, grăbită de a nu pierde nimic din vioiciunea senzației, din ebulliția cromatică a retinei. E un exemplu desăvîrșit a acelei «fougue diabolique», al aceluia temperament «endiable»¹⁾ pe care încă din 1898 contemporanii i-l recunoscuseră lui Luchian, și care n-a scăzut niciodată la el, ca o cheazăie a esenței pur picturale, necorupte, a viziunii sale.

Ansamblul de opere de Ștefan Luchian pe care ni-l oferă Expoziția Tezaurului artistic repatriat, ne îngăduie deci să recunoaștem multiplele aspecte ale complexei personalități a pictorului: de la operele de început, în care caracterul stilului său sînt puternic prefigurare, pînă la operele de maturitate, în care e vădită transfigurarea spirituală supremă a mijloacelor sale de expresie. Căutările mereu neliniștite ale temperamentului său, curiozitatea niciodată stinsă de a încerca noi forme de expresie, l-a purtat spre numeroasele avatururi ale stilului său, în care coordonatele personalității sale artistice se deslușesc însă, cu neslăbită putere, aceleași. Și ochiului aceluia care s-a oprit mai îndelung asupra operelor analizate mai sus, nu-i va fi greu să recunoască acea «violence joyeuse», pe care acuitatea critică a lui H. Focillon a observat-o dintru început la pictorul român, și care nu e decît violența bucuriei pure de a picta.

¹⁾ N. Grant, *A propos de la critique d'art, L'Indépendance roumaine*, 1898 juin.

ȘTEFAN LUCHIAN — Compoziție — ulei, 28 × 42 cm.





ȘTEFAN LUCHIAN - Fintină la Brebu - ulei, 72 x 51 cm.

ARTIȘTI DE LA INCEPUTUL SECOLULUI XX

PETRU COMARNESCU

Începuturile unor maeștri (Petrașcu, Răssu, Băncilă, Vermont, Steriadi, Cecilia Cuțescu-Storck și alții).
Dezvoltarea activității unor pictori mai vechi.

Artiști supraevaluați odinioară (A. Verona, Stefan Popescu, E. Stoenescu).

False glorii (Kimon Loghi, Costin Petrescu, Ip. Strîmbu, etc.).

Făgăduinți numai în parte împlinite (D. Hirlescu, D. Mihăilescu, Al. Mihăilescu, G. Mărculescu, A. Romano, P. Bulgăraș, etc.).

Debuturi interesante (I. Theodorescu-Sion, Elena Popea, S. Mütznér, Rodica Maniu).

Este nespus de interesant să privești un grup de lucrări, care la un moment dat au fost socotite atât de prețioase încât, spre a fi ferite de urgia războiului, au fost evacuate și care, după aproape patru decenii, au revenit în țară, prin frățescul și mărinimosul gest al Uniunii Sovietice. În afară de lucrările pictorilor din prima parte a secolului al XIX-lea și de acelea ale marilor maeștri, care s-au manifestat în acest secol, expoziția tezaurului mai cuprinde și operele a peste patru zeci de pictori și graficieni, care au început să se realizeze sau au continuat să dea lucrări mai reprezentative la începutul secolului nostru. Alături, însă, de asemenea lucrări, care incunună o activitate sau arată începuturile unor strălucitoare manifestări, s-au evacuat în 1917 și numeroase opere lipsite de orice valoare sau semnificație, socotite însă pe atunci deosebit de însemnate.

Pentru iubitorii de artă, pentru critici, pentru istoricii artelor și sociologi, amestecul acesta de lucrări de valoare și de altele cu totul inferioare, prezența laolaltă a unor adevărați maeștri sau a unor talente la începutul manifestării lor, dar și a unor pseudo-artiști, considerați pe atunci mari glorii, sint pline de învățăminte și aruncă o grăitoare lumină atât asupra mentalității claselor conducătoare, în perioada dinaintea primului război mondial, cât și asupra modului în care se valorifică adeseori arta.

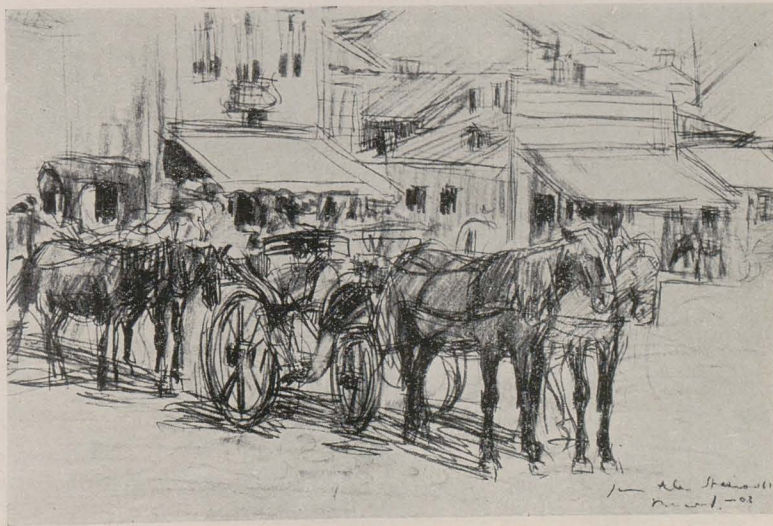
Ar fi interesant de analizat ceea ce s-a trimis și ce ce nu s-a trimis — pentru o adăpostire mai sigură — din patrimoniul artistic al țării, ținându-se seama de împrejurările de atunci, de graba, confuzia și posibilitățile de evacuare ale lucrărilor. Unele instituții, mai precis conducătorii lor, nu au putut sau nu au vrut să evacueze lucrările de pref, iar dintre colecționari nu au avut puțința de a-și pune la adăpost operele de artă decât doar o mină de potențai, aflați atunci în guvern sau avînd legături apropiate cu guvernul. Astfel, o seamă de capodopere plastice au rămas în țară, și, în schimb, unii miniștri sau potențai au expedit numeroase lucrări fără valoare, în care ei și sfătuitoarii lor credeau, dovedindu-și nepriceperea și prostul gust.

Te minunezi cînd vezi că, alături de unele capodopere ale lui Grigorescu, de unele bune lucrări ale lui Andreescu și Luchian (dar nu cele mai reprezentative), colecționarii au căutat a pune la adăpost mai mulți Mirea decât Luchieni, aproape

tot atîtea lucrări de Verona cît și de Luchian, au expedit lucrări de Costin Petrescu, Kimon Loghi, N. Grant, C. Artachino și chiar de Ipolit Strîmbu, ba și de unii iluștri necunoscuți și atunci, și astăzi, iar din opera lui Stefan Popescu, Vermont, Dărăscu lucrări de mîna a doua. S-a expedit o singură pictură de Răssu și nici una de Baltazar, vădindu-se din toate acestea subrezența criteriilor, după care s-au constituit unele colecții, precum și anumite predilecții pentru lucrările dulcele, spalăcite, fără vreun relief artistic.

Și totuși, în perioada 1900—1916 s-au creat o seamă de opere de înaltă măiestrie și dovedind unei o vie combativitate socială. De asemenea, în această perioadă din preajma primului război mondial nu puțini au fost pictorii și sculptorii de talent, aflați în pline căutări și făgăduitoare realizări și care din diferite pricini, dar mai ales din cauza neînțelegerii sau intereselor potrivnice ale conducătorilor de atunci nu s-au putut desăvîrși și nici exprima în felul dorit de ei.

Ca și în literatura de la începutul secolului acesta, talentele nu au lipsit și nici un bun nivel artistic. O seamă de prozatori ca N. Dunăreanu, Al. Cazaban, C. Sandu-Aldea, Ion Adam, Spiridon Popescu, N. N. Beldiceanu și mulți alții dovedeau cît de bine știau să scrie, și



J. AL. STERIADI — Trăsuri în piață — desen în creion, 23 × 36 cm



J. AL. STERIADI — Studiu pentru compoziția «Hamali in port»
— ulei, 119 × 90 cm.



GH. PETRAȘCU — Autoportret — ulei, 61 × 47 cm.

dacă nu au dat la iveală lucrări mai puternice, cu un conținut mai adinc și mai răscolitor, asemeni lui Caragiale, Sadoveanu, Anghel, Iosif, Hogaș, Sorbul, aceasta se datorește greutăților întâmpinate; de multe ori și predilecției burgheziei și moșierimii pentru o artă neutră, dulceagă, distractivă, care să nu pună probleme adinci și răscolitoare. Numai marile personalități au izbutit să treacă peste aceste încercuiri fățșe sau ascunse, și aceasta este adevărat și pentru celelalte arte.

Ca să nu vorbim de sculptură, din care nu s-a evacuat nimic, datorită grabei și dificultăților de transport, amintim că, în deceniul și jumătate dinaintea războiului mondial, Luchian cunoștea culmile creației sale, mai ales între 1905 și 1909, că Grigorescu făcea ultimile sale opere măiestre, că Ressu, Steriadi, Băncilă, Vermont, Baltazar, Cecilia Cuțescu-Storck, N. Dărăscu, Stefan Popescu și desenatorul Iser se manifestau din plin, că Petrașcu și Pallady se pregăteau pentru marile creații, ce vor da strălucire artei noastre dintre cele două războaie mondiale, iar Fr. Șirato, I. Theodorescu-Sion, Elena Popea, Rodica Maniu, S. Mütznier începuseră să expună. În ochii oficialității și ai păturilor conducătoare, Mirea se bucura însă de un prestigiu mai mare decît Luchian, Verona era socotit marele urmaș al lui Grigorescu, Ipolite Strimbu, Costin Petrescu și Kimon Loghi erau socotiți mari maestri. Stefan Popescu și Eustațiu Stoenescu aveau o neîntrecută autoritate mondenă. Se vorbea într-adevăr și de Petrașcu, Ressu, Baltazar, dar în cercuri mai restrînse, precum și de unele talente de viitor și dacă expoziția tezaurului are, alături de multe opere mediocre și de prost gust, numeroase lucrări de Petrașcu, Steriadi sau lucrările unor artiști de talent, care nu s-au putut realiza decît în parte, murind prea devreme sau neavînd tăria de a înfrunta piedicile și loviturile (aici am orîndui pe Dimitrie Hirlescu, G. Mărculescu, Al. Mihăilescu, Al. Romano, I. Marinescu-Vislan, sau pe Juan Alpar, care s-a socotit rivalul lui Luchian sau pe Emanoil Bardasare și pe pictorii în vleația P. Bulgăraș și L. Biju), aceasta se explică prin faptul că unii colecționari plecua urechea și la sfaturile sau afirmațiile unor oameni mai pricepuți, înțelegînd să riște în investițiile ce le făceau. Și într-adevăr că nu ar fi greșit cu unii din cei numiți acum în urmă, dacă aceștia ar fi avut o soartă mai bună sau o combativitate mai mare.

Deosebit de interesant, mai ales pentru criticii și istoricii de artă, este de a urmări formația lui Petrașcu, așa cum se învederează în expoziția tezaurului. Nici una din lucrările expuse nu atinge încă măiestria și originalitatea, ce vor caracteriza arta lui Petrașcu în perioada dintre cele două războaie mondiale, dar de pe la 1905 se putea vedea că tinărul pictor de atunci era pornit pe temeinice experimente și lucra cu o rară înflăcărare, începînd a-și avea o viziune, un stil propriu, realizat cu mijloacele adecvate.

Evoluția artei lui George Petrașcu (1872—1949) nu a fost însă ușoară și rapidă (Andrescu a progresat uluitor în ultimii trei ani ai scurtei sale vieți, iar Luchian, cu patru ani mai vîrstnic decît Petrașcu, ajunge mult mai curînd la culmile creatoare, dînd între 1905 și 1909 cunoscutele capodopere), dar an de an, începînd de pe la 1905, Petrașcu și-a sporit măiestria și cei care au știut să-i observe lentele dar temeinicele depășiri, printre care și criticii A. Baltazar, L. Bachelin și Marc—A. Jeanjaquet, de pe atunci îl așezau alături de Luchian și îi prevedeau marile realizări de mai tîrziu.

Privind diferite lucrări dintre 1905 și 1916, ca *Moara* (1905), *Priveștiștele din Orient* (1907), *Portretul de femeie* (1909), *Bărci la mare*, *Peisajul de la Tg. Ocna*, își dai seama că de pe atunci Petrașcu își precizase tematica și tehnica, mergînd în adîncime. Lucrările acestea și mai ales cele două autoportrete (unul făcut la Nicorești, în 1908 și altul, în care artistul poartă o haină roșiatică), arată stadiile prin care a trecut Petrașcu pentru a ajunge la vigoarea și dramatismul viziunilor sale, la atmosfera de basm din unele peisaje și interioare, la sobrele și consistentele armonii ce-i aparțin. În anii aceia, el se lupta cu lumina și umbra, folosite adesea în puternice și prea fățșe contraste și făcînd unele peisaje și compoziții prea întunecate și pe alocuri nu îndeajuns de distincte. Cele mai reprezentative lucrări din această perioadă (1900—1916) le socotim *Casa de la Nicorești*, pictată în bătaia lunii, cu puternice contraste de lumină și umbră în care se vedește forța constructivă a pictorului, viziunea lui proprie, consistența pastei sale, cu care mai tîrziu va cristaliza obiectele, dîndu-le însă o transparență, și o conturare desăvîrșită, și lucrarea, greșit intitulată *Culă*. Aceasta, de fapt *Casă de podgorii*, cu pridvorul așezat pe pivniță, potrivit necesităților și caracteristicilor locale, are ceva din sobra și solida construcție caracteristică lui Petrașcu, despre care, pe bună dreptate, s-a zis că



CAMIL RESSU - Turci la cișmea - ulei, 45 x 59 cm.

posedă darul de a « zidi » cu pasta, pe care o așază în straturi dense cu pensula sau cuțitul, nuanțînd-o apoi cu diferite tonuri intermediare. Pe atunci, nu ajunsese la paleta bogată de mai tîrziu și nici la îmbinarea mai intimă și mai vibrantă dintre umbre și lumini, dar căuta aceste procedee fundamentale ale picturii și uneori se apropia de ele.

Compoziția *În atelier* (1912), unde o fată așezată pe sofa privește numeroasele tablouri orînduite pe pereți sau pe jos, temă care mai tîrziu va apărea mult mai bogat colorată și mai solid construită, vestește neuitatele interioare de la Tîrgoviște, așa cum *Nunta* (1915), prea întunecată, dar cu o viziune fantastică, vestește dramatismul viziunii din unele peisaje de la Toledo. O asemenea lucrare ne face să regretăm că Petrașcu nu a stăruit în compozițiile cu figuri omenești, căci și autoportretele, și unele compoziții ca *Nunta* sugerează darul său de a aprofunda sufletul omeneș și atitudinile semnificative ale oamenilor. Ulterior, pictorul s-a rezumat la interioare, peisaje și mai ales la naturi moarte, acestea foarte rare în perioada de pînă la 1916. Frămîntarea continuă pe care o vădese creațiile expuse, căutările lui compoziționale, străduința de a adînci expresiile umane s-au canalizat ulterior într-un domeniu mai restrîns, artistul atîngînd o unică măiestrie, dar împruîndu-și viziunea despre lume.

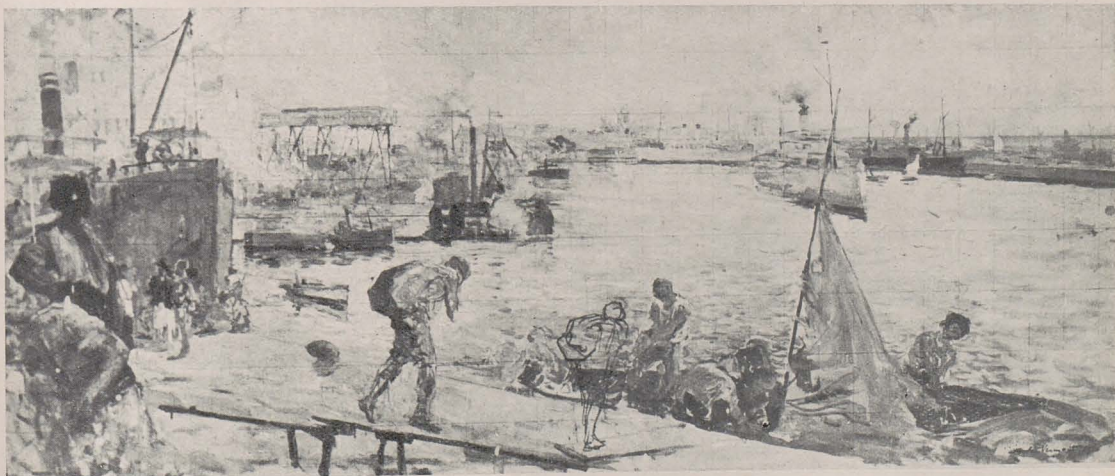
Lucrările expuse ilustrează, așa dar, procesul îndelung meditat și împlinit al trecerii lui Petrașcu spre un colorit mai luminos și mai variat, spre o construcție plastică mai stringentă și mai vibrantă în fixitatea-i cristalină. Fiecare capodoperă a lui Petrașcu a fost dobîndită prin numeroase și stăruitoare căutări și experimente, și într-adevăr că la acest maestru se poate vorbi despre o evoluție uniliniară, despre o concen-

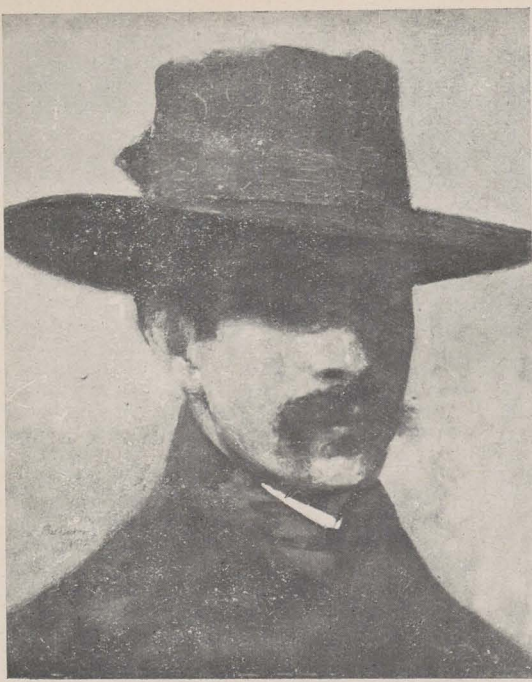


trare și potențare treptată a meșteșugului, spre deosebire, credem, de felul cum au evoluat Grigorescu și Luchian, care de la început și-au știut căile și au ajuns mai repede, dar nu fără inegalități și fluctuații, la viziunea și concepția ce le caracterizează opera.

Bine reprezentat în expoziție, pentru perioada respectivă, este și Steriadi, spre deosebire de Ressu și alții. Studiul pentru compoziția *Hamali în port*, poate mai armonios colorat și mai viu construit în proporțiile acestea mai puțin mari, priveștile din port și portretul de bătrînă sînt printre cele mai izbutite lucrări ale maestrului, care mai tîrziu și-a împlinit opera cu unele privești urbane și naturi moarte sau cu portrete, stăruind mai puțin în marea compoziție (*Chivușele*, *Brișcări în Piața Mare* și *Hamali în port* sînt dinaintea primului război mondial). Lucrările expuse au veridic, fie că este vorba de chipurile omenești sau de priveștile din port, din care nu lipsesc o discretă poezie și o puternică vibrație a atmosferei. Camil Ressu este prezent doar cu o singură pictură, *Turci la cișnea*, în care pitorescul dobrogean, cu coloritu-i puternic și totodată aspru, cu contururile accentuate de lumină, apare în nota-i specifică. Nicolae Dă-răscu, peisagist de seamă uneori, mai ales în marine și vederi din porturi, este prezentat inegal în expoziție. Dacă *Veneția noaptea* pare cam artificială ca viziune, poate datorită movului-vinețu, insuficient diferențiat în bătaia puzderiei de lumini electrice, celelalte peisaje sînt mai armonioase și mai convingătoare.

Octav Băncilă (1872—1944) este prezent prin cinci lucrări în ulei nu dintre cele mai combative și mai caracteristice: o variantă a *Autoportretului*, făcut în vremea studiilor de la Munchen, în care pictorul se înfățișează într-o atitudine energică, folosind contrastele de alb și negru, portretul soției, expus în 1915 și intitulat atunci *În grădină*, lucrare expresivă compozițional, dar neplăcut colorată, un *Cap*





P. BULGĂRAȘ — Portretul sculptorului Paciuera — ulei, 46 × 38 cm.

de evreu, mai puțin adânc decât chipurile din cunoscutele compoziții *Pațicarul* sau *Croitor bătrîn*, în fine o natură moartă (*Trandafiri*, 1916).

Nicolae Vermont are o lucrare din vremea studiilor, *Țărancă cu boccea* (1887), apoi *Familie la masă*, *Țărani la masă*, un *Autoportret* *Portretul unei bătrîne* (1903) și studiul pentru compoziția *Portul Constanța*. Fără să fie cele mai reprezentative, aceste lucrări arată știința compozițională a artistului, pătrunderea sa psihologică, siguranța cu care lucra, iar *Portul Constanța*, deși doar proiect, constituie o fericită înfățișare a vieții portului, cu un colorit viu și o ritmică decorativă, într-adevăr indicată pentru pictura monumentală, ale cărei cerințe specifice Vermont le-a înțeles pe deplin.

Dintre lucrările decorative, pe atunci pe drept cuvânt prețuite, ale Ceciliei Cutescu-Storck, vedem în expoziție doar *Fragment de compoziție*, o lucrare în tempera cu trei figuri armonios conturate. Chipurile de țigănci, pe care artista le-a înfățișat uneori în adinca lor omenie și cu frumusețea lor caracteristică, sînt prezente și în această expoziție, dar fără a fi dintre cele mai expresive pe care le-a făcut d-na Storck. *Femeie în peisaj* este o lucrare cu bune calități de observație realistă.

Dintre artiștii foarte prețuiți în vremea aceea și asupra cărora viitorul n-a mai împărțit întru totul această prețuire, Artur Verona (1868—1946), Stefan Popescu (1872—1948), și Eustațiu Stoensescu (n. 1884), apar cu lucrări variate. Toți trei au avut o deosebită îndeminare și certe aptitudini artistice, dar timpul a arătat că Verona, departe de a fi un nou Grigorescu, a avut o paletă destul de săracă și o viziune monotonă, repetînd mereu «efectele» de toamnă și de iarnă sau horele din Codrul Herței, iar Stefan Popescu, după bune începuturi cu peisaje din Brețania și scene din viața țăranilor noștri, a trecut la peisaje convenționale, nediferențiate, fără specific local, care puteau fi făcute tot în Brețania, deși acum erau de la noi. Eustațiu Stoensescu înfruntat de unii maeștri clasici, dar și de Laurens și Whistler, a dat la început câteva interesante interioare, compoziții cu copii și mai ales portrete, pentru a lucra apoi în serie portretele lumii la modă, fără a adînci modelele și a căuta înnoiri temeinice. Cunoaștem o priveliște de la Veroneț, demnă de a sta alături de cele ale lui Petrașcu, o scenă cu o înmormintare și unele interioare cu copii, cu totul remarcabile, dar, privită în ansamblul ei, opera lui Stoensescu nu are o dezvoltare temeinică,

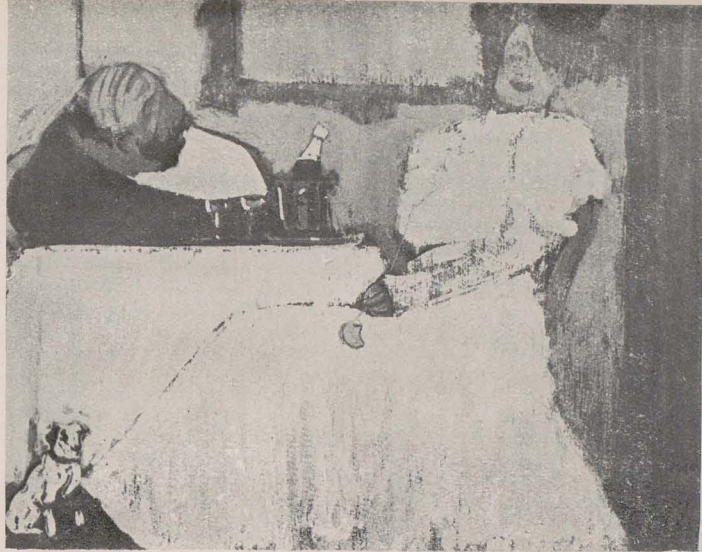
ci dimpotrivă a devenit cu timpul facilă și superficială. Cele trei lucrări prezentate în expoziție (*Mama cu copilul la masă*, *Femeie în atelier* și *Atelier*), arată spontaneitatea pictorului, dar și lipsa de stringență în compoziție, unele scripuri coloristice, dar și lipsa acelei înalte conștiințozități artistice, ce caracterizează de pildă activitatea lui Andreescu, Luchian, Petrașcu, Pallady. Din cele douăzeci și trei de tablouri ale lui A. G. Verona, doar *Toamna* cu reflexe galbii și *Biserica* pe vreme de iarnă au oarecare viață, iar din opera lui Stefan Popescu, pe atunci avînd lucrări superioare celor expuse, reținem *Odihnă la cîmp* și studiul grafic pentru această compoziție, destul de viguroasă, dar cu un colorit banal și șters, cum îl au și negriciosul interior breton, stîncile la mare (1913) sau peisajul cu o biserică. Socotim că aprecierile acestea nu sînt prea severe, dacă ne gîndim că Stefan Popescu și A. G. Verona avuseseră în ochi priveliștile rurale ale lui Grigorescu și Luchian, izvoare de adevăr și frumusețe, pe care alți pictori mai modești au știut să le înțeleagă și să se lase îndrumați de ele, spre noi expresii proprii; chestiunile acestea rămîn însă discutabile și ar trebui discutate.

Dintre pictorii care începuseră să se manifeste la sfîrșitul secolului trecut și continuă în noul secol, amintim de Eugen Voinescu (1844—1909) cu o marină fără nimic specific priveliștilor noastre, gen în care Bunescu se va impune după primul război mondial, Juan Alpar (I. Al. Parascăvescu, 1855—1901), care a expus alături de Luchian, dînd la iveală cîteva peisaje solid construite, dar tributare în colorit lui Grigorescu și Andreescu, fiind un pictor de posibilități restrinse, dar nu neglijabile, Emanoil Bardasare (1850—1933), profesor la Școala de Belle Arte din Iași, care, după ce a fost socotit un copil minune datorită citorva lucrări acalemice, nu lipsite de siguranță și oarecare prestanță, a dezamăgit așteptările, și insuficient cunoscutul Dimitrie Mihăilescu (1872—1921) autorul unor peisaje construite cu o mină sigură și destul de vibrante, dar fără varietate și viziune personală. *Peisajul cu case* al lui D. Mihăilescu, deși mai mult o schiță, mărturisește talent și are o pastă suculentă, ceea ce nu se întîmpla la unii pictori foarte prețuiți atunci, ca Verona, Stribu, Artrachino. *Peisajul cu case de țară* al lui Em. Bardasare, desigur din preajma Iașului, are oarecare farmec documentar, iar *Curtea de țară* a lui Alpar calități de construcție plastică.

Oricum, acești pictori sînt mult mai interesați decît unii pictori cu mare prestigiu pînă la primul război mondial, și uneori și după

OCTAV BĂNCILĂ — Femeie în peisaj — ulei, 100 × 89 cm.





IOSIF ISER - La bar - guază, 28 x 34 cm.



IOSIF ISER - V. Morțun - desen, 40 x 32 cm.

aceea, cum au fost Kimon Loghi, autorul unor alegorii și viziuni de basm, în care tematica și coloritul nu au nimic comun cu realitățile de la noi; pictor dulceag și siropos, superficial și monoton, foarte pe placul marii burghezii de odinioară, Ipolit Strîmbu, se pare bun profesor, dar pictor cu mijloace artistice foarte sărace, folosind simplist contrastele și producînd apoi în serie cunoscutele-i «efecte» de lumină, înfățișînd chipuri pe care se reflecta lumina unor lămpi cu abajururi roșii sau verzi (există și în expoziție o asemenea lucrare intitulată *La lumina lămpii*), Costin Petrescu, ani de zile autor de portrete lipsite de distincție artistică și aproape fotografice (păcat că unul din ele aflat în expoziție reprezintă pe Aristiză Romanescu spre bătrînețe (1907), marea actriță neavînd norocul de a fi fost portretizată de un artist adevărat, așa cum a avut M. Pascaly datorită sculptorului Ion Georgescu) sau de compoziții istorice ori decorative, poate insuficient legate de tradițiile atît de bogate ale artei noastre populare și religioase.

La Tinerimea Artistică, la Societatea Ateneului și în ochii multor dregători și potențai de odinioară, asemenea pictori fără vocație tronau și nu Luchian, Petrașcu, Baltazar, Ressu, Băncilă. De asemenea, tot pictori fără deosebită vocație s-au dovedit pînă la urmă și D. Serafim (1862-1931), portretist academist, C. Artachino (mort mai anii trecuți), desenator cam migălos, avînd oarecare vibrație în liniile și contururile sale, dar renunțînd la desen pentru o pictură seacă și fără viață, Pan Ioanid (1878-1956), care după bune începuturi în portret a făcut în serie hore convenționale, N. Grant, mereu același în peisajele și interioarele sale cu un verde ușor umbrît, folosit ca o rețetă permanentă, N. Gropeanu, pictor de vibrație restrînsă, care are în expoziție

doă lucrări mai bune decît ceea ce a lucrat mai tîrziu. Asupra lui Alexandru Sarmar (1871-1933) și N. Angelescu-Ange (1869-1916), din opera cărora nu cunoaștem suficiente lucrări, s-ar putea face unele bune aprecieri, judecîndu-i pe primul după interioarele aflate în expoziție, destul de nuanțate și pe al doilea după peisajul oare cum sensibil lucrat.

Dintre pictorii care erau făgăduinți la data evacuării acestor lucrări, unii au răspuns așteptărilor puse într-înșii și aici vom pomeni nu numai nume cunoscute bine mai tîrziu și prețuite ca. Elena Popea (1885-1941), Rodica Maniu, S. Mütznér, sau ca I. Theodorescu-Sion (1881-1939), ci și de alții care încă nu își au meritatul loc în istoria artei noastre. Ne referim la cîteva mari talente, care, deși moarte de timpuriu sau împiedicate de a se dezvolta temeinic, au depus suficientă activitate pentru a nu trebui să fie date uitării. Aceste talente s-au numit Dimitrie Hirlescu (1872-1923), G. Mărculescu (1870-1919), Al. Romano (1887-1916) și Alexandru Mihăilescu, acesta din urmă poate încă în viață, dar pierdut în străinătăți, anihilat de mulți ani, datorită unei cumplite boale. Alături de aceștia poate ar trebui să menționăm pe P. Bulgăraș și Leon Biju, talente care nu s-au realizat în măsura posibilităților inițiale precum și pe Ion Tincu (1872-1952) și I. Marinescu (care credem că este Marinescu-Vilsan). Lucrările expuse servesc la studiul activității acestor talente pe nedrept uitate, dintre care mai ales Hirlescu ne-a interesat în deosebi.

Dimitrie Hirlescu a făcut serioase studii în străinătate și, spirit de o înaltă conștiință artistică, frămîntat de mari probleme nu a expus de cit relativ rar, îndeobște numai la expozițiile Tinerimii Artistice și la unele saloane oficiale. Dar

CECILIA CUȚEȘCU-STORCK - Fragment de compoziție - pastel, 42 x 55 cm.





ȘTEFAN POPESCU — Odihnă pe cîmp — ulei, 160 × 85 cm.

compozițiile sale cu personaje puternic conturate și văzute în proporții monumentale, cu o adâncire psihologică în totul remarcabilă (de pildă Jucătorul de maimuțe, Țigani, Portretul criticului Jeanjaquet sau al poetului Tutoveanu), au făcut din el un pictor expresionist de prim ordin. Au rămas de la acest pictor, născut la Fălțiceni și profesor de desen la Liceele din Constanța, Birlad și Tecuci, și unele peisaje, mai ales de la Constanța, care-i dovedesc și însușirile de colorist. Cele două lucrări aflate în expoziție, *Bătrîn cetind* (un rabin cu nepoțelul său) și *Mama cu copilul* (expusă în 1909, la Tinerimea Artistică, sub titlul *Doi prieteni*) pot sugera de celor care nu-l cunosc darul de pătrundere psihologică (prima lucrare), și o vioiciune plină de adevăr uman și exuberanță coloristică în a doua, lucrări totuși nu din cele mai reprezentative. De asemenea, tabloul lui G. Mărculescu *Femeie cîntînd la pian* arată unele calități ale acestui pictor de interioare, pline de atmosferă vibrantă și încercând uneori interesante acorduri cromatice, pentru care a găsit prin 1910—1914 prețuirea unor critici în care avem încredere.

Interesant a fost și Alexandru Mihăilescu, care în compozițiile de mari dimensiuni, aflate în expoziția tezaurului, *Petrecere italiană* (1910), *Lectură și Interior*, ca și în peisajele de colțuri de străzi sau în tabloul *Băiat cu pălărie albă* dovedește o deosebită pătrundere psihologică, un dar de a reda viu oamenii, deși compozițional picturile de gen tratate în proporții de mari compoziții sînt uneori prea aglomerate și au un colorit cam vulgar. Inegal, artistul își pune în însă dificile probleme picturale, reușind uneori să redea în mod fericit lumina difuză din interioare sau contrastele de plein-air (acestea în *Băiatul cu pălărie albă*). Desenul în peniță al marilor compoziții în ulei *Petrecere italiană* dovedește și mai vădit forța de pătrundere psihologică a artistului și știința de a da viață unui grup de oameni, de a sugera legăturile dintre ei. Alexandru Mihăilescu trebuie studiat, ca și ceilalți pictori amintiți mai înainte și opera sa nu trebuie confundată cu a altui artist cu același nume, tot talentat, și de asemenea elev al lui Mirea, dar mort de tînră în 1896, cînd revista «Literatură și artă romînă» îi face necrologul. De altfel, la un moment dat (în 1909) expuneau patru artiști cu numele de Mihăilescu (Dumitru, peisagistul, Alexandru Gheorghe Mihăilescu, Panait Mihăilescu pictori și sculptorul Constantin Mihăilescu).

Condițiile sociale neprielnice, nedreptățile cercurilor conducătoare în artă, uneori boalele sau moartea timpurie și însăși lipsa de combativitate a unora dintre acești oameni talentați, i-au împiedicat să se realizeze deplin, dar există numeroase nume de care criticii și istoricii artelor vor trebui să țină seama în reconsiderările lor, pentru care actuala expoziție constituie un serios ajutor.

Calități coloristice și viziuni pline de viață a dovedit și Al. Romano, răpus de bombardament în 1916, la 29 de ani, reprezentat în expoziție cu compoziția *Femeie cu bijuterii*, lucrare pe gustul burgheziei de atunci, dar dovedind unele certe însușiri plastice, mai vădite în alte lucrări. Deși a trăit îndelung, Ion Tincu, (1872—1952) nu a avut tăria de a-și dezvolta bunele însușiri pe care le dovedesc *Peisajul auriu* și *Copilul în peisaj*, aflate în expoziție, iar Ion Marinescu (probabil Marinescu-Vilsan), din opera căruia avem în expoziție trei peisaje cu oarecari calități și despre ale căruia lucrări dela Muzeul Zambaccian, (trei peisaje din Argeș) s-a vorbit elogios — făcîndu-se unele comparații cu Andreescu, mai ales în peisajul cu o cîmpie iarnă — s-a pierdut cu timpul în imitații prea servile, dovedind lipsa unei concepții sau viziunii proprii.

Istoria artelor cunoaște asemenea avinturi rețezate, fie de condițiile sociale neprielnice fie chiar din vina artistului însuși. Este și cazul pictorului P. Bulgăraș, un foarte bun desenesator și nu negliabil în unele peisaje de început, dar care, după succesele din preajma primului răz-

ELENA POPEA — Sufragerie — ulei, 62 × 77 cm.



ALEX. MIHĂILESCU — Petrecere italiană — desen, 37 × 53 cm.

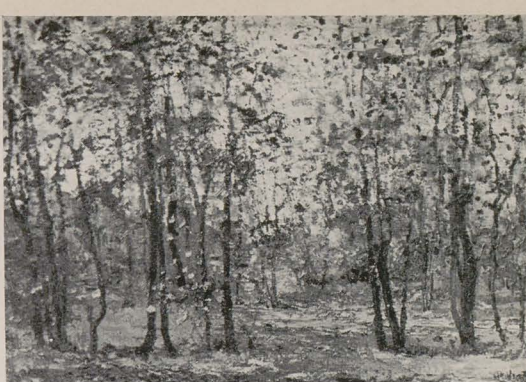


boi mondial, nu a izbutit să-și găsească drumul propriu. Totuși, o lucrare ca *Portretul sculptorului Paciurea* (1912) rămâne piesă de muzeu, prin sobrietatea cu care este lucrat, prin adevărul expresiei, prin ținuta artistică de care dă dovadă. Inegal a fost și Leon Biju, de pe urma căruia rămân unele scene din viața de la țară și flori, în expoziție reprezentat prea puțin. *Gara*, tratată expresionist de Vorel, peisajul lui A. Dimitriu (1884), *Natura statică* a pictoriței Nuni Delavrancea (n. 1890) sînt lucrări răzlețe și nu neinteresante în expoziție, unde vedem începuturile poantiliste ale lui S. Mütznér, inspirat de călătoria în Japonia, (1912) de pe urma căreia se datoresc și unele interesante desene (am mai avut un poantilist în Arthur Segall, un pictor de talent, care a expus la Tinerimea și a plecat de mult în Germania), și interesante începuturi ale Rodicăi Maniu, care mai tîrziu s-a realizat în acuarele (*La seceră* și *La rîu*), uleiurile aflate în expoziție dovedind stăpînirea meșteșugului și îndrăznețe experimente coloristice.

Începuturile lui Ion Theodorescu-Sion, pe nedrept uitat, căci unele compoziții ale sale pun interesante probleme, iar peisajele și portretele au deosebite calități plastice, se văd în cele două lucrări aflate în colecția tezaurului, *Țărani* și *Compoziție cu femei în peisaj*. Ion Theodorescu-Sion s-a inspirat în unele compoziții din folclorul nostru, mai ales din balade, și a căutat să-și închege un colorit inspirat de luminozitatea peisajului românesc și de portul țăranesc. Alături de Cecilia Cuțescu-Stork și A. Baltazar, și, mai tîrziu, alături de C. Ressu, Iser (*Familie de tătari*) și Fr. Șirato (*Întîlnirea, Întoarcerea de la țîrg*), Sion a dat un nou imbold picturii monumentale sau decorative, căutînd, ca și ceilalți, să redea specificitatea națională și să lege arta modernă de spiritul artei populare, izbutînd în mai mare măsură în arta decorativă, decît Costin Petrescu. Cele două lucrări expuse vestesc viitoarea dezvoltare a lui Theodorescu-Sion în crearea marilor compoziții.

În fine, amintim și cele două opere deosebit de interesante ale Eleni Popea, *Interior de catedrală* și *Sufragerie*, lucrate cu o pastă densă și cu fericite acorduri, în care formele se încheagă din modul de orînduire a pastei, iar nu linear, artista căutînd adevărată picturalitate și aici, și mai tîrziu în compozițiile din Olanda, ce au adus nu numai chipuri foarte expresive, dar și scene din viața celor mulți redată cu luminozitatea și aerația specifică atmosferei olandeze. Opera Eleni Popea va trebui reconsiderată într-o bună zi, ca și opera atitor alți pictori pe nedrept uitați.

Grafica aflată în expoziția tezaurului cuprinde desene, acuarele gravuri și caricaturi de diferiți artiști, printre care: Theodor Pallady (*Cap de bătrîn, Nud, Cap de tîndără*, acesta viguros construit și avînd armonie neo-clasică), G. Petrașcu (schițe de la Veneția și Balci) Ressu (portretele-caricaturi ale lui A. Baltazar, Iser, Petrașcu), Steriadi (desenul în cărbune al lui Luchian, datat: 20 decembrie 1912), Iser (*Țărancă pe gînduri*), A. Baltazar (un viguros chip bărbătesc), St.



ARTUR VERONA — Toamna — ulei, 70 × 140 cm.

Popescu (studiul pentru *Odiha la cîmp*), Vermont (numeroase desene în peniță și acuarele), S. Mütznér (peisaje japoneze), Traian Cîrnescu, Canisiu, Obedenaru, Artachino, A. Mendel. De asemenea grafica era pe atunci cultivată de doi artiști îndeosebi prețuiți, Gabriel Popescu, autor mai ales de portrete și compoziții lucrate cu multă știință, și A. Poitevin-Skeletti, unul dintre primii graficieni, care a înfățișat aspecte ale Bucureștilor de altă dată, unele lucrări ale sale avînd nu numai caracterul documentar de mai tîrziu, dar și atmosfera specifică locurilor evocate sau descrise.

Caricaturile și desenele satirice, foarte combative în epoca 1900—1916, cînd se manifestau în acest gen Iser, Ressu, Vermont, Șirato, Murnu și alții lipsesc, ceea ce este firesc cînd țînta satirei lor erau chiar unii dintre posesorii lucrărilor evacuate. Doar Vasile Morțun, colecționarul unora dintre lucrările expuse, și-a trimis și caricaturile, în care apărea el însuși împreună cu alți dregători, cu care, sau împotriva cărora «trăgea sforile» vieții politice în prajma primului război mondial.

Expoziția tezaurului îndeamnă la adînci reflecții asupra trecutului noastre sociale și artistice și contribuie la statornicirea unor judecăți mai temeinice asupra creatorilor și pseudo-creatorilor de odinioară, la cunoașterea unor maestri și oameni de talent, la reconsiderarea a o seamă de artiști merituoși și pe nedrept uitați, precum și la respingerea a o seamă de opere prețuite din nepricepere sau din interese potrivnice artei libere și autentice.



EMANOIL BARDASARE — Peisaj cu case de țară — ulei, 64 × 100 cm.



V. F. ZADOROJNII — Nemuritorii — ulei, 250 × 365 cm.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ SOVIETICĂ

AMELIA PAVEL

Prezentarea unei expoziții cit mai cuprinzătoare a artei plastice sovietice din ultimii ani a avut pentru publicul nostru și pentru artiști o dublă semnificație: prima, îndeajuns de subliniată pînă acum, este legată de contactul direct cu opere bine cunoscute, însă numai din reproduceri; cea de a doua, provine din faptul că artiștii au putut cunoaște și studia aceste opere prin intermediul rodnic al propriilor lor experiențe și căutări, vechi astăzi de 12 ani. O adevărată confruntare, un schimb de experiență, o verificare și, în multe privințe, o revizuire în același timp.

Concordanța dintre anumite etape ale dezvoltării artei realismului socialist în

Uniunea Sovietică și la noi, ca și formele specifice ale acestei dezvoltări în fiecare din cele două țări, au prilejuit o serie de învățăminte. Și acest lucru cu atît mai mult, cu cît în perioada expoziției, și în continuare și astăzi, în viața artistică sovietică au loc dezbateri numeroase și frământări adînci, lupte interne de opinii și precizări de puncte de vedere; se desemnează în cadrul concepției realismului socialist mai multe tendințe, fiecare din ele sintetizînd un grup de probleme generate de însăși desfășurarea istorică a artei sovietice. Pregătirea Congresului Unional al Artiștilor Plastici și a Expoziției Jubiliare cu ocazia împlinirii a 40 de ani de

la Marea Revoluție Socialistă din octombrie, discuțiile din presă sau din cadrul uniunilor de artiști au adus o serie de clarificări de ordin teoretic și istoric în varietatea opiniilor emise în ultima vreme, atît cu privire la valorificarea, sub perspectivă istorică, a patrimoniului artistic sovietic, cît și la fixarea sensului unor noțiuni fundamentale și de largă circulație în estetica realismului socialist.

În acest sens, expoziția, care a cuprins în general creații ale artei sovietice din ultimii 5—6 ani, dar și unele lucrări mai vechi, a concretizat cu destulă claritate căutările și frământările numeroase, uneori chinuitoare, care au înto-

vărășit mersul artei sovietice spre realizarea unei noi metode de creație, corespunzătoare unui nou stil de cultură.

Problema care a stat la baza preocupărilor și intențiilor artiștilor sovietici, încă din anii imediat următori Revoluției și care continuă să rămână și astăzi în centrul atenției, a fost găsirea unei metode de a oglindi, în același timp cu fidelitate, cu dinamism și forță educativă, dimensiunile eroice ale realității. Atributele monumentalului în concepție, sentiment, limbaj, trebuiau să caracterizeze formele artistice cele mai diverse. Din această problemă centrală s-au născut în mod firesc o serie de alte probleme, nu de mai mică importanță, care au intervenit în priveliștea de ansamblu a artei sovietice, unele sau altele, după caracterul etapei respective de dezvoltare istorică și socială.

Răspunsurile la toate întrebările pe care experiența practicii artistice le puneau cu insistență, nu au putut fi găsite dintr-odată, nici cu ușurință. Înțelegerea artei ca factor de cultură și educație și legătura, manifest declarată, cu tradițiile realiste ale picturii ruse din a doua jumătate a sec. XIX, au ajutat și ajută încă la cristalizarea, încetă dar perseverentă, a unei metode de lucru, care trebuie să antreneze în creația artistică participarea unitară a tuturor forțelor spirituale ale omului.

Printre operele care, în expoziția de la noi, au putut reflecta într-un mod deosebit de pregnant eforturile spre o nouă concepție despre creația artistică, au fost cele două compoziții cu caracter

istoric ale pictorului ucrainian Zadorojni, *Bogdan Hmelnițchi lasă ca ostatic pe fiul său Timoș la Hanul Crimeii și Nemuritorii*. Ambele lucrări, dar aceasta din urmă mai ales, care înfățișează o emoționantă scenă din timpul războiului pentru apărarea Patriei, reușesc să transmită privitorului sentimentul unei experiențe artistice și de viață sincere, nemijlocite; reușesc să exprime și prin fiecare din elementele formale, ale limbajului plastic, aderența artistului la subiectul operei lui, ca și la conținutul ei mai general.

Zadorojni are un simț foarte acut al eroicului; el știe să găsească echilibrul, de altfel destul de instabil, dintre avântul indispensabil expresiei eroice și sobrietatea care să poată frâna retorismul, întotdeauna la pîndă în asemenea împrejurări. În *Bogdan Hmelnițchi* un element determinant în această privință este structura compoziției, precis concentrată pe momentul cel mai important al acțiunii, dar în același timp suficient de relaxată pentru ca tensiunea emoțională a spectatorului să nu devină sufocantă, iar mesajul artistic al operei să poată circula ușor, fără piedici, transmitîndu-se lent în profunzime, și nu sub formă de șoc. În *Nemuritorii*, apare cu pregnanță o altă trăsătură proprie lui Zadorojni: știința de a îmbina caracterul epic cu cel dramatic. Sugerarea continuității acțiunii din tablou nu este făcută prin procedul povestirii placide, egale; dimpotrivă, Zadorojni folosește toate mijloacele unei intense dramatizări, subliniată în mod spectaculos, de o întreagă serie de elemente rezitoriale, evident inspirate de viziunea cinematografică. Vi-

goarea compoziției este sprijinită de viçoarea picturii. Forța cu care este evocată în acest tablou materia, fără să aibă o valoare independentă, în sine, reușește să transmită un persistent și încurajator sentiment stenic.

Deși tot cu un caracter istoric, tabloul lui Osenev, *Anul 1917*, este sprijinit pe un registru absolut diferit de sentimente. Spiritul de observație ascuțit al pictorului, înclinarea lui de a reține și nota amănuntul sugestiv, expresiv, trăsătura caracteristică, imprimă lucrării aspectul unei picturi de gen, în care fiecare personaj, reprezentînd un tip, definește, poate într-un chip prea anecdotic uneori, o situație.

Aceste opere, ca și alte compoziții de mari dimensiuni din expoziție — de pildă *Pe arie* de Plastov — demonstrează că în cele mai apreciate lucrări, artiștii sovietici au reușit să depășească și să învingă una din tendințele care au frînat la un moment dat cel mai mult dezvoltarea firească a compoziției, și anume tendința «sărbătorească», aspru combătută de critica de artă sovietică. Confuzia creată din pricina multor compoziții complicate, reci, pompoase, pretențioase, cu privire la rosturile picturii monumentale sau în general ale picturii cu subiect, a fost una din cauzele importante care au provocat stagnarea acestui gen în ultimii 2-3 ani. Aceași origină a avut-o predilecția multor pictori pentru lucrările cu subiecte dulcele sau false, ne semnificative, necorespunzătoare tonului afectiv real al omului de astăzi. Astfel s-a ajuns la acel impas al picturii de gen care a preocupat adeseori pe artiștii și criticii sovietici.

A. A. PLASTOV — *Pe arie* — ulei, 210 × 383 cm.



De la intenția, justificată, de a îmbogăți semnificația emoțională a picturii cu subiect, cuprinzând în sfera ei și aspecte din lirica vieții personale, s-a ajuns însă curind la frustrarea picturii de gen tocmai de amploarea socială care a caracterizat de pildă cele mai interesante opere de acest fel din pictura clasică rusă. Didacticismul naiv, anecdotismul, au distrus de multe ori spontaneitatea emoției; au transformat într-o ilustrație indiferentă, subiecte și motive care prin ele însele aveau vocația de a purta aureola emoțională a picturii de gen; sau dimpotrivă, au dus la selectarea din realitate a unor subiecte și motive care nu puteau avea nimic comun cu o concepție înaltă despre menirea artei. Lupta intensă dusă împotriva tendințelor de acest fel, a reușit în mare măsură să le înfringă; educația perseverentă a gustului artistic al marelui public va avea și ea un rol important aici.

Printre picturile de gen prezentate la expoziție au figurat câteva din lucrările care au suscitat discuții și care s-au bucurat de elogiul numeroase. Astfel o reușită deosebită reprezintă tabloul lui Tkacev, *La fântână*, pictură plină de temperament, de elan exprimat cu sin-

ceritate și francheță, în care lumina strălucitoare și în mișcare, este încorporată acțiunii. Alte picturi de gen ca *Primul succes* de Oborin și *Tania, nu clipi* de Bojii, demonstrează atenția pictorilor sovietici față de problema, atât de gingașă, a psihologiei copilului.

În renumita lucrare a lui Grigoriev *S-a întors*, se învederează în același timp însușirile pozitive, dar și primejdii latente ale picturii de gen, în sensul îngust al termenului. Redarea cu finețe a relațiilor psihologice și etice dintre oameni, evocarea unei atmosfere, puțința de a stîrni, în jurul unui detaliu sugestiv, o întreagă lume de sentimente și idei, există toate în tabloul lui Grigoriev; dar există și o anumită insistență sentimentală pe detaliu, care atenuază intensitatea emoției, o edulcorează.

O trăsătură care merită să fie subliniată în general este adaptarea coloritului la conținutul picturilor de gen. Un colorit în același timp viu și temperat, se acordă cu tonul de o duioșie rezonabilă, bine dispusă, care se degajă de pildă din tabloul *Tania, nu clipi* de Bojii.

Interesul pentru viața sufletească, pentru expresia fizionomiei umane și-a găsit locul cuvenit în portret. Încă din

vremea celor mai vechi icone rușești, se putea descifra atenția artistului pentru redarea vieții interioare, curiozitatea și sensibilitatea lui față de expresia puternică, subliniată, elocventă. De-a lungul întregii tradiții artistice ruse, se poate observa permanența acestui interes pentru fizionomia expresivă, care apare astăzi, într-un mod mai pregnant încă decît în arta plastică, în cinematografie. Cele câteva portrete din expoziție n-au putut da însă decît o imagine cu totul fragmentară a portretisticii sovietice. Printre portretele expuse la noi, s-au remarcat cele două lucrări ale lui A. Gherasimov, *Portretul sculptorului Aleșin* și *Portretul poetului Marșak*. Încercînd să meargă pe linia portretului-biografie, A. Gherasimov a căutat să dea tuturor elementelor componente ale portretelor sale o direcție convergentă spre unul și același centru de interes: caracterul personajului portretizat; dar caracter în sensul larg al cuvîntului, care se referă la întreaga personalitate a omului, cu toate angrenajele de ordin social. Se poate observa însă că în portretele lui Gherasimov predomină trăsăturile de ordin social; că interiorizarea personajelor sale este oarecum lip-

S. P. TKACEV — *La fântână* — ulei, 96 × 141 cm.





1. — V. A. SEROV — Portret de femeie — ulei, 80 × 63 cm. 2. — V. P. EFANOV — Portretul compozitorului I. A. Saporin, artist al poporului din URSS — ulei, 94 × 79 cm.

sită de profunzime și că oamenii își păstrează în aceste portrete fizionomia lor indiferentă, de fiecare zi, care împiedică dezvăluirea reală și completă a caracterului, a vieții sufletești. Un portret plin de prosepțime și de viață și care rămâne întipărit în memoria privitorului, este *Portretul de femeie* de V. A. Serov. Este ceea ce s-ar putea numi un portret « de atmosferă », care evocă parcă în jurul personajului un mediu de viață, o anumită temperatură afectivă. Un alt portret interesant prin perspicacitatea analizei psihologice și prin frumusețea armonioasă a contrastelor de umbră și lumină este *Portretul lui Saporin*, de Efanov. În general însă, portretele din expoziție au reflectat în mod insuficient problematica foarte densă a acestui gen de pictură astăzi, problematică legată nu numai de necesitățile acute ale « cunoașterii vieții », dar și de găsirea unor mijloace de expresie adecuate concomitent cu viziunea realistă și cu exigențele formale contemporane.

În expozițiile sovietice din ultimii ani, indiferent dacă au fost personale, de grup sau de mai mari proporții, s-a observat o mare abundență de peisaje. Fenomenul a dat naștere unei întregi serii de discuții și teorii cu privire la posibilitățile și limitele reflectării actualității în peisaj, la semnificația « caracterului contemporan » al peisagisticii sau la precizarea noțiunii de realism în acest domeniu. Într-un studiu recent publicat în revista « *Iskus-*

stvo », despre pictura sovietică de peisaj, A. Fedorov-Davidov distinge mai multe tipuri de peisaj, urmărind trăsăturile plastice caracteristice fiecăruia din aceste tipuri. Altele, spunea autorul vor fi desigur exigențele peisajului epic-monumental, ale peisajului cu subiect, și altele cerințele peisajului intimist sau propriu zis liric. Despre oricare din ele însă ar fi fost vorba, autorul recomandă depășirea studiului peisagistic, a lucrării rapide, de inspirație proaspătă, cu multe merite desigur dar care nu poate totuși cuprinde și exprima întreaga capacitate a naturii de a transmite sensuri filozofice, de a sugera, cu intensitate, epoca. În aceeași ordine de idei, Fedorov-Davidov, ca și, în alte împrejurări A. Gherasimov, atrăgea atenția asupra pericolului pe care îl prezintă obiceiul de a efectua în grabă, pentru magazinele de artă plastică, peisaje goale de orice conținut și care nu fac decît « să strice mina ».

Pe linia acestor considerații se poate vorbi, menționînd-o ca o realizare pozitivă, despre lucrarea lui Serghei Gherasimov, *Din nou primăvară*. Purtînd, dincolo de mesajul optic, o rețea fină de sentimente care vorbesc despre emoția sinceră în fața naturii, despre prilejurile de meditație și odihnă în singurătate pe care ea le oferă, această lucrare, de o veselă și pură luminozitate, exprimă, în același timp, o anumită sensibilitate modernă a priveliștii din natură. Pe

un registru afectiv diferit, *Pe pămînturile înțelenite* de Necitaïlo și mai ales *Stepa trezită* de Basov — peisaje ample, cu un orizont vast — împletesc poezia nouă a elementului tehnic cu lirismul tradițional al naturii singuritate. În expoziție a figurat și un peisaj al mult prețuitului pictor armean Sarian, *Soarele de dimineață al primăverii timpurii*. Titlul însuși sugerează natura preocupărilor acestui artist, colorist înainte de toate. Deși lucrarea nu este una din operele cele mai reprezentative ale lui Sarian, ea permite totuși descifrarea trăsăturilor caracteristice, atît de originale, ale picturii lui peisagistice. Finețea raporturilor cromatice, siguranța afirmativă a formelor, modalitățile reținute și echilibrate în care se traduce la Sarian simțul spațiului, arată posibilitățile variate ale peisagisticii realiste de a depăși fotografismul, care i-a fost de atîtea ori reproșat.

Lupta perseverentă împotriva fotografismului, împotriva aplatizării concepției despre metoda realistă și a denaturării ei prin indiferentismul afectiv al artistului în fața realității, stă astăzi la baza preocupărilor cercurilor artistice sovietice. În adevărul său înțeles, realismul nu poate fi despărțit de ideea de originalitate, nici de participarea intensă a personalității la actul creator, de unicitatea viziunii și a expresiei, de complexitatea și adîncimea lor. Artă realistă nu înseamnă artă « simplistă »,



M. I. SARIAN — Soarele de dimineață al primăverii timpurii — ulei, 44×63 cm.

inteligibilă la cel mai scăzut nivel. Efortul neîncetat al artiștilor sovietici de a demonstra prin operele lor adevărul acestor afirmații este fără greutate vizibil.

Ca și în pictură, în sculptura expusă s-au putut urmări coordonatele plastice pe care se organizează ideile și sentimentele artistului sovietic.

Nerăbdarea lui de a se exprima monumental, de a proslăvi în efigii grandioase marile evenimente ale istoriei sau personalitățile și eroii ei, s-au arătat din primii

ani post-revoluționari. *Muncitorul și colhoznică* de Vera Muhina, de pildă, este o operă în stilul avântat, tradițional compoziției sculpturale sovietice. Un alt capitol bogat și care preocupă intens critica de artă sovietică este cel al portretului statuar. De la opere sobre și energice — *Portretul unui miner francez și Portretul muncitorului polonez* de Tomski, pînă la gingașele și șăgalnicele portrete de copii ale Mihnovskaiei, o gamă amplă de sentimente este tradusă plastic într-un limbaj clar, nobil și nuanțat.

V. K. NECITAILO — Pe pămînturile înțelinite. Prima brazdă — ulei, 142 × 203 cm.



Sectorul de grafică al expoziției s-a caracterizat printr-o dublă bogăție: a cantității și a varietății. N-a lipsit într-adevăr niciun gen grafic. Posibilitățile numeroase ale grafice de șevalet, ale gravurii sau ale ilustrației de carte de a contribui la răspîndirea culturii artistice în publicul larg, nu au fost subestimare de desenatorii sovietici. Mai ales genul ilustrației de carte a oferit pasionaților cititori sovietici prilejul de a face cunoștință cu eroii imaginari ai lecturilor lor prin intermediul sugestiv al unor chipuri în care se împleteau viziunea scriitorului cu cea a desenatorului. Deosebit de sugestive au apărut astfel ilustrațiile lui Dubinski la « Casa cu mezanin » de Cehov, atît de pur cehoviene în atmosfera lor învăluitoare, puțin nedefinită, străbătută parcă de aburul unei ușoare ironii binevoitoare ; apoi cele, atît de adecvate spiritului operei lui Gogol, ale lui Laptev la « Suflete moarte » în care trăsăturile rapide, sintetice, ale desenatorului, au capacitatea de a face o dublă funcție : de a exprima caracterele personajelor și ale epocii în care le-a văzut autorul cărții, dar și așa cum le-a înțeles, cu sensibilitatea și inteligența omului de azi, ilustratorul textului. Aceeași știință de a interpreta viața concretă a trecutului prin prizma actualității, se observă, și poate cu încă mai multă supleță, la Kibrik și la Kucrinkiși. Mai epice, mai puțin intelectualizate, apar ilustrațiile lui Vereiski la cartea lui Șolohov « Pe Donul liniștit » și ale lui Șmarinov la « Afacerea Artamanov » de Gorki. Un ilustrator cu daruri regionale este V. Favorski, care în ciclurile « Boris Godunov » și « Cuvînt despre Oastea lui Igor » evocă, stăpînit de vraja decoru-



T. N. MIHNOVSKAIA — Liwa compozitorul — marmură, 55 cm.



N.V. TOMSKI — Portretul unui miner francez — bronz, 45 cm.



D. A. DUBINSKI — Ilustrație la nuvela lui A. P. Cehov « Casa cu mezanin ».
La lac — copertă 32 × 27 cm.



E. A. KIBRIK — Ilustrație la nuvela lui Romain Rolland
« Colas Breugnon » 18 × 12 cm.



L. A. P. OSTROUMOVA — Luna — xilografie în culori,
57 × 31 cm.



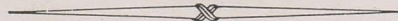
A. M. LAPTEV — Ilustrație la poemul lui N. V. Gogol: «Suflere
moarte» — desen în tuș, 11 × 18 cm.

lui medieval, lumea și gândurile unor
epoci îndepărtate.

Nu sînt mai puțin valoroase operele
graficii de șevalet, ale gravurii de tot
soiul. Liricele xilografii în culori ale
Ostroumvei-Lebedeva, acuarelele luminoase
și optimiste ale lui Țigal, portretele
litografiate ale lui Vereiski, atît de
atent studiate și de meticolos tratate,
peisajele gravate în lemn ale lui Konstantin
ov, de o tristețe îndepărtată, puțin
arhaică, se remarcă toate prin sin-

ceritatea insprației dar și prin seriozi-
tatea aplicației, prin grija acordată mește-
șugului. Aici, ca și în sectorul de pictură
sau de sculptură, preocuparea pentru
calitatea artistică a operei se dovedește
a fi fost primul pas următor imboldului
creator. Nu este însă vorba despre
calitatea artistică, însușire izolată a «for-
mei», ci de acea calitate care ține de
unitatea indisolubilă dintre conținut și
formă, de armonia dintre ideie și
expresie. «Calitatea artistică, spune Ki-

brik, este rezultatul atitudinii creatoare,
plină de emoție, a artistului față de
realitate, în care el vede izvorul frumoso-
sului, ce ia forme infinite de variate,
determinîndu-l pe artist să caute mereu
alte mijloace de expresie și să fie mereu
nou în arta sa». Pe acest plan, preocu-
parea creatorului sovietic pentru autenti-
citatea artistică a operei sale nu mai poate
fi despărțită de pasiunea lui pentru
progres și pentru perfecționarea morală
a omului.



ROLUL ARTEI POPULARE ÎN DEZVOLTAREA ARTELOR DECORATIVE

TANCRED BĂNĂȚEANU

Rolul și valoarea educativ-artistică a artelor decorative sînt incontestabile și suficient de bine stabilite pentru a nu mai fi necesară o argumentare în acest sens. Aceasta însă nu face decît să accentueze și mai mult nevoia unei deosebite atenții în îndrumarea, în orientarea artei decorative precum și necesitatea discutării și analizării problemelor pe care ea le pune. Și problemele pe care le pune arta decorativă nu sînt nici puține și de multe ori nici ușoare.

Arta decorativă a unei țări pentru a putea fi considerată ca atare trebuie — reflectînd concepția artistică a țării și epocii respective, pe baza tradiției artistice a poporului — să îmbine utilul cu frumosul. Ea trebuie să fie prezentă atît în exterioarele și interioarele institu-

țiilor, caselor, în bunurile de larg consum și, periodic, pentru a marca etapele de dezvoltare, pentru a marca creșterea sa calitativă, ea trebuie să apară, cu rezultatele sale cele mai bune, în expoziții.

La noi nu se poate vorbi încă de pătrunderea artei decorative în viața de toate zilele a țării atîta vreme cît obiectele utile, bunurile de larg consum, nu îmbracă forme artistice valoroase, și atîte vreme cît aceste creații nu reflectă un stil al artei decorative românești. Pe de o parte obiectele lucrate în cadrul coope-rației nu ating, uneori, o valabilă formă artistică, iar pe de alta sînt copii, mai mult sau mai puțin reușite, după obiecte de artă populară, dar nu suplinesc arta decorativă în sensul cel mai propriu



ȘTEFANIA HOFFMAN — Păpușă

al cuvîntului. Pe de altă parte, produsele industriei sînt, în majoritatea cazurilor, fără valoare artistică, sau copii, imitații după creații străine.

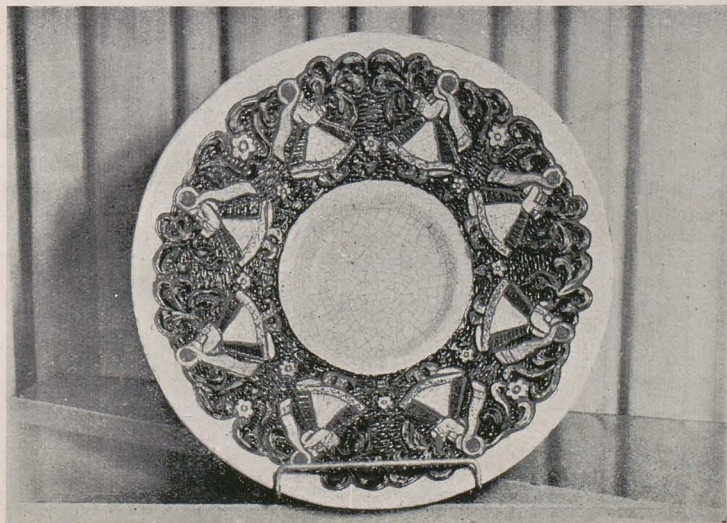
Este deci legitimă atît nerăbdarea cît și interesul cu care a fost așteptată a 2-a bienală a artelor decorative — deschisă în luna octombrie 1956 — expoziție care trebuia să prezinte, într-un ansamblu, efortul creator al artiștilor noștri, în răstimp de 2 ani, într-un domeniu în care realizările sînt așteptate și ale căror lipsuri sînt resimțite. Devine deci explicabilă grija cu care se cer analizate problemele puse de expoziție și datorită pe care fiecare o are de a contribui la elucidarea acestor probleme.

A 2-a bienală a artelor decorative trebuia să prezinte sumumul creațiilor artistice în acest domeniu, dar trebuia să prezinte în primul rînd, într-o unitate stilistică, reflectată în obiecte care să fie utile și frumoase, «arta decorativă romînească».

Expoziția are multe calități: prezintă genuri și tehnici noi, obiecte noi, multe obiecte valoroase din punct de vedere artistic, denotă multă fantezie și gust și demonstrează în primul rînd că avem mulți artiști decoratori talentați și cu personalitate artistică.

Dar expoziția are și vădite aspecte deficitare. În afară de faptul că multe din obiecte nu au valoare practică, fiind unicate care nu pot fi multiplicare în serie pentru uzul curent, expoziția nu are stil, ea nu reprezintă în mod unitar, organic, arta decorativă romînească din a 2-a jumătate a secolului XX.

STELA GĂNESCU — Platou cu motiv figural — ceramică





MIMI PODEANU — Miri din Oaş — tapiserie

ultimede maniere ale străinătăţii sau cu vulgarizări rusticizante ale artei populare româneşti. Vechi materii prime și tehnici caracteristice artei româneşti și cu care s-au realizat creații de mare valoare sînt concurate de încercări deplasate de a introduce fildeșul, sau tehnica minuțioasă — care ține mai mult de meșteșug decît de artă — a miniaturalelor creștături în lemn sau tehnica chineză a firelor de metal încrustate în lemn. Acest aspect hibrid al expoziției se datorește și lipsei de orientare stilistică a creatorilor, dar și notei imprimate de alegerea făcută de juriu.

Obiectele, care toate trebuie să fie utilizate, să-și afle locul într-un interior din țara noastră, în anii noștri, nu vădesc o interdependență stilistică, rezultat al concepției unitare în privința artei noastre decorative. Expoziția ajunge să dea chiar impresia unui bazar cu lucruri artistice din epoci și țări diferite. Surpriza este aceeași cu cea pe care am avut-o cînd la o consfătuire organizată în 1954 de ASIT și Ministerul Industriei Ușoare pentru îmbunătățirea calității țesăturilor imprimate, ni s-a comunicat că se importă din străinătate modele de imprimeuri — se importă artă! — pentru a lărgi sortimentele,

alături de modelele inspirate din arta noastră populară.

Oare nu avem noi o artă tradițională dintre cele mai valabile, bogată și variată, că să fim nevoiți să apelăm la cîrse străine? Ca multe alte țări avem o foarte veche tradiție în arta decorativă, începînd cu producțiile artistice găsite în urma săpăturilor arheologice, măturii ale unei rodnice activități și creații în acest domeniu. Mai tîrziu meșteșugarii orașelor, curților și mănăstirilor ne-au lăsat obiecte de artă decorativă laică și religioasă în cele mai variate tehnici și materii prime care cu fală stau alături de cele mai faimoase creații ale acestui gen, din lumea întregă. Dar, mai presus ca orice, avem, ca puține țări de pe glob, o artă populară din cele mai frumoase, bogate și variate, care spre norocul artiștilor noștri e vie încă și azi și nu cere decît să fie înțeleasă și iubită pentru a putea fi continuată în formele superioare ale artelor decorative de azi. Artiștii din alte țări se străduiesc să reinvie arta lor populară acum dispărută; noi nici nu o continuăm. Ei se inspiră din documentele vechi, din piese aflate azi doar în muzee, pentru a putea da o formă specifică artei lor decorative, în timp ce noi importăm modele și ne inspirăm din arta altor popoare.

Nici o clipă nu ne gîndim să afirmăm că arta noastră decorativă trebuie să fie exclusiv inspirată din arta populară. Dar, pe lîngă legile generale ale decorativului, arta aplicată trebuie să manifeste un stil propriu determinat de profunzda cunoaștere a artei populare și a regulilor ei decorative. Numai astfel obiectele necesare noilor condiții de

Expoziția mărturisește încă o etapă de tatonări, de încercări, atît în ce privește alegerea obiectelor ce urmează a fi confecționate — în funcție de necesitatea vieții noastre de azi — cît și în ornamentica, cromatica, în inspirația și concepția, în stilul care ar trebui să răzbată din amsablul manifestărilor și din fiecare obiect în parte. Sînt încercările personale ale fiecărui artist care a creat ce i-a trecut prin cap — util sau nu, realizabil în serie sau nu, valabil din punct de vedere artistic sau nu — fiecare lucrînd după gustul și fantezia sa, fără nici un singur criteriu conducător, unitar — dar nu uniform. Apar obiecte inspirate din arta populară — de multe ori copii de ornamente populare — lîngă obiecte inspirate din arta chineză, obiecte cu modele copiate sau influențate de artele decorative germane, italiene. Reeditări — în tehnică și manieră — ale unor creații din primele decenii ale secolului nostru, fac bună vecinătate cu

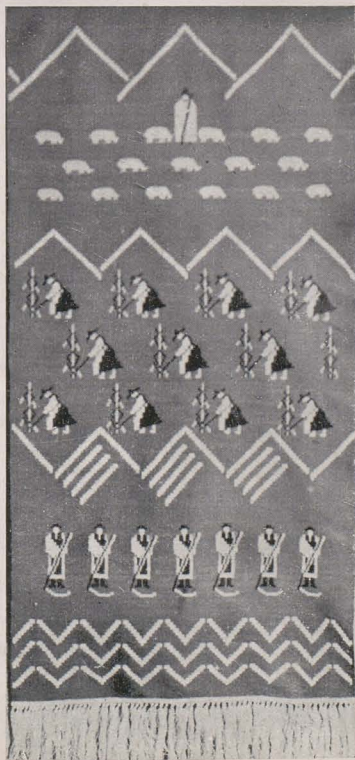


LADISLAU SCHWARTZ — Servici de vin — ceramică cu smalt verde

viață ale poporului vor purta pecetea artei decorative românești. Cunoașterea artei noastre populare și a problemelor etnografice care o condiționează vor da puțință creatorilor noștri să dea naștere unei arte decorative cu un stil propriu unitar, izvorit din cele mai bune tradiții ale noastre.

Inspirația din arta noastră populară nu trebuie să devină un canon care îngreuește creația artistului decorator. Nu tot ce este artă populară poate și trebuie să inspire arta decorativă. Apoi, mai apar și vor apare materii prime noi, tehnici noi, necesități noi care vor determina apariția de noi forme de obiecte. Însă inspirația din arta populară, trebuie să determine acel stil care să permită o dezvoltare sănătoasă a artei decorative. Rolul artei populare în acest sens este de netăgăduit. Pentru a putea lămurii care este acest rol, raportat la creațiile din bienală, arta decorativă, așa cum se prezintă în această expoziție trebuie analizată nu pe genuri, ci pe problemele pe care le pune. Raportînd caracterelor artei noastre populare la creațiile expuse în bienală vom încerca

JUDITH SZABO SZENTIMREY — Țesătură —
21 × 12 cm.

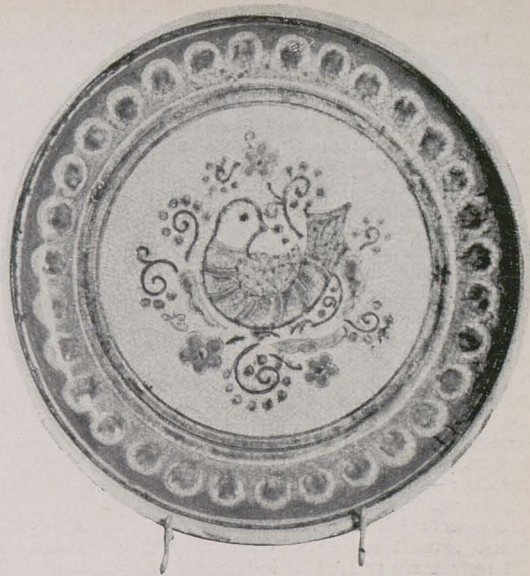


să desprindem atît aspectele valabile cît și deficiențele, constatare din care se va putea conchide orientarea necesară.

Nu există categorii de obiecte legate de munca și de viața țăranului pe care acesta sau meșterii specializați care le confecționează, să nu le ornameze pentru a-și crea astfel o ambianță care să le satisfacă dragostea de frumos. Din această cauză arta populară cunoaște o foarte mare varietate de categorii de obiecte de la elementele ornamentale arhitectonice la

unelele de muncă, mobilier, port, pînă la micile obiecte de uz și obiectele cu rol pur decorativ. Dragostea de frumos nu dispăre. Ea se prezintă cu același caracter imperios și azi, atît la țară cît și la oraș, iar categoriile de obiecte sînt acum mai numeroase. Dar, preocuparea pentru ornamentarea lor este aproape inexistentă în raport cu ceea ce este necesar și cu ceea ce există în arta populară. Un mare procentaj din obiectele expoziției este constituit din lucruri nefolositoare care pot fi considerate «flori de seră» cum le categorisea prof. MAC. CONSTANȚINESCU. Marile categorii de obiecte care trebuie să constituie preocuparea centrală în artele decorative sînt inexistente sau foarte slab reprezentate: decorația arhitectonică, mobilierul, confecțiile, perdelele, covoarele, serviciile de masă etc. Trebuie semnalat că, mergînd pe linia artei populare, adaptată la necesitățile vieții moderne, în Cehoslovacia, de pildă, chiar forma artistică și practică a uneltelor: foarfeci, mașini de călcat, cratițe etc., constituie o serioasă preocupare a artiștilor decoratori.

Considerăm necesar să atragem atenția aici și asupra problemei pe care o ridică lipsa jucăriilor pe piață. Și în expoziție ele sînt foarte slab reprezentate în afară de păpușile de bună calitate ale lui Mireille Simboteanu și Ștefania Hoffman — spre deosebire de cele ale lui F. Ardeleanu, adevărate figuri de panopticum și dioramele aproape inutile ale Jeanei Munteanu, cît și de jucăriile foarte reușite ale Silviei Goldenberg, care însă sînt prea grele ca temă și prea complicate pentru un mecanism atît de simplu. Lipsesc de asemenea păpușile de teatru.



MARIA LĂZĂRESCU — Platou cu motiv zoomorf. — ceramică

Jucăriile populare simple, dar pline de imaginație și inventivitate, ar putea constitui un bun exemplu de urmat. Ca o temă care ar putea da de gîndit artiștilor noștri creatori în problema categoriilor de obiecte, semnalăm inițiativa lăudabilă a UCCECOM-ului de a confecționa zestre complete pentru fete la țară.

Considerăm deci necesară o atență revizuire a categoriilor de obiecte create. În bienală ai impresia că fiecare artist

MARIA LĂZĂRESCU — Uciior verde —
ceramică



a căutat o formă oarecare de obiect ca simplu pretext, ca suprafață de ornamentat și nu cum firesc trebuie făcut: alege obiecte necesare cărora artistul să le dea o formă artistică. Aceasta — pe lângă lipsa de preocupare în privința posibilităților de multiplicare industrială — a determinat și lipsa prototipurilor care nu însumează nici 10% din expozate.

Mergînd mai departe în analiza noastră trebuie semnalată lipsa interdependenței stilistice a diferitelor genuri și categorii de obiecte. Integrată stilistic unei anumite regiuni etnografice, activitatea artistică a creatorului popular este concepută în funcție de ansamblul de viață în care trăiește: ocupație, mediu geografic, condiționări etnografice. Creațiile sale, deși extrem de variate sînt încadrate unui același stil, în cadrul aceluiași interior. Experiența utilă este aceea de a introduce într-un interior țărănesc — care e totdeauna organizat artistic, locul fiecărui obiect avînd valoarea sa estetică — dintr-o anumită regiune un obiect din altă regiune sau aparținînd altui popor. Distanța e atît de izbitoare încît e ușor sesizabilă și pentru un profan. Obiectele de artă populară sînt concepute unul în funcție de celălalt și toate în funcție de ansamblu, în cadrul stilului specific.

Nimic, nici pe departe asemănător în bienală. Nu credem să se poată găsi trei obiecte diferite care puse unul alături de celălalt să nu producă o violentare a armoniei. Din această cauză și impresia de bazar pe care o produce expoziția în ansamblu, prin alăturarea unui număr de obiecte, care nu au nici o legătură stilistică între ele și sînt chiar distonante. Armonia unui ansamblu de obiecte de artă populară nu poate fi realizată decît urmînd exemplul bun al acesteia, în cadrul căreia meșterul olar, meșterul lemnar, fierar, femeia care țese, brodează, cojocarul, toți, fără a se copia, fără a fi uniformi sau monotoni, completează armonios, fiecare cu



REBECA POLINGER — Servici de masă — ceramică

aportul lui, creația artistică a unei epoci și a unei regiuni etnografice. Să meargă artiștii noștri decoratori prin sate și nu numai prin muzee, să citească — în măsura în care le avem — lucrări de artă populară, să înțeleagă procesul complex de creație a artei populare, pe viu, pentru a înțelege rădăcinile artei decorative!

Deși destul de variate, totuși genurile și tehnicile prezentate în expoziție sînt încă insuficiente în raport cu ceea ce oferă arta noastră populară. Sîntem o țară cu una din cele mai frumoase tradiții în arta lemnului, la care se cunosc cca 14 tehnici cu deosebit de valoroase realizări artistice, dintre care cele mai utilizate sînt: încovoierea, încreștarea, împletirea, înfășarea, cojirea, incizarea, sculptarea, perforarea, traforarea, pirogravarea, pictarea, încrustarea cu metal. Din toate aceste posibilități în expoziție genul cel mai răspîndit este pictura. Dar felul în care este tratată pictura pe lemn — caracteristică de fapt în țara noastră doar populațiilor săsești și maghiare —

este impropriu, de oarece se practică pictura compozițională pe obiecte pe care aceasta nu-și găsește organic locul și nici nu satisface legile decorativului, obiectul fiind astfel doar un pretext, o suprafață pe care se pictează și nu un obiect decorat. Iar pentru a se da iluzia « inspirației din arta populară » se pictează scene campestre. (Ex.: Veroiu Livia, Brabeșanu Angela, Aurelia Ghiață etc.) Nu considerăm ca valoroase din punct de vedere artistic și cu nici o contingență cu arta noastră populară, nici « microtehnica » lemnului lui Gh. Cercel, mai mult o curiozitate, o « chinezerie ». O interesantă adaptare a unor forme tradiționale la obiecte de necesitate modernă o are Panzer H. și Petrescu Angi cu discoteca, al cărei defect este că nu prezintă concordanță între formă și tehnica de ornamentare prea puțin robustă, care nu se susține. Un mare cîmp de inspirație din arta populară îl oferă lemnul și îndeosebi tehnica încrustării cu metal (cositor) de mari efecte decorative și care ar putea fi

GRAZIELA FELDIANU — Servici de fumat — argint



aplicată la un foarte mare sortiment de obiecte de uz curent. De asemenea inexistență ca realizare artistică este și creștătura în lemn.

La fel și tehnicile în piele nu sînt suficient valorate și nici pe departe epuizate. Artiștii noștri se limitează aproape exclusiv la repoussaj și mozaic, neglijînd alte tehnici atît de valoroase din arta noastră populară.

Aceeași problemă se pune și la celelalte genuri. Fără să încercăm să le epuizăm vom mai enumera dintre genurile absente sau deficitare împletiturile inexistente, bijuteriile slab reprezentate (Medi Dinu creia lucruri mai valabile, iar Fuhrman nu a mai prezentat nimic), covoarele care nu apar ca o preocupare cu realizări valoroase, fierul cu atîtea posibilități de realizări decorative (prezentat în forme străine de Ludovic Ruffer și într-un mod mai puțin reușit decît ne așteptam de la un artist cu talentul și posibilitățile unui Vlad Niculescu, care a dat totuși o foarte frumoasă montură la masa în mozaic a lui Germaine Vasilescu), picturile pe sticlă sînt prea puține față de calitățile lor (un foarte bun exemplu îl dă Mihaela Eleutheriade cu o prezentare modernă a acestui gen), țesăturile și broderia apar doar ca niște palide copii ale creațiilor artistice populare, iar exemplul figurinelor populare nu este luat decît de Stela Gănescu, și doar în 3 exemplare, din care însă două sînt remarcabile sub toate aspectele. Mai sîraice în creații artistice populare, unele țări utilizează pînă și tehnica și orna-



STELA VĂLEANU — Casetă — piele

mentele ouălor încondeiate, care la noi sînt, din păcate, complet ignorate, precum și cea a modelărilor în aluat.

În schimb la noi se practică genuri și tehnici străine (firul de metal încrustat în lemn al lui Tacorian Constanța, cloisoné-ul lui Otilia Oteteșanu, fildeșul lui Gh. Cercel etc.) de parcă s-ar fi epuizat tot ceea ce avem noi valabil în arta noastră tradițională.

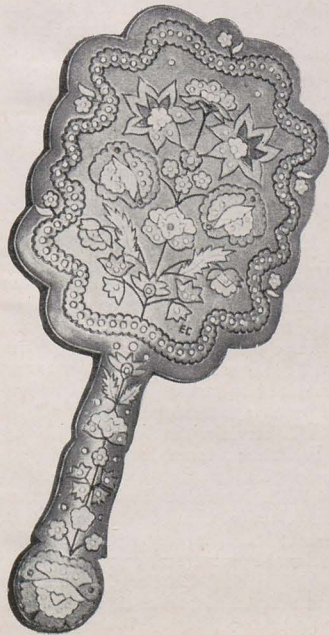
Pe lîngă cele spuse pînă aici, util ar fi poate pentru artiștii noștri decorații să știe și să cunoască deosebit de marea varietate regională a artei noastre populare; peste 30 de mari regiuni etnografice, fără a mai vorbi de toate zonele în care arta populară îmbracă forme variate, pe lîngă care sîrăcia de inspirație a celor prezentate la biennială dă de gîndit.

O altă regulă care dă valoare artei populare și care nu este aplicată în creațiile de artă decorativă este concordanța dintre ornament, materie primă și tehnică. Felul în care este tratat un element ornamental oarecare este totdeauna diferit la fiecare materie primă și tehnică. Niciodată nu se forțază tiparul pentru a aplica pe o materie primă oarecare, lucrată cu o anume tehnică, ornamentul tratat într-o anume manieră, pe altă materie primă cu altă tehnică. La biennială însă, cazuri de felul acesta sînt frecvente. Am semnalat compozițiile tratate pictural pe lucrările în lemn ale lui Veroiu Livia, Angela Brașeanu, Aurelia Ghiață. La fel barul din lemn al lui Panzer H. și Petrescu Angh, deși e bun ca idee, are aplicate în carouri de șah, ornamente luate de pe covoare, care fac impresia urită a unor abțibilduri. Tot ca un exemplu negativ este panoul din piele repusată și colorată « Ion Vodă cel Cumplit » al lui Dobrescu Valeria și Prodanof Victoria, în care apare o compoziție pictu-

rală pe o bucată enormă de piele, totul inutil și nefiresc. Nici alte compoziții de acest gen pe piele nu sînt din cele mai fericite. Ca un exemplu bun însă de felul cum chiar unele elemente figurale pot da un efect decorativ este plătoul din ceramică al Stelei Gănescu, la care apar pe margini figuri de femei cu un foarte frumos efect decorativ. S-ar impune deci, ca o regulă, stilizarea compozițiilor figurale pentru adaptarea lor la obiecte, suprafețe materiale și tehnici diferite.

De asemenea, totdeauna ornamentele sînt realizate în arta populară din materiale organice integrate materiei obiectului, fără a fi discordante. Regula e bună nu doar pentru faptul că aparține artei populare ci pentru că fiind de veacuri verificată s-a dovedit ca una din regulile generale ale artelor decorative.

ELLA CANCICOV — Oglindă — piele



ELLA CANCICOV — Poșetă — piele



Niciodată un obiect popular nu va executa un obiect oarecare din alt material decât din cel mai propriu utilizării obiectului respectiv. De aceea, considerăm pe aceeași linie ca cea pe care pînă la un anumit moment dat a mers UCECOM-ul, — lucrind vase de flori din lemn cu ornamente luate de pe covoare — și serviciul de tuiică îmbrăcat în pișlă al Stefaniei Hoffman Sidon, serviciul de birou din ceramică al Anetei Iosifescu și rama de fotografii din ceramică a Stelei Gănescu.

În multe din obiectele expuse la biennială nu se observă viziunea de ansamblu a compoziției, nici concordanța între destinația obiectului, material, formă, ornamentică și cromatică. Ai impresia, de multe ori, că fiecare aspect al acestui tot este executat de altcineva. Astfel blidarul Mariei Profeta nu dă această imagine de unitate ci de disonanță în raportul dintre aceste elemente, avînd și forma și ornamentele mult prea încărcate. Aceleași deficiențe le are și suportul de pipe din lemn al lui Radu Grigorescu, imprimeul Mariei Chelsoiu, cu o compoziție încărcată în culori distonate, colțarul Aureliei Ghiță necompus, cu elemente eterogene și eteroclite, bidonul din piele al Valeriei Dobrescu, în care nu există nici o concordanță între aceste elemente și altele. Repetînd cele spuse mai sus accentuăm obligația artistului decorator de a privi obiectul lui în ansamblu, ținînd cont de locul și valoarea tuturor elementelor componente care-i conferă titlul de creație de artă decorativă.

Revenind la arta populară trebuie amintită și valoarea pe care aici o are cîmpul ornamental. Este pus întotdeauna acolo unde va reuși mai bine să completeze forma obiectului, s-o accentueze, și acolo unde și el va ieși mai bine în relief. Or, nu acesta este cazul, de pildă, cu vasul de flori al Anetei Iosifescu, la care florile și păsările în relief acoperă nefiresc toată jumătatea superioară vasului și nici al platoului de ceramică albastru cu alb și cu fundul mic alb al lui Grigorescu Vasilovici Maria, care contrazice toate regulile decorativului. La fel, pe lîngă forma butucănoasă pe care o are, serviciul de vin și tuiică al lui Maszanek Ferdinand mai are și un briu de ornamente, pus la gura vaselor, acolo unde este cel mai nepotrivit, dînd impresia unui ornament adăugat. Aceeași stingăcie în dispunerea ornamentelor o prezintă și serviciul de tuiică din ceramică al lui Constantin Nicolae.

Simplitatea ornamentală, pe lîngă justa distribuție a ornamentelor și accentuarea prin ornament și culoare a unor porțiuni care în ansamblu creează opera de artă este altă caracteristică a artei noastre populare. Iar aceasta este asigurată și de distribuția simetrică alternantă și ritmică atît a elementului orna-



STELA GĂNESCU — Sobă — ceramică colorată

mental cît și a celui cromatic, în ansamblul compoziției. Unul din obiectele care din acest punct de vedere contravine flagrant acestei reguli este covorul Cludiei Mavrodin, încărcat la chenar, greoi, cu centrul nerezolvat și în contrast complet cu chenarul, în care spre a da iluzia unei inspirații populare se amestecă flori, fructe cu elemente stilizate specifice covoarelor oltenesti, care produc o disonanță stilistică. La fel cutia ovală din piele a Lianeii Șaru cu o horă grupată geometric în linii de labirint, ocupînd pînă la refuz toată suprafața cutiei, este un exemplu negativ de valoarea și locul ornamentului într-o creație de artă decorativă.

Aplicarea regulilor de mai sus, prorii artei noastre populare pot rezolva credem, multe din problemele artei noastre decorative. Aplicarea acestor reguli scutește pe artistul creator de a lua neapărat *tale quale* elemente ornamentale din arta populară și, inspirîndu-se din unele elemente valabile, îi va permite să creeze obiecte valoroase, printr-o nouă creație de ornamente, în funcție de noile obiecte necesare vieții.

Ca exemple elocvente de felul în care unii artiști au reușit să creeze valoroase opere de artă decorativă, cu sau fără ornamente copiate, în primul rînd în spiritul artei noastre populare, și în care cunoașterea artei populare le-a fost de folos, merită semnalate următoarele realizări: tapiseria lui Mimi Podeanu: «Miri din Oaș» pentru genul stilizării și ideea compozițională; serviciul de vin din ceramică a lui Schwartz Ladislau, bun exemplu de adaptare a unei forme populare valoroase, la scopuri noi; pla-

toul de argint al lui Furmann Karoly, cu elemente ornamentale frumos dezvoltate; lucrările în ceramică ale Mariei Lăzărescu, care găsește noi soluții tehnice și noi forme, utilizînd arta populară fără a o copia și care valorifică și formele zoomorfe de ulcioare; baticurile Mariei Ciupe, ale Ileanei Balotă Vremir, și Mariei Kiraly, exemple de felul în care această tehnică străină poate realiza opere de artă decorativă românească; broderiile Silviei David; țesătura lui Szabo Szentimrey Judith în care într-o reușită compoziție stilizată se manifestă creator alternanța, ritmul și simetria artei noastre populare; jacheta din aba cu aplicații ale Anei Dona, perfecte adaptări ale stilului popular la obiecte moderne; plastica mică a lui Kory Iosif și a lui Beneczedi Alex.; un foarte frumos serviciu de moca, din ceramică, în spirit popular creat de Polinger Rebeca; o perfectă adaptare a unor ornamente populare la ceașca cu sucupă din ceramică a Anetei Iosifescu, exemplu bun al utilizării unui singur ornament popular: spirala, la un serviciu de fructe din ceramică care imediat se știe că e românesc al lui G. Vasilescu care are și un platur de ceramică cu ornamente populare frumos tratate; interesantele încercări în argint la serviciul de fumat al Grazielelei Feldianu; o foarte frumoasă compoziție în piele, perfect decorativ tratată a lui Alice Ivănceanu-Kopes; splendida casetă, cît și albumul în piele al Stelei Văleanu, care înțelege perfect stilul popular și-l prelucrează creator; oglinda din piele a Ellei Cancicov, de o înaltă ținută artistică și poșeta ei, care denotă de asemenea o integrare în spiritul artei

populare fără a o copia; caseta din piele cu o deosebit de frumoasă compoziție decorativă a Lucreției Pacea; o foarte frumoasă realizare a lui Naty Solomon; panoul din ceramică «Creația populară» în care utilizează o interesantă tehnică populară cu valoroase efecte decorative; foarte frumos tratatele ilustrări în pictură pe lemn ale legendei meșterului Manole ale Ceciliei Merlaub, pline de îndrăzneală și savoare; cutia din lemn sculptat a Aureliei Ghiață, care depășește formele anterioare, mergînd pe un drum mai bun; mesele lui Germaine

Vasilescu și Stela Gănescu, care are și o sobă cu reale calități artistice; mozaicul de mult bun gust și de o bună compoziție decorativă; corul de copii din Oaș al lui Mimi Podeanu, care păcătuște printr-un colorit străin cromaticii românești; în afară de lucrările lui Mac Constantinescu, ale lui Baras, de unele imprimeuri etc., care fără să aibă o legătură directă cu arta noastră populară, fac cinste realizărilor din arta noastră decorativă.

Cu exemple de felul acesta, pe această linie sănătoasă care permite o dezvoltare,

o permanentă adaptare la noile forme, la noile necesități, păstrînd permanent legătura cu arta tradițională românească, inepuizabilă și încă vie în manifestările sale de artă populară, asigurîndu-se artiștilor decoratori condiții bune de lucru sub toate formele, asigurînd catedre de specialitate, publicații, expoziții, muzee, comenzi de stat pentru industrializarea creațiilor în bunuri de larg consum, vom reuși să ne creăm în scurt timp o artă decorativă românească, vrednică de sursa din care se inspiră.



JEAN BARAS — Servici de țuică — Sticlă colorată

ARTĂ ȘI INDUSTRIE

JEAN BARAS

Unul din obiectivele inițiale ale Expoziției biennale de artă decorativă care a avut loc în București în octombrie-noiembrie anul acesta — prezentarea realizărilor datorite cooperării artiștilor decoratori cu industria, pentru ridicarea nivelului artistic al produselor de larg consum — nu a fost atins decât într-o mică măsură.

Rezultatele nu pot fi judecate numai după lucrările expuse, ci analizând întreaga problemă a corelațiilor dintre artă și industrie, în lumina realității.

Cooperind cu industria, artistul este nevoit să împartă rolul în producție cu tehnicianul. I se pune de astădată activității artistice o nouă și efectivă problemă de estetică, care constă în rezolvarea raporturilor dintre artă și industrie, dintre metodologia de realizare artistică și cea a industriei, dintre creația formelor de artă și a formelor de viață, determinând odată cu punctele de contact ce le apropie și limitele ce le despărț.

Participarea artistului la perfecționarea și înfrumusețarea obiectelor de folosință curentă, îl obligă să se supună unei noi discipline, cu totul diferită de cea a «liberei inspirații». Rolul artistului nu se rezumă la decorarea produselor industriale prin aplicarea elementelor artelor plastice, ci din contra, reclamă participarea lui organică în producție, pentru a impregna principiile estetice metodologiei industriale, aducând acel suflu spiritual și uman pe care mașina rece și indiferentă nu îl poate atinge.

Păstrind ce este valabil din trecut, artistul va evita banalul și arbitrarul, două extreme la fel de ostile oricărei creații artistice. Acest nou tip de artist va fi astfel format, încât metodologia industrială să nu i se pară nici străină, nici ostilă, limbajul tehnic să nu mai constituie pentru el un idiom de neînțeles. Debarasat de concepțiile individualiste din trecut, să fie capabil să creeze modele perfecte, apte a fi multiplicat în serie, achiziție marelui masă. Dobîndind cunoștințe tehnice și practice necesare cunoașterii și folosirii raționale a materialelor, pentru a putea ține seama în creațiile sale de proprietățile lor fizice precum și de procedeele de execuție, să fie capabil să și îndrumeze și să-și urmărească proiectele pînă la completa realizare a prototipurilor.

Fiind deci legate de procesul de fabricație, prototipurile de artă industrială nu pot fi realizate de către artist decât la locul de producție, cu mijloacele materiale și tehnice disponibile, pentru a avea certitudinea multiplicării lor în serie.

Un vas de ceramică executat de artist într-un atelier particular cu mijloace proprii, multiplicat în industrie va fi întotdeauna diferit de model. Nu ajunge să se stabilească amănunțit rețeta compoziției pastei, și a smalturilor, temperatura și durata ei, fiindcă fiecare ardere își are particularitățile sale. Același grad de temperatură poate acționa într-un fel la un cuptor mic și în altfel la un cuptor industrial.

Transpunerea dintr-un material în altul comportă modificări, chiar cînd ambele materii se vîrșesc prin foc. De pildă: un vas de teracotă transpus în porțelan va suferi modificări structurale, fiindcă galbul unui vas depinde de natura specială a materiei, de rezistența materiei, și tenacitatea ei. Teracota se modelează mai gras, cu o amplasare mlădioasă, pe

care porțelanul mai ferm în contur nu-l poate atinge. Cînd conține deci forma, artistul trebuie să se pătrundă înainte de toate de specificul materiei de folosit, conformindu-se exigențelor particulare ale acesteia.

Uneori industria produce forme din faianță și porțelan clasice sau moderne reușite ca proporție, cărora le aplică decoruri corecte și totuși nu izbuteste să asigure armonia ansamblului, decorul aplicat rămînd în dezacord cu forma obligată să-l primească. Dacă decorațiunea nu decurge din însăși forma obiectului ci este aplicată, artistul trebuie să găsească punctul de plecare al ornamentației tocmai în forma obiectului, urmînd-o, accentuîndu-i caracterul, completînd-o în sensul indicat de ea, realizînd astfel un ansamblu ireductibil.

Artiștii graficieni atrași spre industria ceramică, ar putea crea desene artistice pentru decalcomanie, peisaje și compoziții libere, adecvate formelor existente și celor ce se vor crea în vederea acestui gen de decorațiune. Reputația faianțelor englezești constă în exploatarea de mai bine de două secole a acestui gen de decorațiune monocromă pe scară mare. Ușor și eficient de reproduș, decoriurile decalcate pe servicii de masă, reprezintă în plus avantajul că acoperă o mare parte din suprafața obiectelor, putîndu-se astfel folosi ca suport și o ceramică mai puțin aspectuoasă ca pastă.

Ceramica decorată în relief expusă de: Stela Gănescu, Maria Grigorescu-Vasilevici, Aneta Iosifescu, Maria Lăzărescu, Elena Istrate, Cecilia Stork-Botez, se pretează a fi multiplicată pe cale industrială. Bine înțeles artiștilor le-ar reveni sarcina de a veghea la adaptarea modelelor industriei, cîntînd cu contracția la uscare și ardere a materialelor definitive și cu paleta vitrifiabilă disponibilă în fabrici.

Unele modele de ceramică monocromă de Germaine Vasilescu, Isabela Weith, Iolanda Dionisie-Keley, Ladislav Schwartz, pot deveni de asemenea prototipuri valabile.

Esirea din rezervă a sculptorilor față de artele decorative, ar stimula dezvoltarea plastice mici, bine înțeles respectîndu-se și aici legile specifice. Marii maestri ai tuturor vremurilor au călăuzit în mare măsură creațiunile plastice mici. Praxitel, sculptorul grației și al frumuseții feminine a inspirat pe coreoplaștii contemporani în figurinele din argilă de Tanagra, cu acele chipuri feminine dulci și vișătoare. Pictorul Zeuxis, preocupat și el de frumusețea feminină a inspirat la rîndul său aceleași produse. Dacă ținem seama că acest maestru nu folosea decît un singur ton combinat cu alb, vom înțelege coloritul sumar și palid al figurinelor de Tanagra și atracția maestrului pentru acest material sărăcăcios, argila, în care el însuși a modelat, după afirmațiile lui Pliniu, numeroase piese. Figurinele modelate în gresie de Dalou la Sèvres după statuile sale, pe principiile plastice mici, nu arată cituși de puțin ca statu în miniatură, după cum nici statuile sale nu par bibeloură mîrire.

Apariția în expoziție a lucrărilor valoroase de sculptură semnate de Mac Constantinescu, Emil Mereanu, Ion Vlașiu, Olga Porumbaru, Ion Vlad, Justin Năstase, constituie un îndemn pentru colegii lor încă refractari artei decorative. Multe din figurinele expuse de Al. Benczedi,

Filofteia Simionescu, Iosif Kory, Desideriu Bandy, Ladislav Schwartz, Stela Gănescu, Carol Borschinsky, ș.a. sînt susceptibile a fi reproduse în industrie. Și aici se impune pentru ceramică remodelarea și descompunerea modelelor, prevăzute cu goluri în interior pentru a înlesni contracția uniformă la ardere, evitîndu-se astfel deformările. Patina superficială (la rece) va trebui să fie modificată pentru a fi fixată prin foc.

Sectorul textilelor demonstrează concludent prin prezența în expoziție a creațiilor realizate în industrie după proiectele artiștilor din Centrul de modele și fabrici, aportul lor considerabil în afinarea producției prin îmbinarea texturii cu desenul și coloritul țesăturilor de îmbrăcăminte și mobile. Mai îndrăznețe ca desen și colorit, fularule concepute de aceiași artiști, dovedesc odată mai mult că paleta colorilor lichide disponibilă în industrie folosită rațional, poate face față la numeroase combinațiuni ingenioase. Deși vii în colorit ele nu par cituși de puțin stridente. Talentul unui decorator nu constă în realizarea de armonii discrete cu culori șterse ci din contra în folosirea colorilor vii pentru a obține combinațiuni discrete, armonizate prin jocul complementarelor, care rînd pe rînd se exaltă în vecinătatea primarelor, se neutralizează prin amestecul lor sau se potolesc prin analogii de tonuri.

Din același sector al textilelor, covoarele sînt departe de a depăși nivelul mediocrității.

Copiind aidoma scoarțele oltenesci așa cum se practică în cooperative, chiar dacă aceste covoare satisfac uneori ochitul la prima vedere, nu au însă nici o conținută cu arta. Cu ajutorul modelelor vechi luate și interretate de artiști, s-ar putea ajunge la stabilirea de prototipuri de o ținută artistică remarcabilă.

Compoziției populare tradiționale, artistul ar ști să-i adapteze gustul actual, asigurînd ansamblului o reală valoare artistică. Admirînd la vechile scoarțe oltenesci deopotrivă ornamentația ca și coloritul. Dacă ornamentele pot fi copiate întocmai, în schimb coloritul nu poate fi egalat. La scoarțele vechi s-au folosit coloranții vegetali, care cuprind o gamă nesfîrșită de tonuri și nuanțe. La lina toarsă cu mîna, s-ar putea spune că nuanțele diferă de la fir la fir, fiindcă procedeele rudimentare ale vopsitului cu culori vegetale pe cit de variate pe atît de neprecise, nu pot asigura un colorit omogen. Altfel arată lina vopsită cu culori de alizarină: omogenă, țîpătoare și totuși lipsită de vibrație, de viață. Prezența gudronului de huilă la baza colorilor sintetice, distruge grăsimile naturale a linei mîtîndu-o, în timp ce colorile vegetale diluate în apă moale o păstrează, asigurîndu-i o suplețe și un luciu opalin durabil. Manufacturile de covoare ale Uecomului plătate în mediu rural și mai cu seamă cele mănăstirești, revenind la folosirea coloranților vegetali, ar contribui mult la redresarea calitativă și artistică a acestei arte.

Institutul de cercetări științifice al Cooperăției sovietice se ocupă intens de reintroducerea colorilor vegetale pentru covoare și textile imprimare manual (naboica), recomandînd planetele și rețetele necesare obținerii acestor culori, după regiuni. Covoarele artistice confecționate

acum în URSS sint vopsize exclusiv cu culori vegetale. Covorarii noştri posedă numeroase reţete experimentate de generaţii cu rezultate din cele mai bune. Cu aceste reţete colectate, îmbogăţite şi perfecţionate, s-ar putea stabili o paletă bogată, din toate punctele de vedere superioară celorlor sintetice.

Dacă scoarţele oltenesci sint căutate în străinătate, mai preţuite încă ar fi covoarele transilvănene (inodate). Nu există tratat străin despre covoare să nu le consacre capitole speciale. În special două tipuri: Tshin-Tamaşi (cu bile) şi cu capete de păsări se acomodează uşor tuturor stilurilor de interior. Cu ornamentaţia restilizată, reproporţionată şi mai cu seamă vopsită cu culori vegetale, aceste covoare uşor de executat ar atinge o valoare artistică considerabilă.

Alături de această artă meşteşugărească, covoarele executate în industrie (de maşină) după desene originale concepute de artiştii, ar suplini producţia actuală de simili-Buhara, simili Tebriz, din punct de vedere estetic sub orice critică.

Efortul coreoplastice de a contribui la difuzarea în masele largi a lucrărilor de artă în piele nu a fost cituşi de puţin luat în seamă de cei cărora s-a adresat. Artiştii au răspuns îndemnului Uniunii Artiştilor Plastici realizând pe lângă unicate şi modele concepute în vederea multiplicării în industrie, unii artiştii prezentind în expoziţie alături de prototipuri şi stanţele corespunzătoare (Ella Cancicov). La fel au procedat şi artiştii care au expus prototipurile în piele, Valeria Dobrescu, Stela Văleanu, Varinca Diaconu, Cici Constantinescu, Nutzi Lempel, Liana Saru, Lucreţia Pacea, Elena Noica.

Despre prototipurile de sticlă expuse, nu aş putea vorbi cu aceeaşi libertate, fiind eu însumi autorul lor. Ele ar trebui considerate în raport cu materialul şi tehnica folosită, atît din punct de vedere estetic cit şi după rentabilitatea unei astfel de producţii în serie. În sectorul sticlei, pe zi ce trece, suflătorii cîştigă în viteză şi pierd încă mai mult în meserie. Ucenicii au tot mai puţin de învăţat de la meşterii lor angajaţi într-o producţie de tonaj, fără preocupări estetice, identificindu-se tot mai mult cu maşina, fără să-i atingă perfecţiunea mecanică. Scolile pentru ucenici de pe lângă

unele fabrici nu pot forma maiştrii; ele ar putea completa cunoştinţele ucenicilor, care grefate pe practica din fabrici să se valorifice cu succes. O practică continuă bazată pe calitate ar dezvolta facultăţile estetice ale maiştrilor în devenire şi totodată rutina unei corecte şi rapide execuţii.

O atenţie deosebită ar trebui acordată sticlei presate, care prin modele concepute şi puse la punct după regulile artei plastice şi traduse într-un material de bună calitate, efitnă în producţie, ar da rezultate satisfăcătoare. Ideile preconcepute care plasează sticla presată în coada ierarhică a ramurei, se datoresc nu numai preţiozităţii clientelei din trecut, dar şi nivelului scăzut al sticlei presate de pînă acum atît în concepţie, cit şi ca material şi tehnică. Acolo unde artiştii de prima mînă au ştiut să conceapă modele cu adevărat artistice, concentrîndu-şi inspiraţiile lor în domeniul plastice, obiectele lor standardizate au ştiut să înfrîngă prejudeciile, impunîndu-le la acelaşi grad de preţuire şi chiar mai înalt decit articolele şlefuite sau gravate.

Modelele de jucării şi păpuşi de Silvia Goldenberg, Florica Ardeleanu, Aura Grigorescu, Ştefania Hoffman, Mireille Simboreanu ca şi cele de îmbrăcăminte de Ana Dona, Eva Benedict, Stefania Hoffman, pe deplin izbutite au rămas la fel de ignorate. Aceaşi soartă au avut-o lucrările în lemn de Angela Brabeţeanu, Lili Pancu, Pantzer-Petrescu, Silvia Veroiu, Heda Dumitrescu etc. şi cele în metal de Carol Fuhrmann, Vlad Niculescu, Ştefan Mayer, Ion Tureacă, ş.a.

Lansarea de modele noi în producţie, după experienţa cîştigată în consiliul artistic al Ministerului Industriei Uşoare ţine de trei factori: creaţia, fabricaţia şi desfacerea, nu tocmai uşor de armonizat. Consilierii artistici ţin ca modelele create să fie cit mai originale, cit mai artistice, industria preferă pe cele mai uşor de fabricat, iar comerţul de stat ca să rişte cit mai puţin se reţranşează pe cit posibil la «ce se cere, ce merge». Normele de producţie cantitativă obligă industriile la un ritm de fabricaţie accelerat, mai totdeauna în dauna calităţii estetice. Producind modele noi mai îngrijite, mai pretenţioase şi mai complicate unori ca pînă acum, ritmul producţiei incetine-

şte. Punerea la punct a unui prototip impune numeroase încercări şi modificări pe care industria nu le poate privi cu simpatie. Artistul se simte aproape jenat ştiind că activitatea sa stînghereste realizarea planului de fabricaţie şi în multe cazuri renunţă sau simplifică modelul, în loc să stăruie în reuşita deplină a creaţiei sale. Comerţul nu poate lansa modele noi decit angajînd cantităţi considerabile, înainte de a fi tatonat pulsul pieţei. Dacă s-ar găsi o modalitate de lansare de modele noi, cu titlul de încercare dintr-o producţie de scurt tiraj, în afara planului de fabricaţie curentă, pe norme corespunzătoare şi s-ra grefa posibilitatea de a se sonda gustul publicului, urmînd să se analizeze ulterior la cantităţi masive, s-ar netezi calea spre armonizarea celor trei factori de care am pomenit, în folosul afinării calităţii estetice a produselor de larg consum.

Lansarea de modele noi în industrie fiind deci o problemă complexă, artistul nu poate crea prototipuri decit la comanda industriei după sugestile şi indicaţiile acesteia, orientate după cerinţele comerţului de stat.

Folosirea unui model în alt scop decit cel pentru care a fost creat, ca şi modificările impuse de circumstanţe, nu ar trebui să intervină fără avizul artistului creator.

Candelabrele de sticlă gen Murano create după studii îndelungate pentru Teatrul de Operă şi Balet, le vedem prin bufete, cofetării, restaurante etc., în combinaţii lipsite de orice preocupări de proporţie, de armonie. Podoabele edificiului de cultură concepute direct în acest scop nu ar trebui vulgarizate, chiar dacă elementele ce-l compun s-ar preta şi pentru alte destinaţii (ceea ce pînă acum s-a dovedit a nu fi cazul). Tehnica acestui gen de sticlă oferă posibilităţi nesfîrşite de tipizare, iar creaţia de modele pentru serie adecuate destinaţiilor, nu ar greva decit foarte puţin costul produselor.

Efortul artiştilor de a lărgi limitele existenţei solitare ale artei decorative, prin cooperarea lor la crearea de modele pentru industrie, încurajat şi valorificat, va duce la afinarea calitativă şi estetică a produselor de larg consum, contribuind astfel la dezvoltarea şi cultivarea gustului marilor mase.

CRONICA

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ FRANCISC ȘIRATO

În pavilionele A și B din Parcul de Cultură și Odihnă, a avut loc în cursul lunii septembrie 1956, expoziția retrospectivă a pictorului Francisc Șirato (1877—1953). Au fost expuse 72 picturi în ulei și 30 lucrări de grafică, înfățișând compoziții, portrete, peisaje și flori, precum și unele reproduceri după desenele satirice și caricaturile sale politice apărute în diferite reviste ale timpului, la care pictorul a colaborat intens.

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ DE SCULPTURĂ GHEORGHE D. ANGHEL

Secția Culturală a Sfatului Popular al Capitalei a organizat în cursul lunilor septembrie — octombrie 1956 în sălile de expunere din str. Budișteanu Nr. 16, o expoziție cu lucrările sculptorului Gh. D. Anghel. Au fost expuse un număr de 23 de sculpturi (statui monumentale, busturi, portrete, reliefuli, statuete și machete), realizate în bronz, ghips și teracotă.

EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

De la 25 august la 16 septembrie 1956, în sălile «N. Cristea» din str. Brezoianu au expus în colectiv artiștii plastici: Stoica Răzvan, 28 uleiuri-portrete, peisaje și flori; Alexandru Țipoia, 54 lucrări de pictură și grafică, înfățișând peisaje și portrete; Constantin Iordache, 7 sculpturi în ghips, oglinzind în bună parte o tematică sportivă; iar de la 19 septembrie la 9 Octombrie 1956, tot în aceleași săli au mai expus și artiștii plastici: Grigore Sărescu, 39 picturi în ulei, înfățișând diferite portrete, peisaje, naturi moarte și flori; Gh. Spiridon, 42 picturi în ulei-schițe de compoziții, peisaje, portrete, flori, naturi moarte — și 9 lucrări de grafică, executate în creion și laviu de tuș, redând portrete, schițe de nuduri, peisaje; Mariana Cretzu Medeleni, 12 sculpturi realizate în bronz și în ghips, reprezentând portrete, busturi și diverse statuete.

EXPOZIȚIA EUGENIA IFTODI

La Galerieile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20, a avut loc de la 3 la 23 septembrie 1956, expoziția pictoriței Eugenia Iftodi. Artista a expus 26 de acuarele înfățișând portrete și peisaje.

EXPOZIȚIA ION VLAD

De la 3 la 23 septembrie 1956, la Galerieile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru Nr. 20, a avut loc expoziția sculptorului Ion Vlad. În expoziție au figurat 20 de desene, executate în laviu, reprezentând diferite nuduri, câteva portrete și 15 sculpturi, statuete, busturi, portrete, medaliaone, schițe de machete și un relief.

EXPOZIȚIA G. M. CANTACUZINO

Prin grija Sfatului Popular al Capitalei, a avut loc în Parcul de Cultură și Odihnă, Pavilionul B. în luna octombrie 1956, expozi-

ția de peisaje a arhitectului G.M. Cantacuzino. Au fost expuse 161 lucrări — desene, acuarele și o pictură în ulei — înfățișând schițe și portrete, peisaje și diferite vederi urbane din țară cu aspecte arhitectonice distincte.

EXPOZIȚIA ALEXANDRU BENCZEDI

Între 27 septembrie și 17 octombrie 1956, a avut loc la Galerieile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru Nr. 20, expoziția sculptorului clujean Alexandru Benczedi. Cele 34 de statuete lucrate din pământ ars, care au figurat în expoziție, au oglinzit o diversitate de teme cotidiene, redată de artist cu o notă umoristică în atitudinile și gesturile personajelor respective.

EXPOZIȚIA VASILE DOBRIAN

La Galerieile de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru Nr. 20, a avut loc de la 27 septembrie la 17 octombrie 1956, expoziția graficianului Vasile Dobrian. Artistul a expus 50 de lucrări — gravuri colorate mai vechi și acuarele înfățișând diferite peisaje, pe care le-a lucrat recent în câteva localități din țară și din Bulgaria. În expoziție au mai figurat de asemenea unele din cărțile ilustrate de artist, precum și albumele în care acesta și-a publicat o parte dintre lucrările sale.

EXPOZIȚIA IOAN I. MIREA

La Galerieile de Artă ale Fondului Plastic din Cal. Victoriei Nr. 132, a avut loc în luna octombrie 1956, expoziția pictorului Ion I. Mirea, organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici, în colaborare cu Fondul Plastic. Artistul a expus un număr de 12 picturi în ulei, peisaje și flori, apoi ciclul cuprinzând 10 studii în ulei și intitulat «Pomi între cer și zăpadă», după care, 10 lucrări cu peisaje interpretate după peșiturile de artă populară, 10 fragmente de studii de câmp, 2 studii de vîtraliu și 4 studii de culoare.

EXPOZIȚIA C. PAULEȚ

În cursul lunilor octombrie și noiembrie 1956 a avut loc la Galerieile de Artă ale Fondului Plastic, din Bd. Magheru Nr. 20, expoziția pictorului Constantin Pauleț, care a expus 27 de picturi în ulei, înfățișând peisaje, naturi moarte și câteva portrete.

EXPOZIȚIA TATIANA MOSCU

La Galerieile de Artă al Fondului Plastic din Bd. Magheru Nr. 20, a avut loc în cursul lunilor octombrie și noiembrie 1956, expoziția pictoriței Tatiana Moscu. Artista a prezentat 27 de picturi în ulei și 4 desene, redând în general flori și naturi moarte, peisaje și câteva portrete.

EXPOZIȚIA DE MACHETE A CONCURSULUI PENTRU MONUMENTUL «OSTAȘULUI ROMÂN»

În cursul lunii octombrie 1956, a avut loc în Pavilionul A. din Parcul de Cultură și Odihnă, expoziția de machete a sculptorilor ce-au parti-

cipat la concursul «Monumentul ostașului român», destinat a se înălța în fața Academiei Militare din București. În expoziție au figurat numeroase proiecte desenate înfățișând vederi de ansamblu ale realizării monumentului și machetele respective turnate în ghips, apoi statui reduse la scară, înfățișând figura ostașului român erou, precum și numeroase grupuri statuare, frize și reliefuli, privind detalii și completări aduse întregului ansamblu sculptural din jurul soclului și statuii principale.

Printre sculptorii participanți la concurs și totodată autori ai lucrărilor ce au figurat în expoziție se numără: Iulia Oniță, Zoe Băicoianu, Vasile Barabaș, Marius Butunoiu, Ion Dămăceanu, Ionescu T.N. și alții.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ D. GHIAȚĂ COLIBAȘI

De la 28 octombrie la 28 noiembrie 1956, la Galerieile de Artă din str. Academiei Nr. 7, a avut loc expoziția de pictură — Dumitru Ghiață Colibași. Artistul a expus 35 de picturi în ulei, înfățișând felurite peisaje, flori, naturi moarte și un portret.

EXPOZIȚIA STUDENȚEASCĂ CU LUCRĂRI EXTRAȘCOLARE

Ministerul Culturii și Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» au organizat, de la 20 octombrie la 15 noiembrie 1956, în localul Institutului din str. Dr. Stion, o expoziție de arte plastice, cu lucrările extrașcolare ale studenților. Lucrările ce au figurat în expoziție — 98 picturi în ulei, 27 sculpturi și 67 lucrări de grafică — au reflectat varietatea subiectelor, precum și pe cea a tehnicilor.

EXPOZIȚIA BIENALA DE ARTE DECORATIVE

În cursul lunilor octombrie și noiembrie 1956, a avut loc în sala Dalles, Expoziția Bienala de Artă Decorativă, organizată de Ministerul Culturii.

La numărul mare de participanți, cca. 232 de artiști, care au expus lucrări din diferite domenii ale artelor decorative — faianță, porțelan, sticlă, email confecții și podoabe, covoare și țesături, cusături, fernerice, lămpi, frescă, jucării, lemn crestat și pictat lucrări în os, metaloplastie, mozaic, panouri decorative, machete, păpuși și diorame, piele, tapiserie, textile și imprimeuri, mobilier, — s-au mai adăugat și diferite produse ale UCECOM-ului (broderii, țesături, covoare și lemn) executate de diferite cooperative din țară, astfel că expoziția a constituit un bilanț semnificativ în ce privește continuă dezvoltare și înflorire a tuturor artelor decorative în țara noastră în anii din urmă.

(În legătură cu unele probleme pe care le-a ridicat această expoziție, a se vedea articolele semnate de Tancred Bănățeanu și Jean Baras din cuprinsul acestui număr.)

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ I. BEDNARIK

De la 5 la 25 noiembrie 1956 a avut loc, în sălile de expoziție «N. Cristea» ale Fondului Plastic din str. Brezoianu, expoziția retrospectivă de acuarele și desen a pictorului Ignat Bednarik, pe care Uniunea Artiștilor Plastici, în colaborare cu Fondul Plastic, au organizat-o cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la nașterea artistului. Cele 89 de lucrări — acuarele și desene — ce au figurat în expoziție, au ilustrat bogata și continuă activitate creatoare pe care artistul a desfășurat-o.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI DESEN AUREL COJAN

La Galerieile Fondului Plastic din Calea Victoriei Nr. 132, a avut loc în cursul lunii noiembrie 1956, expoziția de pictură și desen a pictorului Aurel Cojan.

Pictorul a expus 12 picturi în ulei și 22 desene și acuarele, înfățișând câteva compoziții și portrete, apoi peisaje, flori și naturi moarte.

EXPOZIȚIA ȘTEFAN CONSTANTINESCU

De la 14 noiembrie la 4 decembrie 1956, la Galerieile de Artă din Bd. Magheru Nr. 20, a avut loc expoziția pictorului Ștefan Constantinescu, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic. Printre lucrările expuse de artist — în număr de 23 — s-au numărat 11 peisaje și schițe de compoziții, realizate în creion și acuarelă, înfățișând specificul unor localități, cum ar fi: Hunedoara, Gura Humorului, Piatra Neamț, Voroneț, etc. apoi 10 schițe de nud desenate în tuș, o compoziție și un portret litografiat.

EXPOZIȚIA JEAN BARAS

La Galerieile de Artă din Bd. Magheru Nr. 20, a avut loc de la 14 noiembrie la 4 decembrie 1956, expoziția Jean Baras, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic.

Artistul a expus un număr de 61 piese unicate, (vase, căni, etc.), de forme diferite, lucrate din gresie și sticlă, în scopul multiplicării și extinderii lor în industria bunurilor de larg consum.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ ȘI FOTOGRAFII ARTISTICE

În Pavilionul I.R.R.C.S. din Bd. Magheru Nr. 21, a avut loc în cursul lunilor noiembrie și decembrie 1956, o expoziție de artă plastică și fotografii artistice, organizată de către Comitetul Central al Sindicatului Muncitorilor Sanitari din R.P.R. În expoziție au figurat alături de cele 109 fotografii artistice, și un număr de 111 lucrări de artă plastică — compoziții, por-

tre, caricaturi, desene, peisaje, flori și naturi moarte — realizate în ulei, acuarelă, creioane colorate, etc., semnate de către 17 medici pictori, care fac parte din Cercul Plastic al Medicilor din București.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ, GRAFICĂ ȘI SCULPTURĂ, CU ASPECTE DIN REPUBLICA CECOSLOVACĂ

Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic a organizat, de la 28 noiembrie la 18 decembrie 1956, în sălile «N. Cristea» din str. Brezoianu, o expoziție colectivă la care au fost expuse lucrări de pictură, grafică și sculptură aparținând unui număr de 10 artiști plastici, care au vizitat în anul 1956 Republica Cehoslovacă. Dintre expozații au făcut parte: Cornelia Daneș, a expus 8 lucrări, gravuri și desene în tuș și creion negru, înfățișând diferite peisaje și vederi; Dan Hatmanu, 15 lucrări — schițe de compoziții, interioare, peisaje, etc. realizate în acuarelă, creioane colorate, acuarelă carbune și tuș; Iulia Hălăucescu, 56 de acuarele redind felurite vederi din Praga și din țară, apoi interioare ale unor edificii religioase, precum și câteva păsări și animale din grădina zoologică; Emilia Niculescu, 35 de lucrări — peisaje, portrete și schițe de compoziții, — lucrate în ulei, acuarelă, tuș și creioane colorate; Romeo Voinescu, 13 peisaje și vederi și 2 figuri de balerini, realizate în acuarelă și ulei; Iulia Oniță, 7 acuarele redind diverse peisaje, apoi 3 lucrări de sculptură — 1 relief, o statueta și un bust — lucrate în ghips; Filoftea Simionescu, 2 portrete din ghips și 2 statuete din pământ ars; Linica Els Sigler, 3 portrete în ghips; Sonia Natra 2 sculpturi, un portret în marmură și o statueta în ghips colorat și Vasilica Marinescu, un portret-medalion în relief, lucrat din ghips.

EXPOZIȚIA ADA GEO

La Galerieile de Artă ale Fondului Plastic din Cal. Victoriei Nr. 132, a avut loc de la 29 noiembrie la 19 decembrie 1956, expoziția personală a sculptoriței Ada Geo. Artistă a expus un număr de 46 de desene realizate în creion și carbune, înfățișând în cea mai mare parte nuduri, schițate în diverse atitudini.

EXPOZIȚII DE ARTĂ PLASTICĂ STRĂINE

EXPOZIȚIA DE DESEN A COPIILOR JAPONEZI

La Palatul Pionierilor a avut loc în cursul lunii septembrie 1956, o expoziție de desene ale copiilor și școlărilor japonezi, ce a fost organizată prin grija Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea. Au fost expuse 61 de lucrări — picturi în acuarelă

și gravuri — executate de copii între 6 și 14 ani. Lucrările au oglindit diferite aspecte de muncă și de viață ale poporului japonez. Au mai figurat deasemeni și numeroase reproduceri fotografice în culori și în alb-negru după lucrări de artă, apoi felurite păsări, chipuri de oameni și diferite obiecte confecționate din hîr tiececolorată.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI DESEN A COPIILOR SUEDEZI

Prin grija Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea și a Sfatului Popular al Capitalei, a avut loc în luna septembrie 1956, în Pavilionul C. din Parcul de Cultură și Odihnă, o expoziție de pictură și desen a copiilor suedezi, lucrările aparținând colecției Muzeului Național din Stockholm. Au fost expuse 173 de lucrări — acuarele și desene — înfățișând scene din viața oamenilor suedezi.

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ ANTONIO BERNI

În Pavilionul I.R.R.C.S. din Bd. Magheru Nr. 21, a avut loc de la 15 la 30 septembrie 1956, expoziția pictorului argentinian Antonio Berni, organizată de către Comitetul Național pentru Apărarea Păcii din R.P.R., Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea și Uniunea Artiștilor Plastici din R.P.R. Au fost expuse cca. 54 de lucrări — picturi și desene — studii și portrete, apoi schițe de compoziții lucrate în tempera, precum și o serie de reproduceri fotografice în alb-negru după alte compoziții ale sale.

EXPOZIȚIA UNOR ARTIȘTI ISLANDEZI

În luna octombrie 1956, sub auspiciile Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, a avut loc în Pavilionul de expunere al Institutului din Bd. Magheru Nr. 21, o expoziție de pictură, gravură și desen a artiștilor islandezi Barbara și Magnus Arnason. Cele 52 de lucrări ale soților Arnason au oglindit interesante priveliști din Islanda, precum și alte localități din Europa.

EXPOZIȚIA CARICATURA ÎN REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

În cursul lunilor octombrie și noiembrie 1956, prin grija Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, a avut loc, în una din sălile sale de expoziții din Bd. Magheru Nr. 21, expoziția «Caricatura în R.D. Germană», oglindind diverse probleme interne cit și de politică internațională. Cele 62 de caricaturi sint opera unui număr de 19 caricaturiști bătrîni și tineri din R.D. Germană.

