

# ARTIA PLASTICA

ANUL 4

Nr. 2 — 1957



# ARTA PLASTICA

REVISTA EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII  
ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

2 — 1957

## NICOLAE GRIGORESCU

ACAD. ION JALEA, ACAD. PROF. G. OPRESCU, C. BABA,  
AL. CIUCURENCU, M. H. MAXY, IONEL JIANU

### ARTA LUI GRIGORESCU, O ARTĂ CU CONȚINUT VERIDIC

Pictorii și sculptorii din generația mea erau tineri începători când se stingea din viață marele nostru Grigorescu.

La conducerea Școlii de Belle Arte se afla pictorul Mirea, artistul de mare prestigiu, omul mîndru și distant care impunea respect la toată lumea. Mirea își făcuse studiile în Franța și ținea de cea mai bună școală a meșteșugului de artă franceză. Venea din Franța, după ce obținuse succese la saloanele de artă din Paris și se socotea ca unul ce se afla pe linia de dezvoltare a unor Velasquez-Carolus Duran și unul din continuatorii acestora. Succesele și atitudinea lui de artist îi dădeau o aureolă aparte și împrejurul lui se grupau elevi. În școala aceasta a lui Mirea strălucea atunci Alex. Mihăilescu, autorul tabloului Concert italian care se află la Muzeul de Artă al R.P.R.

Maestrul și elevii săi păreau atunci că dețin secretul și infailibilitatea în artă.

Dar pe măsură ce timpul trecea, personalități noi în pictură apăreau la orizontul artei noastre.

În timp ce Luchian, Petrașcu, Iser, Ressu, Steriadi și alții se afirmau, școala lui Mirea pierdea din prestigiul ei și se dezagrega. Faima lui Mirea de mare portretist scădea din ce în ce și comenzile deveneau tot mai rare. Din clasa lui mare și frumoasă, cu splendidul lui atelier, Mirea a fost silit să se mute în modestul apartament pe care i-l oferea Școala de Belle Arte. Aci și-a consumat Mirea necazurile lui, pînă cînd a fost copleșit și de bătrînețe. Umilit și bătrîn, a trebuit apoi să cedeze și locul de director unui con-

ducător mai tînăr și să plece, pierzîndu-i-se urma.

Desigur că Mirea n-a putut înțelege niciodată cauza alunecării lui și poate că a existat o exagerare în felul în care a fost judecat atunci, dar o exagerare a existat sigur în judecata care s-a făcut despre el mai tîrziu.

Mirea a lăsat cîteva opere de artă remarcabile, între care acel portret al lui Stăncescu și alte cîteva portrete și capete de expresie, precum și acel tablou istoric reprezentînd pe Mihai Viteazul și capul lui Bathory, lucrări de cea mai înaltă ținută artistică. Credem că istoria artei îi va face dreptatea acestei recunoașteri.

Lupta moderniştilor vremii împotriva spiritului întîrziat în artă, era o luptă vehementă care nu-l menaja nici pe Grigorescu. Marele colecționar de artă și animator al acestei mișcări, paradoxalul și mucalitul Bogdan-Pitești « te întîmpină: În colecția mea nu vei găsi grigorești, ci luchieni, reși și iseri », spunea el (Zambaccian, « Însemnările unui amator de artă »). Dar în afară de ceea ce spunea Bogdan-Pitești noi am auzit și de la alții, sub diferite alte forme, aprecieri și rezerve care se făceau asupra operei lui Grigorescu. Dar aceasta a fost și este o neînțelegere și o greșeală.

Grigorescu s-a născut și a copilărit la țară. Tinerețea lui și-a petrecut-o făcînd icoane și iconițe pentru țărani, inspirîndu-se din trăsăturile chipului lor, din viața și firea lor. În Franța, el a lucrat la Barbizon — tot la țară — alături de artiștii care dezertau atelierele lor cu lumină condiționată, pentru a face o pictură la lumina soarelui și în plină vibrație atmosferică, pentru a reprezenta viața care se desfășoară în libertatea cîmpurilor largi. Acolo se mai afla Millet, care își proiecta pictura pe un fond de umanitate



NICOLAE GRIGORESCU —  
Autoportret — ulei, 28 × 22 cm.

ce trebuie să-l fi impresionat pe Grigorescu într-un fel.

Revenit în patrie, Grigorescu, în modul cel mai firesc s-a întors cu gîndul la viața de la țară, la colinele copilăriei lui, la ciobanii, casele țărănești, carele cu boi, la cîmpiile strălucitoare în lumina soarelui de vară, pe

care le-a redat atât de bine, căci ele erau pentru el altfel frumoase decât cele de la Fontainebleau, din Franța. De aceea el s-a așezat la țară, unde a lucrat apoi toată viața lui.

Setea și dragostea cu care a pictat Grigorescu peisajele și viața de la țară, înțelegerea lui pentru aceasta și felul în care au fost redată nu au nimic comun cu semănătorismul literar, sub influența căruia era pus uneori. Sub influența semănătorismului apăreau multe feluri de pictură și sculptură, care se continuau cu industria ouălor încondeiate și cu cofele bătute în țintișoare ale lui Brumărescu, costumele naționale de la Djaburov, dansurile naționale desmățate, ca săriturile de capre de la Parcul Carol, casele-cetăți, cu înfrișare de mănăstire, cu porți, balcoane și ornamente fără sens, și câte alte ridicole manifestații.

Pentru poporul nostru, în trecut ca și azi, arta lui Grigorescu a mers drept la inima fiecăruia, mai mult decât a tuturor celorlalți pictori, fiindcă ea a avut și are un conținut veridic și un fond de umanitate. Pentru poporul nostru și pentru marea majoritate a iubitorilor de artă calitatea artei lui n-a intrat niciodată în cumpăna îndoielilor.

Aceasta este și chezașia universalității artei lui, și în măsura în care timpul va trece se va vedea tot mai mult și mai bine că Grigorescu a fost un mare artist și genial interpret al spiritului acestui popor.

ION JALEA

## CONFESIUNE

Însemnătatea unui artist se măsoară și după greutatea ce întimpină în lămurirea operei sale, după rezistența ce opune unei interpretări complete și definitive, după multiplicitatea problemelor ce propune celui care dorește să-i pătrundă gândurile și să-și dea seama de calea evoluției sale. Sint artiști care au avut în viață puțin de spus, merițiși poate, corecți, plăcuți la prima vedere, ale căror opere însă ne vorbesc un limbaj mult prea simplist, fără un prea întins ecou, prea lesne cuprins de oricine. Sint alții, infinit mai interesați, al căror cuvânt de la o operă la alta variază, se modifică, pătrunzând în regiuni din ce în ce mai adânci, făcând apel când la o parte a sufletului nostru, când la alta. Într-un fel se exprimă ei într-o lucrare și în alt fel în alta, chiar din aceeași epocă, adică în creații aparținând cronologiceste aceleiași faze a activității lor. De unde vin aceste diferențe de efect, căci presupunem că sensibilitatea lor, felul lor de reacție la ceea ce poate constitui subiectul unei opere nu s-au modificat? Desigur dintr-o mai bogată gamă de sentimente, dintr-o posibilitate de a vibra mai intens și mai prelung la ceea ce-i interesează, dintr-o complexitate excepțională a punctelor lor de vedere și dintr-o însușire rară a imaginației, în a căuta și a găsi mijloacele cele mai precise și mai nimerite de expresie.

Un asemenea artist cu rezonanțe multiple este tocmai Grigorescu și într-un grad pe care nici un alt pictor al nostru, inclusiv Andreescu, nu l-a putut atinge. Am început să-l admir de copil, ca elev în liceu, adică de la primul meu contact în expoziții individuale cu opera sa. Nu pot să afirm că-l pricepeam, însă mă încinta. Admirația mea venea poate și din surse indirecte, pentru că citeam unele cronici, făcute de oameni pe care-i consideram foarte competenți și în vorba cărora mă credeam, cele ale lui Delavrancea în primul rând. Această admirație a mers crescând, pe măsură ce interesul meu pentru artă, experiența mea estetică și cultura mea, și cea generală, și cea de specialist, creșteau



NICOLAE GRIGORESCU — Țărancă în interior — ulei, 31×47 cm.

și ele. Am scris articole de critică și mici monografii asupra unui aspect sau altul al operei lui Grigorescu. L-am studiat mai adânc în «Pictura românească în secolul al XIX-lea» și mai târziu în «Grigorescu desenator». Mă consideram destul de înarmat ca să ajung la concluzii certe, ca să-mi închipui că acest mare artist nu mai avea multe secrete pentru mine. Mă înșelam.

De aproape trei ani, Remus Niculescu și cu mine ne-am făcut din contactul aproape zilnic cu lucrările lui Grigorescu ocupația noastră obișnuită. Prima constatare la care am ajuns, când ne-am pus serios pe lucru, a fost că de puțin cunoscusem până atunci din vasta și variata sa operă. Mereu și una după alta descopeream lucrări noi, care rupeau linia regulată și cam monotună, pe care atunci o considerasem justă în dezvoltarea sa, acel mers drept și perfect progresiv, fără surprize, fără piedici, fără complicații. Concepțiile pe care el și le făcea despre pictură ca artă, despre rolul acesteia în viață, despre atitudinea unui artist față de el însuși, despre scopul ce se cuvine să aibă și mijloacele prin care să-l realizeze, erau mult mai complexe, mai subtile, și cu atât mai surprinzătoare, cu cât era vorba de un artist cu o cultură generală și chiar propriuzis profesională destul de modestă. Pictorul acesta, pe care contemporanii l-au considerat ca foarte inteligent, cum a spus odată Caragiale, citise puțin, evita discuțiile de teorie estetică, dar desigur gândea și ajunsese prin meditație la convingeri precise, care l-au condus în viață și în artă. Operele pe care le descopeream treptat, treptat, ne aduceau lămuriri nu numai cu privire la ceea ce pictase și cum pictase, de ce întrunele se servește de un procedeu și în altele, cam din aceeași vreme, de altul, dar și asupra ideilor sale despre lume și viață, despre raportul lui cu confrății și prietenii, despre raportul cu țara și cu oamenii în mijlocul cărora se născuse și trăia. A scris puține scrisori și ceea ce ni s-a păstrat din conversațiile lui cu alții nu e totdeauna fidel. Una sau alta dintre lucrările sale ne informează însă mai bine de cum ar fi făcut-o, dacă ne-ar fi lăsat gândul pus pe hîrtie. Ieșit în lumea largă la o vîrstă destul de fragedă, trăind singur, conducindu-se singur, experiența sa de om a fost de o bogăție cu adevărat excepțională. Ea a rodit, a contribuit în mare parte ca să facă din acest om ieșit din popor, din mijlocul țărănilor, dar care se născuse cu darurile unui mare

pictor, un exemplar cu totul remarcabil, unul dintre cele cu care pe drept se mîndrește un popor. Și, la aceste convingeri, numai studiindu-i amănunțit opera putem ajunge, întreprindere delicată și dificilă, căci uneori ceea ce ne spune o lucrare, pare să fie contrazis de alta. Pare, căci în realitate, atunci când ne dăm osteneala să explicăm fenomenele contradictorii, să le analizăm în profunzime, să le confruntăm, totul se ține, totul urmează o logică strictă, pînă și perioada sa din urmă, care ni se părea atât de fără explicație. A fost nevoie astfel să examinăm și să comparăm între ele cîteva mii de desene și de picturi. Punînd alături tablouri care nu păreau ieșite din mina aceluiași om, încercînd să ne lămurim origina lor, discutînd ore întregi, colaboratorul meu și cu mine, problemele de care ne izbeam zilnic, am ajuns, în ce mă privește, să pătrund în opera lui Grigorescu incomparabil mai adînc de cum pătrunsesem acum 10 sau 15 ani. Însemnează aceasta că l-am înțeles deplin, că mi-l explic în toată măreția însușirilor sale de artist? Sper, dar nu sint de tot sigur.

G. OPRESCU

## LA 50 DE ANI DE LA MOARTEA LUI NICOLAE GRIGORESCU

Omagiul ce i se aduce în mod oficial astăzi operei lui Nicolae Grigorescu trebuie în primul rînd să se adreseze calităților valabile, pe care această operă le are. Ea trebuie considerată sub titlul de prim mesaj revoluționar, cu caracter de universalitate a picturii noastre, iar nu sub aspectul unei arte «cu specific», așa cum a fost etichetată decenii de-a rîndul, fals înțeleasă și fals luată ca îndreptar.

Nicolae Grigorescu a trăit în acea perioadă eroică dintre 1848—1880 și el crează într-adevăr un moment «romînesc», dar aceasta prin durabilitatea și caracterul operei sale, expresie a unei creații spirituale specific romînești.

Grigorescu a apărut, cum spune N. Petrașcu «în timp ce contemporanii săi dormeau. El admira și aduna frumusețile dimprejurul lui și poate fi socotit intruparea unei exclamații de mirare în fața luminii și a naturii».

Lui i-i datorăm pe Andreescu, Luchian, Petrașcu. De asemenea nu trebuie să uităm că pânzele lui au ajutat în primele decenii ale acestui veac pictorilor români să descifreze în ele tainele unor mari învățători. De acest lucru sîntem datori să amintim oricîteori nesocotim la el, pe nedrept ceea ce s-ar cuveni să prețuim, ori deciteori șovăim în fața unui tablou de-al lui, temîndu-ne parcă să-i admirăm pictura al cărei «moment» a trecut, oricîteori scoțindu-l din epoca sa, îl judecăm cu pretențiile unor sterpe teorii contemporane.

Și oricîtă exigență am vrea să afixăm, oricît am căuta să uităm ceea ce am fost și încă sîntem, oricîtă dragoste am avea pentru culoarea de dragul culorii, oricîte sensuri mai adînci și mai spirituale am căuta să dăm liniilor și formelor, se cuvine să nu uităm ceea ce datorăm primului pictor român, deschizătorul de drum pe care avem azi mîndria să pășim.

Cu Nicolae Grigorescu începe pictura modernă românească. El aduce suflul revoluționar al școlii de la Barbizon și gustul pentru studiul naturii dîncolo de zidurile academiei și atelierului.

Temperament puternic și complex, liric prin firea sa, înzestrat cu o sensibilitate care i-a permis să adapteze mediului și peisajului românesc idealizarea poetică inspirată în special de Corot, el rămîne primul pictor român de circulație europeană.

În sălile de artă franceză ale unui muzeu, privind superbe exemplare ale unui Dupré, Diaz, Millet și mai ales Corot, e imposibil să nu-ți amintești cu mîndrie de Grigorescu și să nu rămii surprins ce înrudiri de calitate și ce forță egală are, pus alături de aceștia. Și totuși în perioada lui franceză simți cum sensibilitatea lui românească apare vizibilă mai ales în pânzele de la Vitre. În această adaptare fericită stă una din marile lui calități și caracterul de mesaj al picturii sale.

Opera lui Nicolae Grigorescu cuprinde un număr imens de lucrări ce ating toate genurile: compoziții, peisaje, portrete, lucrări de gen, desene. Între acestea toate găsim exemplare de o mare forță și de o mare clasă. Portretist excepțional, a lăsat cîteva capodopere ale genului care îl plasează pe planul cel mai înalt prin forța dramatică ce a imprimat chipurilor sale și prin însușirile de pictor nu ușor de egalat. Alături de aceste exemplare excepționale ca portretele de evrei galițieni, Țiganca de la Ghergani, Paznicul din Chailly, chipurile de prizonieri turci, portretul Banului Herăscu Năsturel și altele se adaugă compozițiile între care cele din perioada 1877-78 a războiului pentru cucerirea independenței de stat sînt cele mai cunoscute și care îi pun în valoare marile sale calități de pictor.

Peisagist prin excelență, Grigorescu apare ca un romantic luminos, idilic. Prin firea sa optimistă, el transfigurează realitatea și lirismul său dă naturii pe care o interpretează, o notă adesea de duioșie, de lumină, de calm.

«Un pictor — scrie despre el Francisc Șirato — dotat cu prisosință de natură, refractar impresiunilor de tristețe, care știe să elimine din opera sa orele de indoială, de incertitudine, înfățișînd-o numai cu latura luminoasă a personalității sale artistice. Lumea, țara, pentru el era gătită în găteți din cele mai strălucitoare, cu nimburi de lumină venite parcă din alte tărîmuri. Țara lui, țara poporului acestuia de țărani i se prezintă aproape transfigurată, datorită unui moment emotiv și optic ce preface realitatea în viziune.»

Această caracterizare, făcută de unul dintre cei mai valoroși artiști ai noștri și critic de seamă, îl plasează pe Grigorescu la locul cel mai de cinste ce i se cuvine în plastica noastră. Grigorescu rămîne solul picturii românești care a creat arta sa pe planul mondial al vremii în care a trăit în sensul cel mai adecvat specificului său național.

## GRIGORESCU, MARELE LIRIC AL PICTURII ROMINEȘTI

Nicolae Grigorescu a fost un mare artist, care a dominat nu numai întreaga pictură a epocii în care a trăit, dar a exercitat o puternică înriurire și asupra urmașilor săi, deschizînd un drum nou pe care s-a dezvoltat toată arta românească timp de peste o jumătate de veac. Ion Andreescu, Ștefan Luchian și Gheorghe Petrașcu au folosit acele inovații cu care Grigorescu a îmbogățit pictura românească.

Grigorescu avea o minte receptivă. Știa să vadă adevărul plastic în ce avea el mai nou și mai esențial. N-a rămas străin față de inovațiile care au apărut în pictură în a doua jumătate a veacului trecut. A știut să le asimileze, să și le însușească și să le aplice în mod creator pentru a exprima

adevărul plastic specific peisajului românesc. În ce constau aceste inovații? În noua înțelegere a funcției luminii și a raporturilor dintre tonuri într-un tablou. Înainte, academiștii foloseau aceeași gamă de culori, de preferință una roșietică, fie că pictau o scenă în aer liber, fie că făceau o pictură de atelier. Ei nu pictau după ceea ce vedeau în realitate, ci după formulele învățate. Marea cucerire a veacului al XIX-lea în pictură a fost eliberarea de convenționalismul academic și redarea sinceră, directă și spontană a imaginii adevărate a naturii. Acela care a adus această eliberare în arta românească a fost Nicolae Grigorescu.

El știa să picteze aerul, atmosfera plaiurilor noastre, folosind acele griuri fin nuanțate în toată gama spectrului solar. Știa să redea adîncimea planurilor nu prin efecte de perspectivă liniară, ci prin efecte tonale, prin construcția și compoziția picturală a tabloului. Știa să facă să trăiască un om în spațiu,

NICOLAE GRIGORESCU — Ciobănaș călare — ulei, 26 × 17 cm.



## UN FECUND FĂURITOR DE ARMONII

Imaginea plastică cuprinde de multe ori felul în care artistul găsește o întruchipare a unei realități, proprii lui, pe lângă care trecem și nu o vedem, dar pe care el o descoperă și ne-o arată ca pe ceva deosebit și plăcut. Această imagine mai poartă câteodată semnificația unei interpretări personale despre viață, plină de seva dorurilor și împlinirilor lui sufletești, care pot fi și ale tuturor, prin generalizarea viziunii, determinată de un anume specific, și care este și al nostru, dar pe care numai el, în imaginea lui, a reușit să-l determine.

Esența viziunii în imaginea grigoresciană este rezultatul unui concept despre viață și frumos, în care sinceritatea deslușește identitatea formei artistice, față de forma naturală.

Și de aceea corespondența cu sentimentele și viziunea spectatorului se împlinește într-o armonioasă acoperire.

Dar nu poate fi artist cineva dacă nu are în el rostul vieții, și poate, mai ales, ceea ce poporul din care se trage i-a dăruit din darurile întruchipărilor lui de baștină, de tradiție.

Și numai atunci când artistul, prin firea lui, prin înțeleapta mărturie a minții și sufletului său, reușește să redea prin rezolvarea de culoare, de nerv, și de întocmiri ordonate, sufletul și năzuința poporului, atunci el e deosebit de cei mulți și iubit de-a pururi.

Așa precum se vede și în cazul celui ce s-a încumetat să fie, dintr-un oarecare Nicolae Grigorescu, marele nostru pictor Nicolae Grigorescu.

« Dacă ai pus într-un vers o tresărire a inimii tale, să știi că și peste o mie de ani, cine-l va citi, va simți în inima lui bătaia inimii tale. Dacă n-ai pus nimic, — ce vrei să fie acolo? Așa e și c-un tablou ».

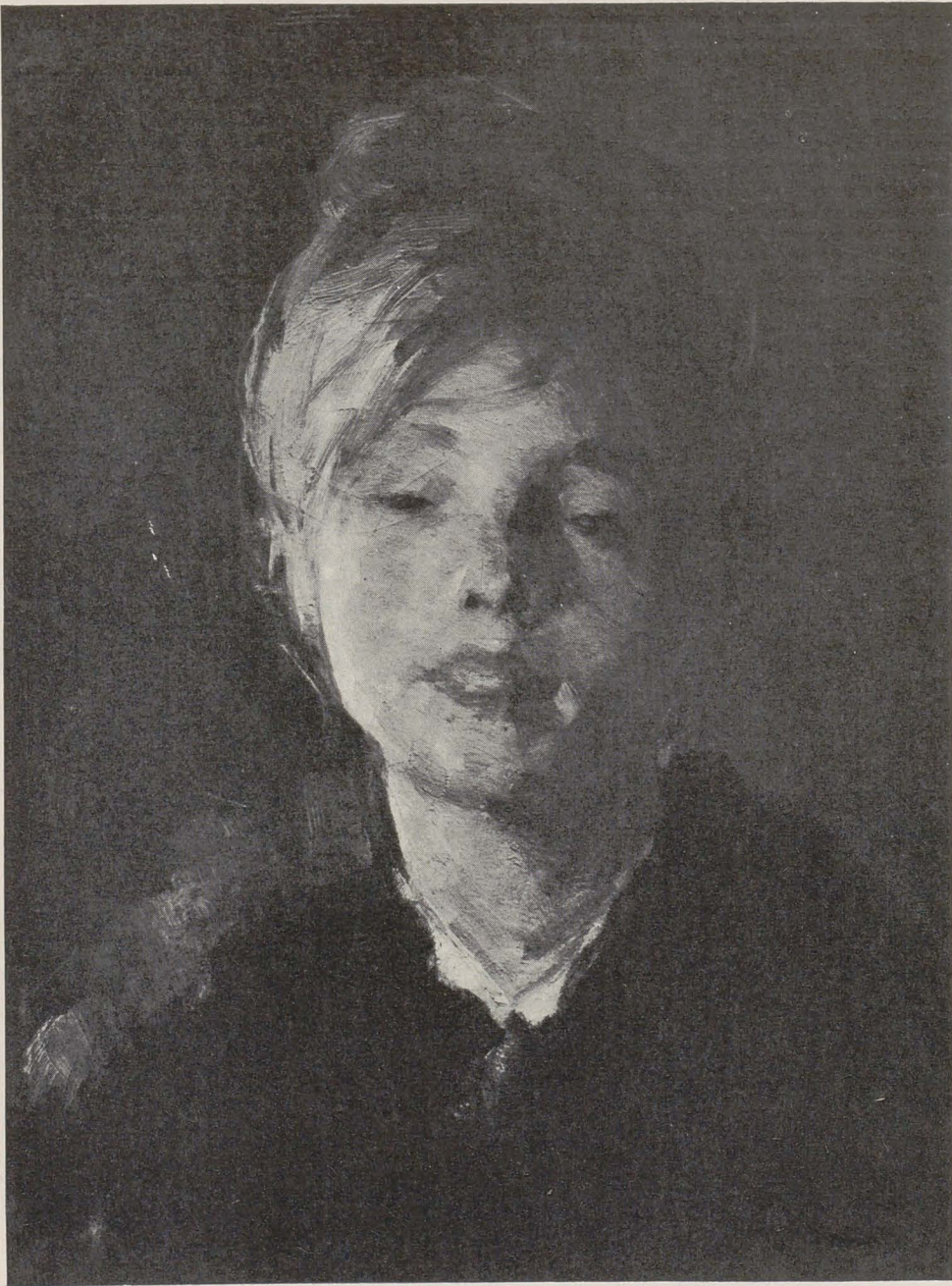
Și, desigur, cele exprimate în felul acesta de Nicolae Grigorescu, ni-l înfățișează și pe el și opera sa, în oricare etapă ne-am obosi să-l căutăm și să ni-l apropiem. Și aceasta nu e fără rezultat. Pentru că ceea ce el a exprimat în pinzele sale, e ceea ce dorim să se exprime, ca o necesitate a firii noastre, a felului în care vorbește în imaginile sale de frumusețile unei patrii pe care o iubește cu adâncă și nețărmurită pasiune, de bunătatea și vrednicia oamenilor, a poporului său, pe care-l consideră ca « cel mai cuminte popor de pe pământ ». Și pe care le-a zugrăvit așa precum le vedem prin acea numeroasă frescă de personaje, de figuri gânditoare, variate ca sentiment, femei și fete de la țară, cu ochi galeși, care te urmăresc în viață, fiindcă-ți amintesc de oamenii care au fost odinioară, dar care, prin trăsăturile lor, prin sufletul și expresia lor, e a oamenilor noștri de astăzi, pe care-i poți întîlni la tot pasul.

Pentru cei ce-l înțeleg și-l prețuiesc — și sîntem mulți din aceștia — se cade să poposim mai des în pragul artei lui, și să ostenim cu mai multă grijă în a desluși și pentru noi, și pentru alții, sensurile creației sale.

Operele sale au putut să fie adunate în așa fel, ca să se poată parcurge toate acele etape care pot să deslușească pentru un cercetător serios toate sensurile, esențele care reies din inspirația grigoresciană, și care nu este altceva decît — în imaginile ei — viața pictorului în toată simplitatea și ordinea tainică a sufletului său.

Alături de cei mai cutezători pictori ai Franței din vremea aceea, Corot, Millet, Courbet și Troyon, Daubigny și Diaz — Nicolae Grigorescu a luat parte, odată cu dezvoltarea unui curent inovator al picturii franceze, chiar la lupta ce s-a dat în contra uniformeii academiste.

Acolo, la Barbizon, s-au deslușit pentru generații întregi de pictori sensurile artei în



NICOLAE GRIGORESCU — Portret — ulei, 17×13 cm.

să redea desfășurarea în spațiu a unei forme, creînd însăși iluzia realității. Știa să surprindă caracteristicul, să definească o figură prin câteva linii, prin gesturile ei firești, prin atitudinile și mai ales prin mișcările ei.

A fost un pictor al sintezei picturale, care a izbutit să transpună realitatea în forme plastice. A adus, pentru prima dată în arta noastră, legătura intimă cu natura, contactul direct cu realitatea, participarea însuflețită la viața locurilor pe care le picta, înțelegerea picturală a formelor pe care le crea în tablourile sale.

Într-o vreme, arta lui Nicolae Grigorescu a fost contestată de către aceia care nu voiau să vadă decît lucrările mai slabe rămase de la el. Un artist care a lăsat o operă atît de vastă — nimeni nu a pictat atît de multe tablouri ca el — e firesc să aibă și unele pinze inegale, unele scăpări. Nimeni nu poate crea patru mii de capodopere într-o singură viață de om. Dar opera unui artist nu trebuie judecată după înfrîngerile sale, ci după izbînzile sale. Și Grigorescu are destule biruințe care să-i justifice locul de frunte ce i se cuvine în istoria artei românești.

Astăzi, cînd s-a ajuns la o înțelegere mai dreaptă a realismului pictural, ne dăm seama cît de multe învățăminte ne oferă arta lui Nicolae Grigorescu. Datorită mijloacelor noi de expresie pe care a avut curajul să le folosească, dar mai ales datorită legăturii sale atît de trainice cu viața poporului, el a izbutit să exprime specificul priveliștilor românești și al oamenilor harnici care cinstesc prin vrednicia lor pămîntul țării. Datorită sincerității sale, el a pictat ceea ce ochiul său minunat hărăzit a știut să vadă din realitatea vieții românești.

Datorită receptivității sale pentru tot ce era nou, viu și înaintat, el a mers în pas cu vremea sa și a deschis artei noastre nebănuite orizonturi. Datorită dragostei sale pentru oameni și locuri, pentru toate creațiile naturii, el a fost cel mai mare liric al picturii românești.

De aceea, astăzi îi cinstim cum se cuvine și amintirea și opera atît de vie care constituie unul dintre cele mai strălucitoare capitole ale moștenirii noastre artistice.

AL. CIUCURENCU

plin aer, secrete pe care trebuie să le pătrundem și încă astăzi. Și în toate peregrinările lui de mai târziu, fie în lunca Siretului, sau pe dealurile Cîmpinei, la Tîrgoviște, la Cîmpulung, la Rucăr, ochiul format la Barbizon, printre atîția maeștri ai culorii și sentimentelor franceze, despre viață și frumuseți, își caută izvoarele de lumină, de armonii, de umbre cînd discrete, cînd puternice, pentru a întruchipa cît mai profund înfățișările noastre, acasă la noi, așa, fără violențe, discret, prietenește, dar cu o mare forță de evocare.

Dar Grigorescu nu e numai un liric, povestitor de nostalgice înfățișări și de imagini suave, nu e numai un poet al luminii, al bunătații și al blîndeții.

În rînd cu soldații, el a luat parte la războiul pentru Independență, trăind ostenele și primejdiile războiului, la Smîrdan, la Grivița, la Opanez și la Plevna.

Direct, în plină vîlvătaie, el a surprins energiile și calitățile sufletești ale țaranului nostru, acum ostaș, adevăratul realizator al independenței, acela care a purtat întreaga povară a războiului. Grigorescu a înțeles că poporul i se datorește independența țării; în compozițiile sale, eroii principali sînt soldații simpli, nu comandanții în panașuri și galoane, soldații care își jertesc viața pentru biruință. Dar patriotismul lui Grigorescu nu suferă de șovinism. Iubitor al sensurilor păcii, umanismul său transpare în cele ce a zugrăvit, în *Convoiul de prizonieri* și în toate pinzele în care a înfățișat omul din poporul turc, trimis să moară pe meleaguri străine pentru nesașiul pașalelor cotohotoare.

O viață închinată naturii, din care imaginea plastică își îmbogățește pe parcurs puterea de evocare, într-un spirit propriu unei poezii de tinerețe, de cîntec și lumină, iată un tezaur de minunate realizări.

Nevoia de a exprima, de a cugeta în pete, în armonii, instinctiv, spontan, peste ceea ce cultura i-a adus la început ca certitudine, dexteritatea și siguranța, au zămislit într-un creator virtuții neîntîlnite.

Contemplația lirică, estetica vieții în contra esteticii academiste, s-au dezvoltat în plină libertate, cu toată spontaneitatea și prospețimea pe care însăși natura și-o pretinde, pentru ca s-o reprezîntî în toată amploarea și toată măreția ei.

Verva lui nu e prețioasă și discursivă, analiza nu e de amănunt, ci de veridic,

de evocator, de firesc; orchestrația cromatică se dezvoltă în limitele vieții, chiar cînd ajunge la sublimare.

Și în toate aceste înfățișări, reduse adesea la limite, formele vieții își trăiesc în pinzele lui adevărul propriu, de sentiment, de volum, de culoare, în spațiul, atmosfera și lumina proprie.

Un mare vizionar, un poet al imaginii plastice, un cîntăreț al virtuților românești, un fecund făuritor de incantații, de armonii...

O lume de chipuri și priveliști proprii, luate de pe urma peregrinărilor lui, sînt înapoiate, transfigurate de geniul său — nouă, admiratorilor și iubitorilor de fapte și lucruri de preț... Generații după generații le vor purta în ochi, în sufletul lor și mîntea lor, fiindcă lor le aparține ceea ce s-a putut mai bine dezvolta în lumea care a zămislit pe unul dintre cei mai dăruți și vrednici: Nicolae Grigorescu.

M. H. MAXY

## ACTUALITATEA LUI NICOLAE GRIGORESCU

Au trecut 50 de ani de cînd Nicolae Grigorescu a fost dus la locul de veci în acea vale a Prahovei pe care atît de mult a iubit-o, pe care atît de frumos a cîntat-o în fermecătoarele sale peisaje. Și în ciuda jumătății de veac care s-a scurs de atunci, opera sa și-a păstrat și azi actualitatea. Desigur, nu în ceea ce privește aspectele de viață oglinzite, care aparțin epocii respective, ci prin felul cum a înțeles și a rezolvat marile probleme ale picturii, prin drumurile și astăzi valabile pe care le-a deschis artei românești.

Cu Nicolae Grigorescu s-a făcut, la noi, trecerea de la subiect la motiv, de la narativ la liric, de la pictura de atelier la cea în aer liber, de la ierarhia, rețetele și preceptele convenționale ale academismului la contactul direct cu natura, la o artă realistă, sinceră, spontană, însuflețită și vibrantă, legată de viața și de realitățile naționale.

Deosebit de interesantă apare în perspectiva vremii și estetica lui Grigorescu,

astfel cum poate fi reconstituită după măturile sale, consemnate de prietenul și biograful său Al. Vlahuță.

Arta lui Grigorescu se întemeiază în primul rînd pe vizualitate, lirism și sinceritate. Unui critic care l-a întreat în ce constă secretul artei sale, el i-a răspuns: «Nici un secret, dragă domnule! Privesc lucrul cu ochii mei și caut să-l fac așa cum îl văd».

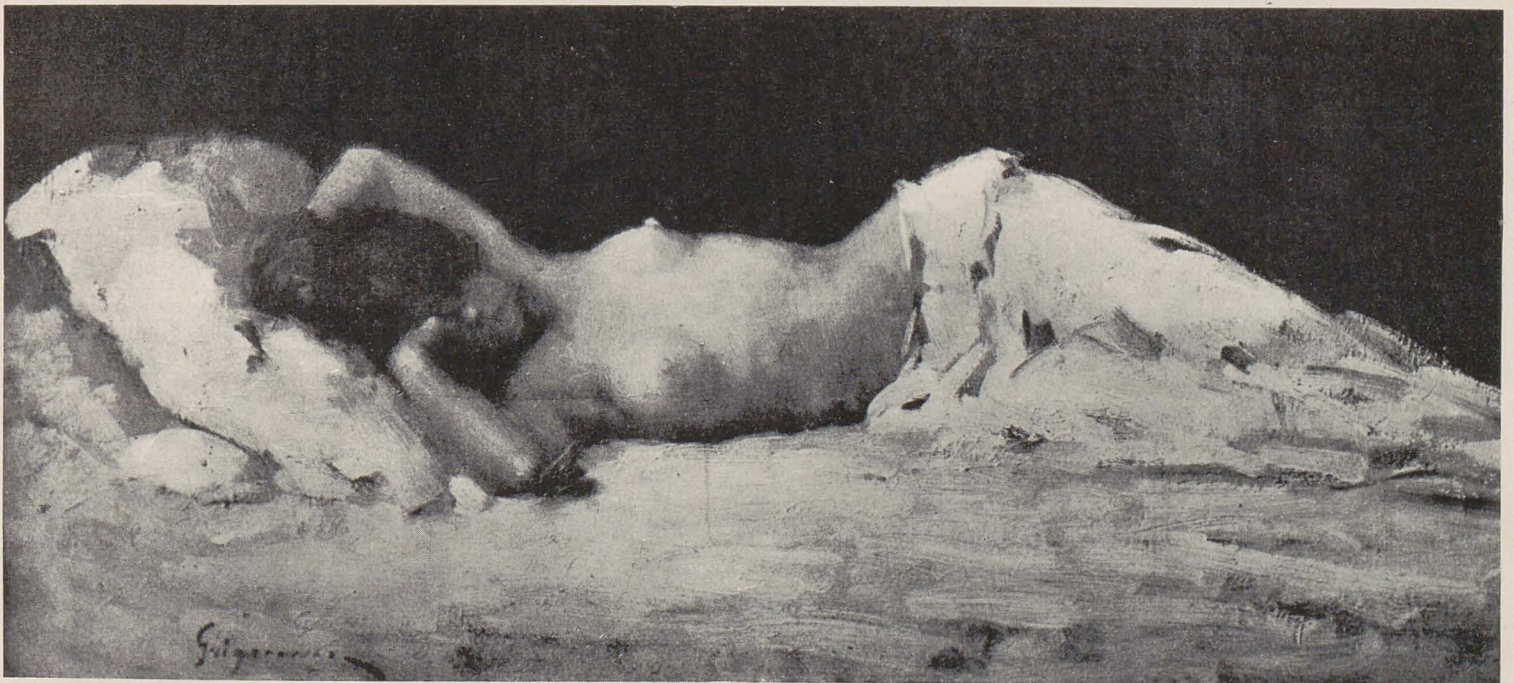
Grigorescu știa să vadă. Își alegea motivul care se potrivea mai bine firii sale și se străduia să-l picteze cu o fidelitate care nu însemna o imitare sau o copiere servilă a naturii, ci un respect adînc pentru adevărul semnificativ desprins din realitate. În această privință, Grigorescu spunea:

«Exact? Ce înseamnă asta în artă? În sufletul tău e taina care dă viață pinzei, nu în forma și în culoarea exactă a lucrurilor. Acolo-i aerul, acolo-i mișcarea care nu pozează, acolo-i palpitarea aceea caldă a liniilor din afară, prin care vorbește înțelesul dinlăuntru. Nu vezi atîtea tablouri corecte, linse, reci, așa de uscate și de lustruite că oamenii de acolo parcă au fost niște păpuși de lemn date bine la strung, îmbrăcate, așezate frumos după regulile știute și pe urmă tot după regulile știute zugrăvite? Exactitatea strică, nu-i totdeauna adevărul. Despre un copac în care-mi desenezi frunza cu nervura ei, despre un peisaj în care-mi faci firul de iarbă, voi spune oricînd că nu-i adevărat. Ochiul nu-l vede așa! Ne uităm de departe la un cunoscut care vine încet spre noi. Ce vedem din forma și din mișcare lui? Cîteva linii. În acele cîteva linii e caracterul. Să le știi prinde pe acelea și să nu te pierzi în mulțimea detaliilor. O, detaliile! Pe cîți nu-i amăgesc! Cine zugrăvește haina cu nasturii și cu toate îndoiturile ei, va avea o admirabilă firmă de croitor, nu un portret și mai ales nu un suflet».

Cît de actual este acest text din care reiese limpede că adevărul, în artă, nu constă în copierea minuțioasă a fiecărui amănunt, ci în pătrunderea «înțelesului dinlăuntru», în sesizarea caracterului se definește o formă!

Deosebit de importantă este și concepția sa asupra «mișcării care nu pozează». Întîlnim și astăzi, în multe tablouri, scene unde mișcarea se rezumă la un gest incremenit, fixat parcă de obiectivul fotografic, ca un moment decupat din desfășurarea unei acțiuni, fără a-i sugera însă fazele următoare. Aceasta este «mișcarea care pozează». Grigorescu,

NICOLAE GRIGORESCU — Nud — ulei, 25×48 cm.



dimpotrivă, vede forma ca o mișcare înregistrată pe parcursul ei, nu ca o structură statică și de aceea el pictează *mersul* molcom al plăvanilor sau *pasul* cumpănit al țăranelor, într-o viziune dinamică și globală a imaginii. Pentru a ajunge la acest rezultat, el renunță la verniurile care dădeau un luciu unificator materiei și la contururile închise care separau formele în cadrul tabloului. El folosește cu iscusință verva pensulației, într-o tehnică aparentă în care se deslușește limpede tușa, recurge la finisajul pictural în care forma apare ca o masă aeriană, deschisă, delimitată doar prin trecerile subtile între nuanțele înrudite, stăruiind asupra unității și armoniei coloristice a ansamblului. Pasta e când subțire și transparentă, când aruncată în pete largi și dense, când distribuită ca stropi de lumină, când întinsă cu latul cuțitului în valuri succesive ca de pildă albastrul străveziu al unor ceruri ce-i boltuesc peisajele, când aplicată în froiuri sau așternută în straturi abundente, suprapuse, păstrând însă mereu freamățul notației directe și spontane.

Astfel sub verva penelului lui Grigorescu, realitatea devenea poezie. El însă nu «poetiza» natura, n-o idealiza, n-o corecta, nu-i atribuia însușiri imaginare, ci picta cu luare aminte în fața motivului, mișcat de vraja și de nebănuitele ei frumuseși.

«Îmi spun unii că poetizez, zicea Grigorescu. Nu știu bine ce-i asta. Dar bănuiesc ce trebuie să fie în gândul lor: că m-aș încerca să fac mai frumos decât natura. Hm! Or fi și neghiobi care cred că pot retușa opera lui Dumnezeu, dar aceia numai artiști nu sînt! *Bu aleg, nu corectez. Fac ce-mi place mie, ce corespunde sufletului meu.* Că nici n-aș putea să fac altceva... O, sînt atîtea lucruri frumoase în natură! Unde ne putem urca noi, nu pînă la ele, că aceasta nu e dat omului, dar... pînă mai pe aproape măcar? Oricît ne-am strădui, întotdeauna rămînem departe, sub adevăr. Foarte departe... Dar cel puțin unde nu mai știm ce se spune și cum să spunem, să tacem — *să nu mințim!*»

Pentru înțelegerea esteticii lui Grigorescu, aceste mărturii au o valoare deosebită. Ele ne dezvăluie cîteva trăsături fundamentale ale concepției sale: respectul pentru adevăr, dragostea pentru natură, nevoia pe care o simțea de a stabili o legătură sufletească, o afinitate sentimentală cu motivul ales pentru a fi transpus pe pînză, participarea afectivă la viața pe care o oglindea în tablourile sale.

«Fă ce simți și atîta cît simți», spunea Grigorescu. Unde nu te mai mișcă, lasă paleta jos: lucrul tău fiind numai sinceritate va crește și se va desăvîrși în sufletul celorlalți. Va trăi. Alfel, vrînd să-l isprăvești, îl omori».

Puterea de convingere și de emoționare a unui tablou este datorată în primul rînd vibrației sufletești pe care artistul o transmite imaginii. Cînd ea lipsește, opera nu are viață, nu trăiește, nu emoționează. Participarea și propria trăire a artistului sînt condițiile indispensabile ale unei adevărate opere de artă. În această privință, Grigorescu spunea foarte frumos: «Sentimentul colorează, nu pensula. Poți colora cu o bucățică de cărbune și toate tuburile din lume nu-ți dau albastrul unei flori de inișor, dacă nu-l ai în suflet.»

Lirismul lui Grigorescu capătă astfel un sens major: el devine mijloc de apropiere între om și natură și în același timp mijloc de cunoaștere. Sentimentul ne dezvăluie dimensiunile poetice ale naturii și totodată el este acela care oferă mijloacele potrivite de exprimare a poeziei naturii.

Dragostea lui pentru natură era dragostea țăranelui român pentru codrul cu care se simte înfrățit, pentru pămîntul care, prin rodnicia lui, îi asigură traiul, pentru frunzele și florile care alcătuiesc și motivul principal al ornamentației populare ce-i împodobește uneltele și straietele de fiecare zi. Această dragoste stabilește un raport direct între om și natură, o deplină și pașnică integrare a omului în natură. În majoritatea peisajelor

sale din țară, omul este prezent. Dar silueta lui nu se profilează pe întinsul cerului, ci rămîne cuprinsă în zona ocupată de pămînt în tablou. Astfel, natura nu covîrșește omul, ci îl îmbrățișază parcă și nici omul nu domină natura prin semeție, ci o supune nevoilor sale prin hărnicie, dragoste, înțelegere și vrednicie.

Grigorescu este cel dintîi pictor român mai de seamă ieșit din rîndurile țărănimii. El a văzut natura cu ochiul țăranelui și de aceea a știut să exprime ca nimeni altul farmecul, frumusețea și cumințenia pămîntului românesc.

Conturînd astfel portretul moral al peisajului nostru, redîndu-i atmosfera și viața, Grigorescu a exprimat unul dintre aspectele fundamentale ale sensibilității plastice românești. Lirismul său depășește cadrul unui sentiment personal și devine expresia sufletului unui întreg popor.

Arta lui Grigorescu nu se fundamentează însă numai pe elanul liric. Ea este și rodul unei observații foarte subtile și adînci, care izbutește să descifreze tainele naturii. Iată ce spunea Grigorescu despre felul cum trebuie lucrat un portret:

«Înainte de a începe un portret, uită-te bine. Sînt mîini care nu seamănă cu figura. N-ai să le faci. Dar cînd ochii nu sînt ai gurii! Pentru mine, gura privește mai expresiv decît ochii. Sînt mîini care gîndesc, mîini bune, iubitoare, care parcă mîngîie lucrurile pe care le ating și mîini răutăcioase care privesc lumea cu necaz. Am văzut mîini foarte triste la un actor care nu juca decît roluri comice. Mîinile nu puteau minți... Orice lucru are o latură a lui mai expresivă — acolo e taina vieții lui.»

Profund observator al sufletului omenesc, el nu urmărea să redea numai identitatea fizică a figurii, ci expresia morală, «taina vieții» într-un portret. Observațiile sale asupra caracterului mîinilor, asupra expresivității gurii, asupra relațiilor dintre anumite părți ale chipului arată cît de departe ajungea el în explorarea psihologiei umane. Aceeași atenție, aceeași subtilitate în observație, aceeași putere de pătrundere dovedea Grigorescu și atunci cînd studia natura. «Floarea trebuie să fie plîpîndă, nu fragilă, spunea el. Și

NICOLAE GRIGORESCU — Băiat cîntînd din  
armonică — ulei, 59×39 cm.



umedă și curată, moale, proaspăt colorată, să-și păstreze pe pînză lumina și seva ei. Și asta nu se face numai cu vopsele din tub».

Studiul adîncit al motivului se îmbina cu sentimentul artistului și îi îngăduia să surprindă tilcurile mai adînci ale realității.

«Icoana cea mai credincioasă», spunea Grigorescu, dacă-i făcută cu răceală, dacă n-are aer, spațiu și ceva din vibrarea intimă a sufletului prin care a trecut, nu-i decît o fotografie colorată. Sinceritatea lucrează întocmai ca natura, fără compas și fără cumpănă. Ca să dai modelului tău mișcarea fundamentală caracteristică, cea naturală, singura frumoasă, gîndește-te la ce face neamul lui, de veacuri. În cadrul acestei indeletniciri seculare, vei găsi gestul adevărat, cu suflet cu tot».

Înțelegem astfel cum a izbutit Grigorescu să redea în opera sa tipul specific al țăranelui român, deosebit de acela al țăranelui francez sau italian pe care i-a pictat și i-a definit cu atîta siguranță, surprinzînd în trăsăturile particulare, caracteristicile generale proprii fiecărui popor.

Grigorescu știa să vadă și cu ochii minții și de aceea în procesul său de creație sentimental se acordă în mod armonios cu luciditatea și profunzimea judecății. La acestea se adaugă însă și perseverența în muncă, sîrguința și deprinderea prin exercițiu îndelungat.

«Lucrează mult, în fiecare zi, spunea Grigorescu. Și șterge tot ce faci, dacă nu-ți simți sufletul tău acolo, dar lucrează mult, ca să poți lucra repede. Toate lucrurile de afară trebuie făcute repede, smulse din zbor. Cu același peisaj, scaldat în aceeași lumină și privit cu aceeași dispoziție sufletească nu te întîlnești decît odată în viață. Iată de ce e important să poți lucra repede. Simfonia aceea de linii, de tonuri, de umbră și lumină, înfrățirea aceea a tuturor elementelor care fac, sub raza unei clipe fericite, ca un lucru să fie frumos, n-ai s-o mai găsești. Peste un ceas, alta-i fața lumii și altul ești tu.»

Neconținut apar în mărturiile lui Grigorescu cei doi factori esențiali care participă la crearea unei opere de artă: realitatea obiectivă, care trebuie sesizată în adevărul ei și poziția subiectivă a artistului, care vibrează în fața acestei realități, exprimînd personalitatea creatorului. Din lupta care se desfășoară între lumea obiectivă și lumea subiectivă prinde viață opera de artă. Amîndouă sînt supuse însă scurgerii necontenite a timpului, clipelor care nu se întorc niciodată. În această concepție evolutivă, unde nimic nu este stabil, care poate fi punctul de rezim al artistului? Dacă totul e vremelnic, dacă totul e supus nestatorniciei timpului, pe ce se poate sprijini artistul în creația sa menită să dureze, să înfrunte scurgerea vremii? Pe ideea că nimic nu se pierde, că orice clipă trăită își lasă urmele în sufletul omului, îmbogățindu-i experiența și cunoașterea.

«Un lucru pe care l-ai făcut odată, nu-i pierdut; chiar dacă l-ai șters, nu-i pierdut, spunea Grigorescu. A rămas ceva în mintea ta. Și asta-i deajuns!»

Sentimentul este factorul permanent care asigură opereii capacitatea de a dura și el este acela care înlesnește fuziunea dintre lumea obiectivă și cea subiectivă, care transmite formei concrete puterea de emoționare. De aceea pe drept cuvînt Grigorescu definea opera lui Grigorescu ca «o emoție întruchipată plastic».

Estetica realistă a lui Nicolae Grigorescu își află astfel deopotrivă rădăcinile în realitatea înconjurătoare și în elanul pasional al artistului. Ea poate servi de îndreptar și pentru artiștii vremii noastre, care sînt chemați să oglindească noile realități naționale cu patosul ce însuflețește pe făuritorii unei lumi noi. Arta lui Nicolae Grigorescu rămîne actuală prin pilda pe care o oferă și artiștilor de astăzi, în rezolvarea marilor probleme ale picturii.



# DOUĂ EXPOZIȚII ARDELENE

ION FRUNZETTI

## EXPOZIȚIA INTERREGIONALĂ CLUJ

Expoziția Regională din Cluj, deschisă în localul Muzeului de Artă, a pus vizitatorului venit din București o seamă de probleme. Ea a dovedit, în primul rînd, existența unei vieți culturale de sine stătătoare a orașului și regiunii a cărei artă o ilustrează. Produs al unui spirit de independență, apreciabil cu atît mai mult cu cît Clujul este lipsit și de avantajele unei colecții foarte serioase de artă universală (avantaje pe care le oferă pictorilor rezidenți în el, de pildă, Sibiu), și de o tradiție locală de artă, expoziția aceasta a impresionat prin seriozitatea de care dau dovadă, în arta lor, pictorii clujeni de astăzi, așa cum critica n-a întîrziat să remarce, în presa din capitală. Că ardelenii aceștia plini de tenacitate și de vigoare, nu se mulțumesc să picteze sau să sculpteze ceea ce le vine mai ușor, ceea ce le iese mai lesne de sub degete, ceea ce cere mai puțin efort, ne-o dovedește în primul rînd repartizarea lucrărilor pe genuri, proporția mare de compoziții cu temă actuală sau cu temă istorică, față de celelalte categorii. În al doilea rînd, temeinicia meșteșugului multora dintre expozanți și foarte laudabilele căutări de limbaj ale altora, este o probă de viabilitatea acestor eforturi: echilibrul între tendințe tematice și posibilități meșteșugărești este stabilit, nu așa cum se întîmplă adeseori la București, prin renunțarea la temă ca să nu abordezi probleme ce-ți depășesc mijloacele, ci prin sfortarea de a-ți însuși o tehnică adecuată cerințelor tematice dorite. Multiplicitatea preocupărilor acestor foarte măsurați și sobri iscoditori ai vieții reale se vedește atît în varietatea temelor și a sentimentelor cu care ele sînt abordate, cît și în tendința constantă a fiecărui artist de a ajunge la realizări estetice originale, la un stil personal, fără ca totuși privitorul să aibă impresia desagreaabilă a goanei după singularizare, pe care o are citeodată la București, a «procedeeelor» devenite rețetă rutinieră și a repetării exasperante de sine, pînă la autopastișă. Am îndrăzni să afirmăm că ardelenii aceștia, deși nu sînt întru nimic mai



ABÓDI NAGY BÉLA — Cititori — ulei, 120×100 cm.

puțin talentați decît bucureștenii, sînt mai puțin neatenți față de ceea ce se chiamă «răspundere profesională». Unei anumite superficialități meridionale, traduse cele mai adeseori la noi prin nevoia succeselor ieftine și spectaculoase, ei îi opun o sagacitate și o statornicie, ce nu e fără legătură cu caracterul în

genere al oamenilor, mulți și de nădejde, pe care i-a dat, de-a lungul istoriei sale, Ardealul, atît poporului român cît și celui maghiar. Nu numai artiștii formați — al căror stil propriu, bine cunoscut, vizitatorul îl recunoaște cu satisfacție aplicat la teme noi, ce reînnoiesc și întregesc repertoriul afectiv al acestor meșteri —



KOVÁCS ZOLTÁN — Însmormintare — ulei, 70 × 110 cm.

dar și absolvenții ai Institutului de Arte Plastice clujan, pictori la începutul carierei lor și sculptori sau graficieni foarte tineri, se integrează acestui curent general de sobrietate și temeinicie. Ideea că arta nu e în chip obligatoriu juisare senzorială nestăpinită, explozie feerică a vitalității omului în fața spectacolului desfătător al naturii, ci organizare mentală a datelor furnizate de simțuri în scopul de a transmite semenilor conținuturi valabile de conștiință, idei și sentimente general umane, filtrate printr-un suflet dornic de a sluji altora drept catalizator, dornic de a-și ajuta publicul să realizeze în fața tabloului ori sculpturii vibrația radioactivă a unui gând curat, a unei simțiri altruiste, pare mult mai răspândită la ardeleni decât la artiștii din capitală. Din pricina aceasta, și relațiile dintre ei sînt altele. Și spiritul de colaborare e mai dezvoltat acolo: un critic local îmi destăinuia că la Cluj artiștii se *grupează* (după tendințe stilistice, nu din alte considerente, de interes ori din spirit de concurență cumva), și colaborarea devine mai strînsă în felul acesta, atît în lăuntru grupului cît și între grupuri, ceea ce e esențial și inedit.

Toate aceste considerații sînt de natură să ne încredințeze că, departe de a fi o artă provincială, imitatoare a artei practicate «la centru», pictura și sculptura ardelenilor se dezvoltă organic, firesc, pe o linie sănătoasă capabilă de evoluție, dar valabilă și în stadiul

actual. Impresia «fazei de tranziție» nu persistă, la Cluj, decît în tablouri prea puțin semnificative, iar catastrofalul fotografism al anilor de dibuiești s-a retras aproape cu totul, cedînd locul unei picturi sensibile, inteligente și ponderate totodată, fără sărituri saltimbăncărești peste cal. Nu i-a fost greu maestrului Imre Nagy, de pildă, să ne ofere într-o tempera

savuroasă, de mari dimensiuni, o sinteză a artei sale de peisagist, portretist și pictor de gen totodată: *Amintirile din Jigodin* (Jigodin este numele satului carpatin în care și-a trăit viața, sau cea mai mare parte din ea, acest artist), este o compoziție plină de umor și de optimism, o robustă și dărimătoare de iluzii bucolică, în care tradiția pastorală tranda-



KOVÁCS ZOLTÁN — Spre uzină — ulei, 72 × 105 cm.

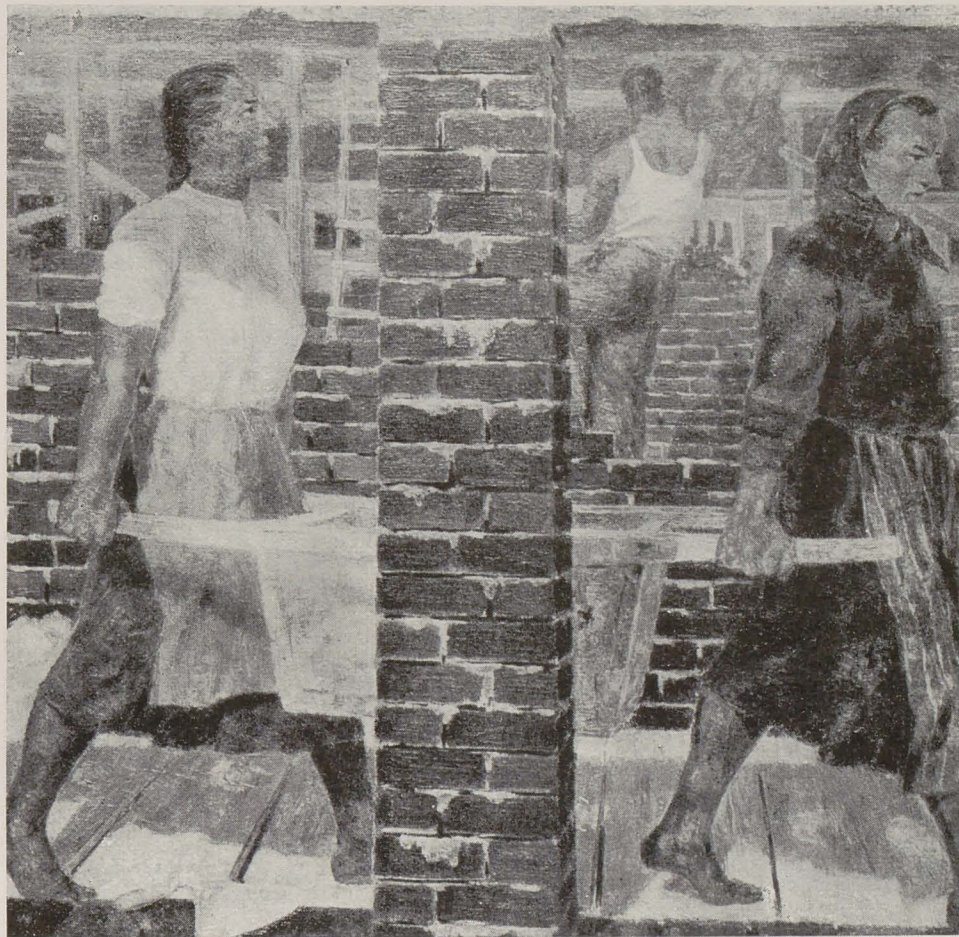


NAGY IMRE. Amintiri din Jigodin — tempera, 145 × 120 cm.



frii se vede combătută, fără intenții polemice, ci pur și simplu prin exprimarea adevărului vieții rustice. Evident, nu poți întreprinde o asemenea operă fără să plătești un tribut: Imre Nagy a ales să-l plătească lui Pieter Brueghel cel Bătrîn, Brueghel al țăranilor, cu al cărui sarcasm jovial, lipsit de răutate, viziunea sa are certe înrudiri. Peisajul vast, panoramic, văzut de sus, este totuși sintetic: departe de «cartografia» naivă a peisajelor germane, a căror urmă se simte la unii din pictorii sași, din Sibiu sau Orașul Stalin, priveștiștea se organizează la Imre Nagy arhitectonic, iar dotația pictorului pentru mural iese odată mai mult în evidență. Amănuntul, stilizat cu vervă și savoare, se integrează în întreg fără efort. Nu e «stafaj», supraadăugare de figurine decorative în peisaj, ci element structiv al imaginii, concepută ca locul geometric al omului cu priveștiștea, ca o soluție de continuitate între viața naturii ce stă sub imperiul necesității, și viața conștiinței, regizată de libertate, cum ar spune filozofii. Imre Nagy portretizează tocmai organicitatea acestei corelații dintre natură și om în viața satului carpatin din secuime, unde s-a născut.

Raporturi contrarii, de integrare silnică într-o tradiție artificială, rod al superștiției ce solicită pentru fapte de o simplitate monumentală, ca nașterea sau moartea, ceremonii baroce, abracadabrante și grotești în fond, surprinde în *Înmormintarea* sa Kovacs Zoltan, care, în zugrăvirea vieții reale a orașului său, alege ca subiect un cortegiu funebru trecând prin coasta catedralei impunătoare, cu sobrietatea arhitectonică a căreia patașca înzorzonată și cioclul din prim plan fac un contrast rizibil. În afară de valoarea picturală propriu zisă a imaginii, am dori să adăugăm aici că se desprinde din lucrarea lui Kovacs Zoltan sentimentul inadecvării tradițiilor acestor ceremonii desuete, la scopul grav și la momentul solemn al înhumării unui apropiat. Nu putem lăuda îndeajuns discreția cu care a pictat Kovacs Zoltan persoanele ce compun convoiul, rudele mortului, a căror stare sufletească este sugerată perfect doar de atitudini, fără să mai fie nevoie de zugrăvirea detaliată a expresiei figurilor. Simțim pulsul încetinit de tristețea clipei la femeile necăjite, cu copiii de mină sau în brațe, ce însoțesc acest mort sărac. Și tristețea lor ne este făcută sensibilă cu o mare economie de mijloace: ținuta corpului, înclinarea capului (pus, abătut, în piept, la unele, lăsat pe umăr, într-o mișcare de sfârșeală, la celelalte), toată mișcarea grupului central fiind în contrast cu vibrația vie a colorilor intense ce caracterizează tonusul afectiv al grupului, din stînga: curioasele ce interceptează întâmplător cortegiul funebru, cu care n-au nici o altă legătură decât cea stabilită de o curiozitate inconștientă. Ideea vieții care continuă este atît de bine subliniată prin acest contrast, ca și prin impasibilitatea peisajului urban și a cerului, mai curînd vesel, încît dezolarea profesional afișată de cioclu — singurul caracterizat

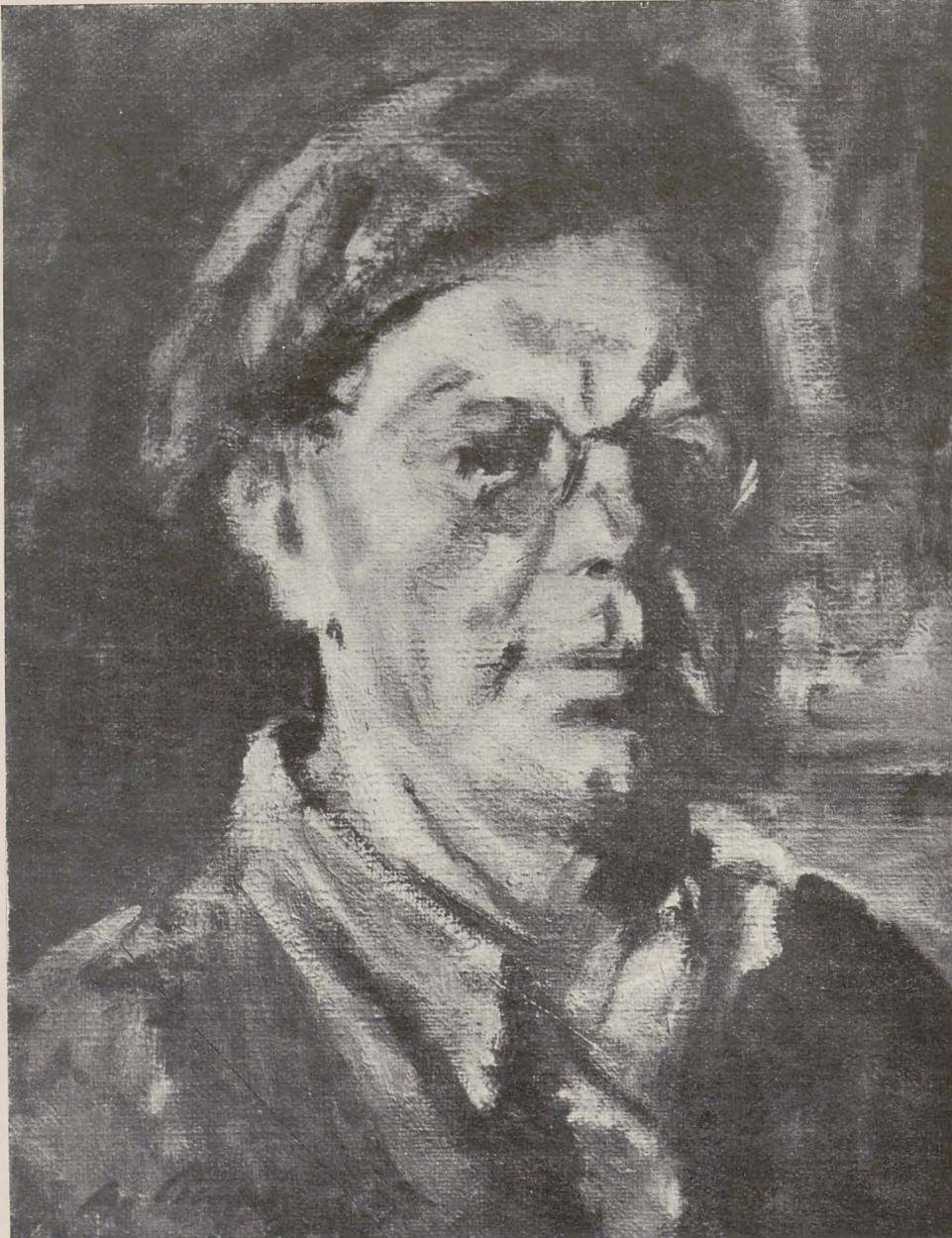


prin fizionomie, devine ridiculă, grotescă, indiscretă cu ostentație. Artistul e psiholog și sociolog. De aceea ni se pare atît de curios că, reușind de pildă tot atît de bine să redea, doar din atitudinea siluetei, sentimentul stenic al hărniciei grupurilor de muncitori ce se îndreaptă dimineața spre poarta fabricii, sucombă atît de lamentabil unei simbolistici dubioase, într-o lucrare, dorită cu tîlc ideologic, dar, în practică, total mută din acest punct de

vedere, în ciuda sonorității ei cromatice de fanfară, cum e *Furtuna*. Reluare a lucrării de anul trecut, acest peisaj cu figuri confundat cu compoziția, nu trăiește nici ca peisaj, nici luat drept compoziție, și este un monumental rebut al expoziției, atît din punctul de vedere al «literaturii» implicate, cît și ca pictură. Spunem aceasta în total dezacord cu presa locală, care răstoarnă valorile și depreciază *Înmormintarea*, în care sentimentul este al unui om conștient

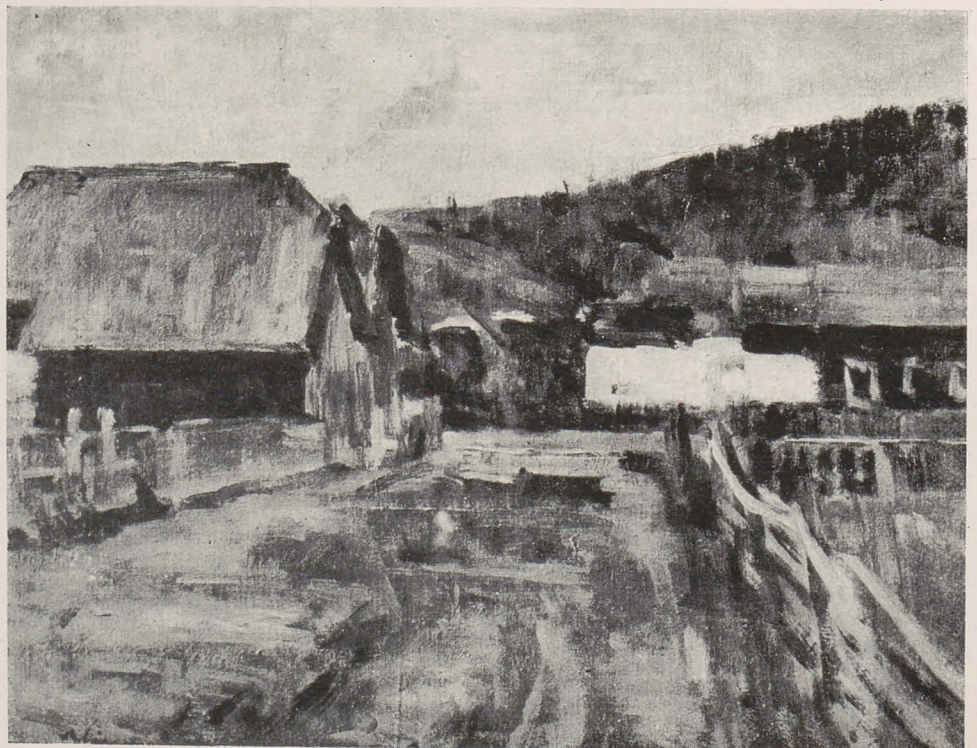


AUREL CIUPE — Autoportret — ulei,  
45 × 35 cm.



Mijloace excelente de peisagist are și Petru Feyer — lucru demonstrat și de recenta sa expoziție personală din București — și totuși interesul lucrărilor sale este tot cel conferit de personaje. În *Primăvara* sau *Odihnă*, o familie de muncitori redusă la bărbat, femeie și copil — care în prima e mai măricel și umblă, în a doua e prunc în fașă — este surprinsă în momente total neînsemnate ale traiului ei cotidian. Dar aceste momente revelează realități semnificative pentru întreaga categorie socială înfățișată, pentru psihologia personajelor și reacțiile dintre ele: în toiul muncii, în grădina casei, printre pomii ai căror muguri vor plesni curînd sub căldura razelor primăvăratice, atenția tatălui merge totuși spre femeie și copil, chiar dacă el nu-și întrerue pmunca. Firescul atitudinilor, observate cu măiestrie, echilibrarea cuvințioasă a cromatiei, care nu ia rolul principal, revenit ideii și nu mijloacelor, sînt calități care dau acestor lucrări un preț în plus. Feyer are o poezie proprie, un stil bine definit, și personalitatea sa este cunoscută la noi în țară, ca și cea a lui Abodi Nagy Bela. Dacă în *Cititorii* acestuia regăsim o tematică apropiată de a lucrărilor sale din trecutul apropiat — un fapt semnificativ pentru mentalitatea politică a muncitorilor din țara noastră, este subliniat ca pozitiv odată mai mult — în compoziția *Pe stradă*, ce reprezintă doi muncitori dormind pe trotuar, într-o poziție chinuită, surprinde la acest artist, impresionat probabil în ultima vreme și de unele aspecte negative ale vieții. Amintirea Käthei Kolwitz se desprinde suverană din această foarte realizată imagine, de un profund adevăr, căreia i s-a dat și un colorit rece, mohorit, foarte adecuat sentimentului. Se văd aici roadele îndemnului spre părăsirea idilismului, repetat în atîtea împrejurări de o vreme. Abodi Nagy este un artist cu mari merite, și sperăm că va izbuti să evite o anumită arhi-

de ciocnirea dintre tradiția stearpă, formală, și conținutul general uman, al unora din actele mari ale vieții, apreciînd pozitiv *Furtuna*, în care, dintr-un grup de pioneri bătuți de odată de mai multe vînturi, cum se vede din direcțiile diferite în care le zboară hainele și părul, caută să vadă simbolul nu știu căror virtuți. De această artificială literaturizare a picturii, a încercat să scape un artist autentic, de mare vibrație umană, cum este Alexandru Mohi, renunțînd la titlul uneia din compozițiile sale — care suna la început cam «s-a întîmplat ceva în cartier» — și prezentînd-o drept un simplu *peisaj de la periferie*. În ciuda modestiei pictorului, care și-a grupat compozițional personajele în așa chip încît consternarea și îngrijorarea lor se simte din atitudini, deși nimeni nu privește spre fereastra deschisă a casei în care s-a petrecut drama nedefinită, neliniștea se transmite privitorului, și cu toată măiestria peisagistică a picturii, conținutul uman și nu peisajul este cel care ține primul loc în acest tablou.



AUREL CIUPE — Peisaj din Gura Humorului  
— ulei, 44 × 53 cm.

tectură stereotipă a tuturor fizionomiilor înfățișate, care azi încă supără în tablourile sale, în genere remarcabile prin simțul compoziției și al psihologiei.

Într-o fază foarte bună se vedește în prezent Iosif Bene, care atît în compoziția *Sbirul*, cu subiect din viața grea a muncitorilor agricoli pe moșiile din trecut, deosebit de expresivă, cît și în cea intitulată *Griji*, sau în nudul de copil la scaldă, intitulat *Vară*, se arată din ce în mai preocupat de latura propriu zis picturală a lucrărilor sale. Atît în colorit, cît și ca ritm și lumină, tablourile lui Bene din această expoziție sînt operele unui pictor, la care calitățile de observație nu sînt eclipsate, ci sporite de nevoia narațiunii.

Teodor Harșia reia, pe alte baze, compoziția sa de anul trecut, înfățișînd o scenă din atelierele C.F.R. Însușindu-și critica adusă atunci, pictorul a căutat să imprime mai multă mișcare întregului, să surprindă mai viu ritmul muncii acesteia grele. Compoziția e mai încheată, și socotim că nu sînt multe scene de muncă în pictura noastră, concepute și realizate cu atîta seriozitate, atît în amănunt cît și global. O interesantă *Vedere a șantierului Bicz noaptea* a permis lui Harșia o feerie, în genul celor pe care le creiază arta sa de pictor «tașist», într-un registru luministic nocturn de astă dată. Cu totul în sensul contrar, spre un decorativism larg al suprafețelor, decupate în albul de zăpadă al fondului cam în felul lui Tonitza, merge compoziția *Iarna* semnată de Mihai Rusu, mai reușită și ca ritm și ca simț cromatic decît peisajele sale din Tulcea. Tot spre un decorativ, dar altfel înțeles și cu intruziuni picturale contrastante, merge Nagy Albert, ale cărui *Cariatide* — femei-zidari cărînd pe schelă varnița, rezolvă problema compoziției într-un chip original: tabloul este tăiat în două de un stîlp de zidărie proaspătă, iar spațiul e redat prin dimensiunile, scăzute în consecință, ale cărămizilor din zidărie, aparentă în diverse planuri. Nagy Albert suprimă anvelopa aeriană a figurilor și obiectelor, decupîndu-le adeseori, ca în *Elegie*, unde Henri Rousseau le Douanier este din nou prezent, întocmai ca anul trecut, dar nu pur, ci adulterat cu viziunea normală, ce ține seama de ecleraj, ceea ce dă imaginii, interesante și atractive la prima vedere, un caracter hibrid cînd o analizezi mai îndeaproape. Cu toate astea, Nagy Albert rămîne un artist interesant și foarte dotat. Încă trei compoziții tematice, *Prietenie de Petre Abrudan*, *Răscoala din 1907* de Adolf Adler și *Gheorghe Dozsa la Arad* de Lazăr Anton, dovedesc din nou că pictorii clujeni nu se dau în lături de la temele istorice, majore. Excesul de amănunte, concepția ilustrativă, caracterul descriptiv și constatatativ, sau retorica în gesticulație, iau acestor compoziții o parte din veridicitatea și forța dorită, deși au calități incontestabile și denotă frămîntări rodnice în lumea interioară a fiecăruia din autori. Abrudan, care este însă un peisagist remarcabil și un autor de naturi moarte cu o gamă afectivă proprie, nu-și întrebunțează îndeajuns resursele de pictor adevărat și în compoziție. Lazăr Anton, de asemenea bun peisagist, concepe dramatic pictura de istorie, fără să o lipsească de calități cromatice și de materie, ca Abrudan, dar concepția lui este retorică,

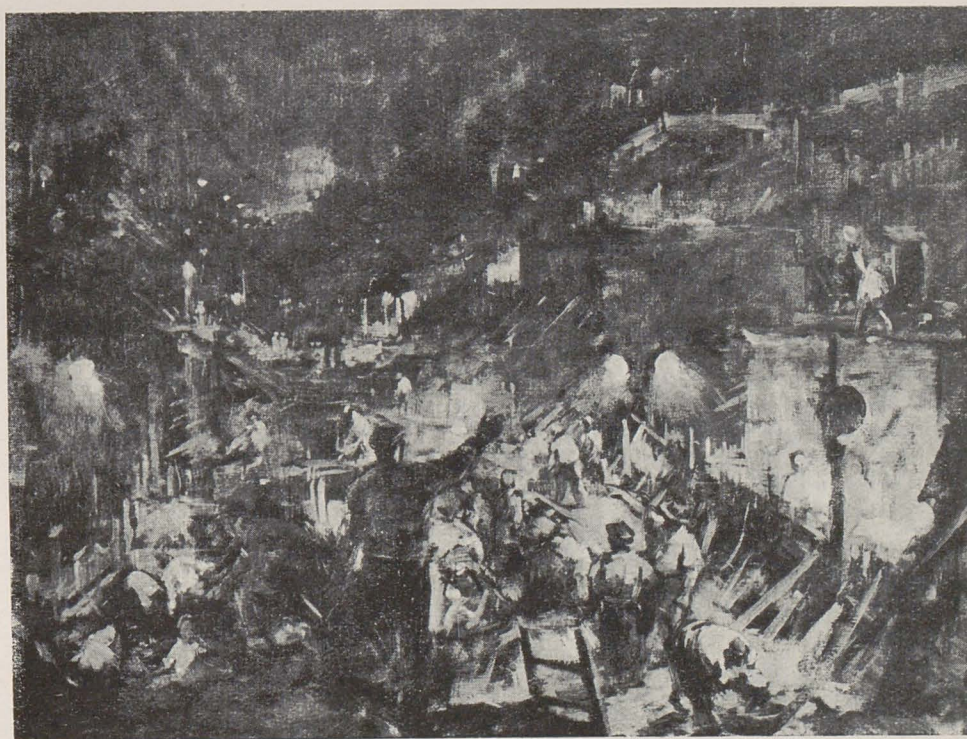
grandilocventă și îndeajuns de superficială în reconstituirea istoriei, cam de operetă.

Dimpotrivă, firescul celui mai elocvent adevăr se desprinde din compoziția de gen a tînărului Mircea Vremir, intitulată *Muncitori forestieri*. Este o imagine veridică și plină de umanitate caldă. Fiecare personaj e un portret psihologic. Viața reală a țărănilor din regiunea industriilor forestiere se citește pe chipurile acestor călători cu decovilul, prin soarele dimineții ca mierea. Promisiunile lui, Vremir și le-a ținut din plin. Peisajele sale, de asemenea, sînt remarcabile, atît cele în ulei (în special

*Construcții noi*) cît, mai ales, cele în pastel, din sala de grafică. Este îmbucurător să constați că absolvenții facultății locale de arte plastice se ridică la un nivel atît de înalt în expoziție. Atît în peisaj și natură moartă, cît și în portret, și chiar în compoziție, cum s-a văzut, tinerii sînt una din marile satisfacții ale expoziției. E drept că ei au beneficiat de exemplele celor mai bătrîni. Un Aurel Ciupe se dovedește, prin peisajele expuse, cît și prin frumosul autoportret, unul din cei mai valoroși pictori în viață pe care-i avem. Sinteza elegantă a formelor în portret, la care ajunge Alexandru Mohi,



IOSIF BENE — Zbirul — ulei, 105 × 138 cm.



TEODOR HARȘIA — Vedere a șantierului Bicz noaptea — ulei, 70 × 90 cm.

pictându-l pe profesorul de istoria artei Daniel Popescu, decanul facultății, ca și cea pe care le-a infuzat-o o vreme, cu stăruință, Anastase Demian, cu stilul său atît de personal, nu sînt străine de realizările mai tinerilor lor discipoli. Nume ca Florian Liviu, Crișan Vasile, Bălaș Nicolae, Szvoboda Margareta, Jakab Ilona, Zsoldos Almos, Pallos Jutta se impun atenției publicului și criticii prin lucrări mature, gîndite și simțite cu suflet de adevărați pictori. Lucrul cel mai vrednic de luare aminte este, în legătură cu creațiile acestor tineri, selecția absolut matură a mijloacelor de expresie și încercarea de a-și constitui un limbaj plastic personal, adecuat viziunii fiecărui. Trebuie să recunoaștem că, dacă în peisajele și autoportretul lui Aurel Ciupe, ca și în scenele de gen semnate Lucia Piso, ori în naturile moarte și peisajele lui Petre Abrudan, sau în florile lui Ioan Sima, de o calitate coloristică remarcabilă, tradiția mare a picturii românești era vizibilă, ea trăiește poate încă și mai viu în unele din lucrările acestor tineri absolvenți ai facultății clujene de plastică. Într-o țară care a dat picturii pe Grigorescu, Andreescu, Luchian, pe Petrașcu și Pallady, pe Tonitza, Ștefan Dumitrescu și Șirato, pe Steriadi și Ștefan Popescu, ca să nu mai vorbim de cei, de primă mărime, ce-și continuă azi printre noi creația la ani înaintați, era firescă rodescă în generațiile noi dorul de a continua o tradiție atît de strălucită.

Regăsim, într-adevăr, gustul unei sinteze logice de toscană sobrietate, atît de scumpă unui Ștefan Dumitrescu, la Vasile Crișan,



a cărui *Reverie* este una din cele mai valoroase lucrări din expoziție, prin noblețea stilului și calitatea cromatică a imaginii, decorative în sensul major al cuvîntului. În *Florile și Piericile* lui Florian Liviu, ca și în dublul portret al *Prietenelor*, și chiar în studiul de compoziție *Fabrica Silica la prese*, se desenează pentru noi, de asemenea, începutul strălucit al unei cariere de colorist subtil, care nu-și reduce totuși pictura la probleme de armonii cromatice, ci îmbrățișează întreg cuprinsul problematicii ei. Desigur, fără să fi cunoscut pictura lui Tonitza, Bălaș Nicolae ar fi pictat altfel, sau și-ar fi întîrziat evoluția dibuind. În *Ligia*, splendidul portret de copilă îmbrăcată în mov și galben, dar și în *Tîrg la Lăpuș*, Bălaș se dovedește capabil să rezolve cu strălucire teme dificile de culoare, și să recompună lumea văzută pe calea culorii, prin implicarea unui desen, neformulat în elemente concrete de alfabet plastic. Foarte desenator este Zsoldos Almas, tînărul autor al *naturii moarte cu pîine și ceapă*, de o rigoare cézanniană a construcției obiectului. Emil Băcilă într-o *natură moartă cu fructe* și Margareta Szvoboda în cîteva lucrări de același gen, dintre care *Vinetele* ni s-au părut destul de reușite (poate chiar mai reușite decît portretele aceleiași artiste, ținute





↑ LAZĂR ANTON —  
Dózsa György la Arad —  
ulei, 135 × 190 cm.



← MIRCEA VREMIR —  
Muncitori forestieri —  
ulei, 100 × 123 cm.



GY SZABO BELA — Tîrg iarna — gravură lemn



MARIA SAROLTA CIUPE — Biserică gotică — peniță

la un nivel mai mult decît onorabil), înfirșit Pallos Jutta în *Vas cu struguri* și Jakob Ilona într-o *natură moartă* cu sticlă și pahar, pe un fond negru, cu reflexe ca la Eustațiu Stoescu, au, fiecare în felul lui, și desen și culoare, folosind variatele exemple ale mării tradiții de care vorbeam. La Zöld Margit, într-o frumoasă schiță de compoziție înfățișînd popasul unei căruțe de olari într-o margine de sat, e vizibilă amintirea fazei din tinerețe, cea cu tematica ursarilor și șatrelor, a picturii lui Stoescu.

\* \* \*

În sala rezervată graficii, Andrasz Zoltan, acuarelist cu renume, stă, cu lucrările sale străvezii ce urmăresc mai cu seamă drama luminii în peisaj, alături de tineri ca Pallos Jutta, mult mai modernă în acuarelă, mai personală în viziune și în felul de tratare, decît părea în ulei. Ileana Balotă Vremir, soția pictorului tînr de mai sus, este și ea o talentată artistă. Desenele sale în cărbune sînt foarte picturale și dovedesc o exercitare destul de asiduă a văzului și o abilitate deosebită în redarea luminii. La Kusztoz Endre, preocupări asemănătoare se rezolvă mai grafic, mai voluntar, ca în *Început de primăvară*, desen în cărbune de mare forță evocativă. La grafică, maestrul Nagy Imre expune o acuarelă: un portret de bătrînă foarte construit și de o expresie psihologică emoționantă, *Ilona neni*, în care regăsim forța de caracterizare a picto-

rului, vădită și în ulei prin *portretul sculptorului Benczedi*. Dintre gravori, evident Gy Szabo Bela atrage mai întîi atenția, în special prin *Tîrg iarna*, unde ritmul albului și negrului e mai larg decît de obicei în xilografurile sale, de un stil personal unanim aplaudat, dar uneori supărătoare prin dantelarea prea minuțioasă a lemnului la toate planurile imaginii (vezi *Martie*, *Spre gat*, etc.). În aramă, Gedeon Zoltan (*Cetatea Devei*) și Fezst Laszlo (mai ales cu *Spre casă*, imagine din viața trudită a muncitorilor agricoli, de o noblețe millet-iană și foarte dramatică prin efectele de umbră și lumină), sînt, pe drumuri diferite, foarte înaintați în căutarea unui stil personal, convingător. Regretăm că Maria Ciupe-Șarolta nu face gravură, căci dotația ei este vizibilă, cum se vede din unele desene în peniță ca *Biserica gotică*. Dintre afișe, doar cel pentru *Olimpiada 1956*, semnat de Horak Jozsef, poate fi considerat ca atare.

\* \* \*

Sculptura mărturisește, în expoziția aceasta, de asemeni o multitudine de preocupări destul de însemnate, la o etapă în care încă « fotografia cu trei dimensiuni », mulajul lipsit de orice personalitate, decalcul plat după natură, caută să substituie sufletului omnesc exprimat în forme anatomice și fiziognomice, coaja superficială, găoacea ne semnificativă și fals împietrită a epidermei trupului uman reprodus mecanic. Așa este, la Cluj, *Baschetbalistul*, colosal,

semnat de Benczedi Sandor. Trăiește în orașul acesta un maestru însemnat al artei românești: Romulus Ladea, ajuns la o vîrstă la care sedimentarea tendințelor exclusive din tinerețe permite sinteze stilistice, originale fără ostentație.

Atît reliefurile sale în bronz, dintre care *Portretul de bătrîn*, de o mare expresivitate, face să se vadă la ce au folosit căutările de limbaj de acum două decenii ale artistului, cît și sculpturile în ronde-bosse, rămase deocamdată în gips, trădează o știință a modelajului și o putere de surprindere a esențialului unei figuri, care conferă acestor lucrări o necontestabilă monumentalitate. E drept că, mai mult decît în *Portretul cîntăreței Lya Pop* — unde finețea modelajului, rezolvat ca în sculpturile de interior, ia ceva din forța monumentală a imaginii, păstrată prin silueta ei clasică — în interpretarea după figura *poetului Lucian Blaga* această calitate se desprinde cu limpezime pentru privitor, din contemplarea lucrării; Ladea a căutat să ne înfățișeze gînditorul, poetul filozof, omul de concepție, contemplativ și nu activul. În acest scop, el a potențat trăsăturile cerebrale ale poetului, fruntea ca o cupolă umbrind aproape cu totul, prin lumina ei, restul figurii. O bună parte din trăsăturile de umanitate caldă ale poetului, s-au pierdut din pricina aceasta. Ladea a gîndit arhitectonic, nu pictural, deci finețea jocului mușchilor plăți ce compun anatomia feței a fost sacrificată tendinței de a tipiza figura, de a face din Blaga un tribun roman, un încordat



ROMULUS LADEA — Portret de bătrîn — relief-bronz, 31 × 27 cm.

ROMULUS LADEA — Lucian Blaga — ghips, 108 cm.

plănuitor de fapte — cum nu este în fond, Ardelean și el, Ladea are, probabil, ca mulți ardeleni, o ierarhie de valori ce face din voință calitatea supremă a omului. În portretul-interpretare datorat lui Ladea, care e o excelentă bază de pornire la un studiu și mai adâncit (pe care acest artist e obligat, după această primă realizare, să-l întreprindă, tocmai din pricina reușitei ei, în chip firesc unilaterală), poetul cu ochii mari deschiși asupra lumii și minunilor ei devine un meditator calculat și rece al acțiunilor viitoare, ceea ce schimbă nefavorabil accentele psihologice de valoare. Totuși, tribunul Blaga există — (probă unele din dramele sale) și imaginea nu păcătuiește prin inexactitate. Ea trebuie doar făcută polivalentă, nu unilineară. Stilistic, recursul la aluzii clasice ni se pare de asemeni nepotrivit pentru caracterizarea personalității acesteia faustice, gotice mai curînd.

Un foarte romantic portret de actor (*Fekete Mihaly* din Cluj)

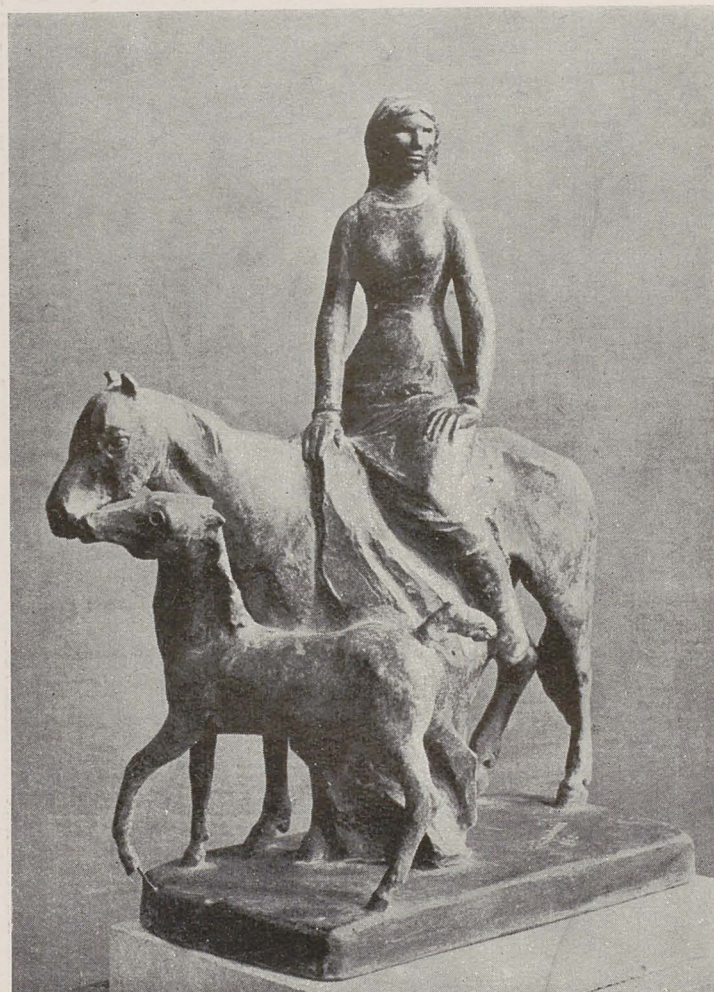


expune Artur Vetro, redevabil, atît prin punerea în pagină cît și prin atitudinea dată personajului, amintirii nemărturisite, obsesive, inconștiente, a bustului actorului Pascaly de Ioan Georgescu cu corectivele necesare, de vîrstă, volum și tipologie fiziognomică. Portrete de o mare subtilitate a modela jului sînt *Bustul de femeie-ciangău* și *Bustul de înotătoare*, ori *Capul de țărăncă*, realizate în terracotta, policromată fin, cu o aluzie de culoare doar, ale sculptorului Sandor Puskaș. Pe linia unui modelaj rafinat, cu amintiri animalier din Klimtsch, grupul în gips patinat *Ecaterina Varga*, al lui Kos Andras are, ca figurină de pedestal ori de vitrină, multă grație. Dar nu-și justifică titlul, ce nu se dovedește a fi tema reală a lucrării, care nu însuflă nimic revoluționar: agreabilul și eroicul sînt noțiuni diferite.

VETRO ARTUR — Actorul M. Fekete — ghips patinat, 70 cm.



VIRGIL FULICEA — Ucenele — ghips, 225 cm.



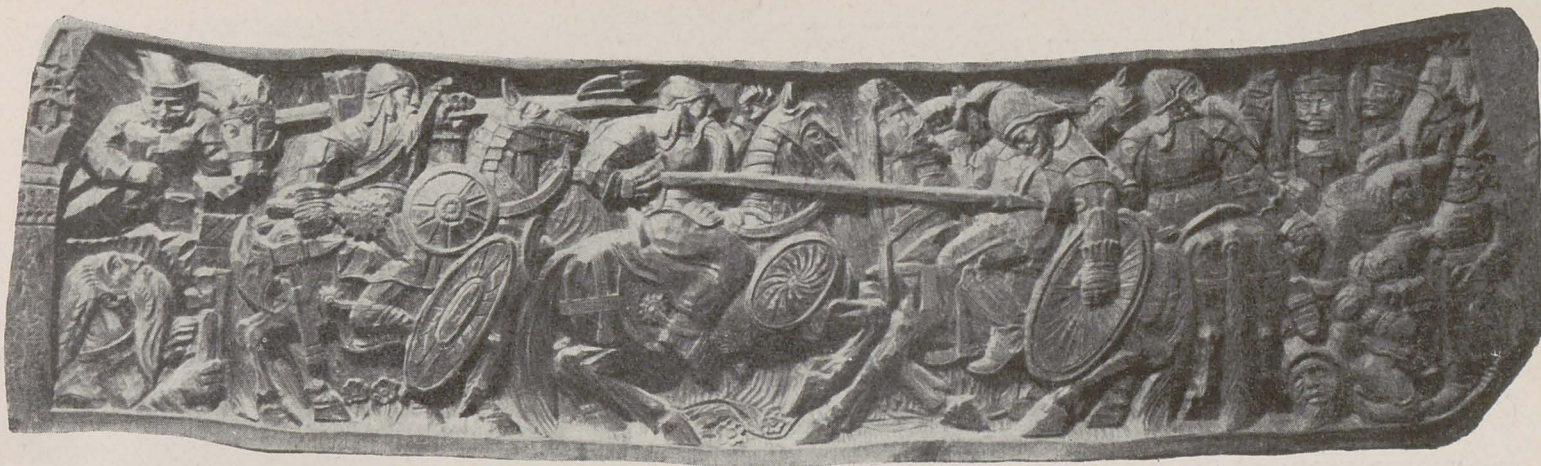
KÓS ANDRAS — Ecaterina Varga — ghips patinat, 61 cm.



ŞÁNDOR PUŞKÁŞ — Bust de înotătoare — teracotă, 35 cm.



TIBOR SZERVATIUSZ — Femeie tânără din Kalota — piatră, 34 cm.



JENŐ SZERVATIUSZ – Toldi – lemn, 50×195 cm.

Tot sculptură de vitrină e și *Mocanul* Alexandrei Pop, savuroasă terracotă de mici dimensiuni, înfățișând silueta tipică a mocanului cu chimir lat, opinci, cojoc și pălărie rotundă, felul său specific de a se ține, cu picioarele bine împlintate în sol și genunchii îndoiți, ca ai omului deprins să tot urce la munte, iar trupul dat pe spate, în timpul cît își sucește « o țigară de tutun ». Țărănci române din Ucea, în costumul lor specific, de asemeni cu opinci, mintene și clop mic cu flori, i-au slujit drept model sculptorului Virgil Fulicea, pentru o sculptură decorativă monumentală, destinată firidei unei fîntîni arhitectonice. Tratarea prea linsă a figurilor ia însă din monumentalitatea, foarte acuzată de altfel, a grupului întreg, perfect adecuat scopului, sugerînd el însuși arhitectura. Fulicea este un artist interesant și neastîmpărat, care caută neconținut noi forme de expresie. Regretăm că în *Michelangelo* al său nu l-am putut descoperi pe titanul Renașterii, care n-a fost nici un monstru diform, cum e înfățișat, nici un om clădit altfel decît toți oamenii ori cît de urît, de expresiv urît; se știa el însuși, și era. Aici, dorința de originalitate, de a face un lucru extraordinar, l-a dejucat pe artist. Interesant ni s-a părut în schimb *Sărutul*, deși nu sîntem de fel de acord nici cu tendințele morbide ale erotismului nesatisfăcut ce se exprimă în această operă, nici cu aluziile ei stilistice la expresionism: interesant este doar prin felul cum decupează imaginea, prin punerea în pagină. Nu credem că a recurge la formule de mult depășite în apus, vom regenera sculptura noastră, sau că astfel o vom feri de primejdia fotografismului. Fulicea e un om de talent, și spiritul critic îi va dicta desigur drumul, nu ne îndoim, cu atît mai mult cu cît *Ucenele* sale indică un pas chibzuit bine pe acest drum. O tendință morbidă și mai accentuată se desprinde din insistența cu care sînt tratate, la Egon Löwith, anatomiele descărnate ale deținuților din lagărele de concentrare fasciste, din martirajul cărora își ia acest sculptor teme. Dacă în *Ultimul cîntec* el reușește să depășească această propensiune bolnăvicioasă către reproducerea anatomiilor cadaverice ale trupurilor

redușe la cașexie, subalimentate îndelung și istovite de muncă neomenoasă, în *Eliberații*, un soi de *Pieta* caricatural, obsesia cadavrelor devine supărătoare tocmai prin lipsa ei de transfigurare artistică. Ligier Richier a sculptat, la începutul Renașterii franceze, vestitul schelet care-și oferă inima lui Dumnezeu. Dar la Ligier Richier leșul era tragic, nu oribil, nu grotesc. Este foarte util să se rememoreze în opere de artă suferințele celor persecutați în

lagărele de concentrare, dar dacă interesul artistului se îndreaptă mai curînd asupra efectelor fizice decît asupra semnificațiilor moralei sculptura nu-și ajunge scopul. Egon Löwith are în el forța de a depăși obsesia; lucrul se vede din *Ultimul cîntec* apologie a atitudinii libere, mîndre, a revoluționarului, în fața morții pe nedrept impuse de tirania totalitaristă a hitleriștilor. Suferința, privită în efectele ei fizice spune mult prea puțin: denunțarea, cauzelor morale ale răului este dorită mai curînd.

Dintre operele cele mai realizate ale expoziției fac parte sculpturile în lemn ale lui Szervatiusz Jenő, mai cu seamă frumosul *Autoportret* (de fapt, triplul portret al familiei artistului), cioplit într-un trunchi, ca un totem, cu respectarea structurii copacului. Rămînînd, în chip vizibil, organism viu el însuși, materialul lemnos integrează frescă, ca pe niște reliefuri ale scoarței, cele trei reliefuri ale capetelor umane. Totul este o subtilă aluzie la legătura profundă a secuiului cu pădurea, din care-și scoate adăpostul, hrana, căldura, uneltele, viața întreagă, cu alte cuvînte. Lemnul cuprinde și închide viața umană, iată tilcul implicit al stilului acestuia totemic, ce pare al unui închinător la driade. Szervatiusz Jenő a realizat în lemn tăiate longitudinale, reliefuri excepționale de interesante, cu subiect luat din viața zilnică a țăranilor (*Plutașii*), sau din legendele secuiesti cele mai răspindite (*Toldi*, *Molnar Anna*), într-un stil de savuroasă friză narativă, în care personajul principal revine succesiv de mai multe ori, în diversele faze ale istoriei sale înfățișate. Policromia dă acestor reliefuri în lemn un farmec în plus, ca și stilizările vegetalelor în stilul folclorului decorativ maghiar.

Fiul sculptorului în lemn, Szervatiusz Tibor, expune un excelent *cap de femeie tînără din Kalota*, lucrat în piatră albă, într-un stil foarte prețuit pe la 1920 în apus și eșit din tendința « Art nouveau », care l-a influențat pe Brâncuși: reducția reliefului feții la minimum, pentru scoaterea în evidență a caracterului geometric al arhitecturii formelor umane. Capul, căruia artistul i-a accentuat caracterul mongolic, denotă



EGON LÖWITH - Eliberații - ghips, 180 cm.

posibilități mult mai mari, în stilul acesta, decît *portretul de bărbat* (Kusztos Endre, grafi-  
cianul), expus de același Szervatiusz-fiul sau  
decît terracotele sale de pedestal: *În ploaie*  
și *Dans flăcăieșe*, ce lasă mult mai mult impresia  
gata-cunoscutului. Dacă n-ar persista și în  
cazul Doinei Trifan-Elas această impresie de  
gata-cunoscut, *capul său de fată*, o lucrare foarte  
acurată, corectă, sensibil modelată, ar putea fi  
enumerat printre lucrările bune, alături de auto-  
portretul lui Kos Andras, abreviat cū inteligență

## EXPOZIȚIA INTERREGIONALĂ TG.-MUREȘ

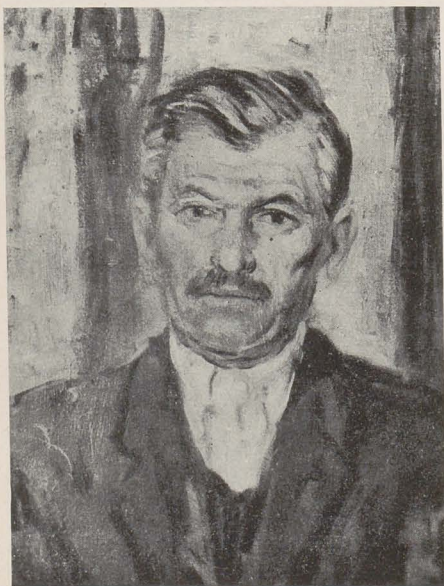
**E**xpoziția de artă plastică a regiunii auto-  
nome maghiare, deschisă la Tg. Mureș,  
demonstrează iarăși, ca și în trecut,  
aceiași seriozitate, aceiași simț de răspundere  
profesională, dublat de o rivnă vizibilă de  
a corespunde, atît din punctul de vedere al  
temelor cît și din cel al meșteșugului, așteptă-  
rilor marelui public ce se înalță an de an la  
conștiința frumosului, datorită politicii cultu-  
rale, în toate regiunile republicii. Într-o măsură,  
în regiunea autonomă maghiară s-ar putea spune  
chiar că emulația în a da maselor hrana artis-  
tică așteptată este, la artiști, chiar mai mare  
decît în alte regiuni. Efortul colectiv către o  
artă care să oglindească viața contemporană,  
o artă cu valențe cetățenești mai acute, capa-  
bilă să exorteze și să îndrume spiritele înspre  
realizarea felului comun, este ceea ce se des-  
prinde din producția plastică a anului 1956  
la artiștii locali. În această expoziție, accentele  
ierarhiei tematice sînt puse cum se cuvine,  
compoziția deținînd primul loc al importanței,  
fără ca aceasta să se traducă statistic — ceea  
ce de altfel ar fi cu neputință. (Cuantumul de



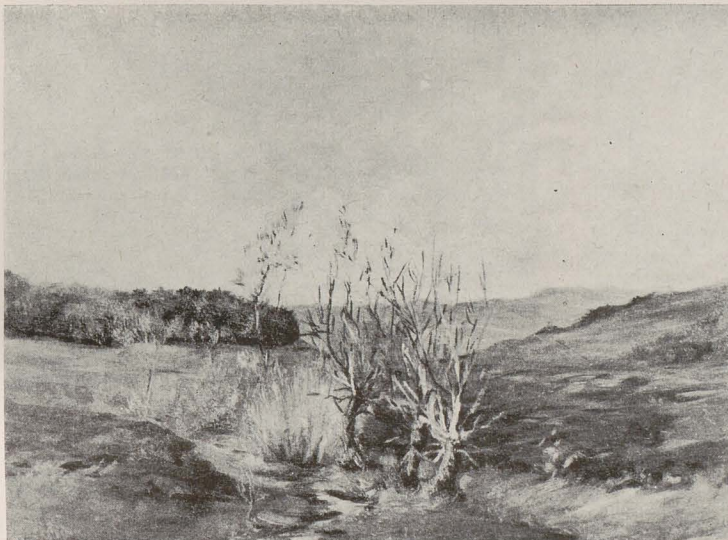
ISTVAN BARABAS — *Ödihna* — ulei, 80 × 100 cm.

muncă depusă pentru o compoziție neputin-  
du-se compara cu cîtă e efortului necesar  
unui peisaj ori unui portret, este firesc ca  
aceste din urmă genuri să fie, numeric, mai  
din belșug reprezentate în expoziție, dîndu-se  
toțiși un loc însemnat compoziției tematice.)  
Este de remarcat că la Tg. Mureș genul  
naturii moarte lipsește aproape cu totul.  
Aceasta se explică, pe de o parte, tocmai prin  
propensiunea vădită către arta cu temă so-  
cială, de care vorbeam, natura moartă fiind  
un gen care mai cu greu ar putea  
îmbrăca sentimente și idei colective,  
chiar dacă ea nu e cu totul incapabilă  
să o facă. Pe de altă parte, natura  
moartă implică o atenție deosebită  
acordată latitudinii meșteșugărești a artei  
și corespunde tendinței moderne de  
a medita asupra mijloacelor de ex-  
presie, ceea ce la Tg. Mureș este lăsat  
pe planul al doilea, din mai multe  
motive, după cîte presupunem. Mai  
întîi, mulți dintre localnicii țirgu-  
mureșeni sînt ancorați într-un fel de  
a înțelege pictura, care a trecut la  
noi multă vreme în mod greșit drept  
realism, în realitate fiind doar o de-  
rivație îndeajuns de plată a concep-  
tului acestuia, care nu obligă de fel  
artistul la adoptarea conformistă a  
unei maniere standard. Pe urmă —  
vorbesc de cei la care tendința către  
adecvarea mijloacelor la necesitățile  
expresiei se poate constata — tradiția  
din care dată să-și extragă vocabularul

plastic artiștii țirgu-mureșeni este mult mai  
puțin cea a picturii românești, cît cea a pic-  
turii mînceneze, care a influențat arta ma-  
ghiară mult mai îndelung decît pe cea romî-  
nească. Evident, dacă artiștii care fac azi peisaj  
la Tg. Mureș s-ar înscrie pe linia descrisă în  
arta maghiară de Széniey-Merse și de Pál Lászlo,  
doi din marii pictori europeni ai secolului  
trecut, sau dacă în compoziție drumul lor ar  
fi pe urmele marelui Munkácsy, dezvoltarea  
în condiții prielnice a artei lor ar fi asigurată.  
Dar îndrumarea ce pare cea mai activă în arta  
regiunii autonome maghiare rămîne, parcă, cea  
a școlii de la Baia Mare, a cărei existență  
de șase decenii a imprimat multor pictori arde-  
leni o anumită tendință către coloritul, nefresc  
în altă regiune geografică decît aceea, cu totul  
inșolit sub raportul climatic și meteorologic,  
a Băii Mari, cu rozuri, galbenuri și violeturi  
deopotrivă de tari ca verdele și albastrul in-  
erente unui peisaj. Pensația grea, de asemenea  
aduce aminte de îndrăznelile de acum o jumă-  
tate de veac ale «plein-airiștilor de atelier» ai  
acestei școli, din care nu ceea ce merita să se  
perpetueze, ci doar pletoarea ticurilor formale a  
făcut mai îndelungată carieră. Din pricina  
acestei influențe desuete, și cu totul de neîn-  
țeles, cînd și pictura maghiară și cea romîna  
oferă exemple mai valabile și mai vrednice  
de luat în seamă, prea puține din peisajele nu-  
meroșilor peisagisti țirgu-mureșeni pot fi luate  
în serios, cele mai multe semănînd foarte mult  
și între ele, și, mai ales, cu arta amatorilor fără  
prea mult gust. Nu vom stărui asupra lor, dar  
socotim necesar să atragem mai cu seamă  
celor tineri, în formație, atenția asupra unor  
vecinătăți edificatoare: Clujul și Orașul Stalin,  
unde peisajul se apropie mult mai mult de ceea  
ce trebuie el să fie, ca pictură. Ar fi păcat ca do-



BORDY ANDRÁS — *Portret de  
bărbat* — ulei, 54 × 44 cm.



GHEORGHE OLARIU — Peisaj — ulei, 38 x 50 cm.

tații reale să se irosească papagalicind mediocritatea lipsită de orice alt merit decât al persistenței exasperante, vrednică — cum se zice — de o cauză mai bună. Nu este edificator că peisajul poate cel mai reușit din expoziție, în orice caz unul în care se poate urmări problema pusă de pictor, este cel semnat de Keleti Dénes, care nici nu e pictor de meserie, ci ceramist? Nu numai faptul că acest artist, deprins cu rigoarea altui meșteșug, s-a apropiat de pînă cu sfîla și cuviința fără de care o operă nu poate fi concepută, cu vibrația emoțională valabilă, firească în fața acestei munci, care cere să fie considerată nouă de fiecare dată, și nu rod al obișnuinței ce blazează, nu numai această disponibilitate a artistului în fața privelștei explică reușita lui de astă dată. Dar mijloacele, elementele gramaticale ale expresiei sale, Keleti Dénes și le-a controlat continuu, ca unul ce nu era, firește, stăpîn pe ele. Și aici este punctul important: falsă virtuozitate la care ajung, fără aprofundarea meseriei, anumiți practicieni ai ei, căzuți în rutină, și cărora soluția oricărei probleme le este dinainte știută, cu multă certitudine, tocmai pentru că ei nu-și re-pun problema, căutînd s-o rezolve de fiecare dată adecuat cazului, ci pornesc de la maniera și caută, în natură, tema care i-ar putea permite redeschiderea în forma devenită canon absolut. Este primejdia care-l paște, de pildă, pe unul din peisagiștii înzeștrați ai Tg. Mureșului, pe Piskolti Gabor, cărui a anumită lumină de crepuscul și anumite efecte preștiute, îi răpesc citeodată autenticitatea emoției. Toruși, peisaje ca *Stradă din Tg. Mureș* — în plin soare, cu planul întii umbrat — sau ca *După apusul soarelui* — vacile minate agale peste linia ferată prin peisajul tipic de coline subcarpatice al regiunii — merită să fie relevante, pentru potențialul lor de poezie și calitățile picturale. Picturale ca deosebite sînt peisajele lui Nagy Pal, prolific poet al orașului și regiunii natale, care

în *Strada fintinei*, sau *Olării*, găsește mijloace personale de expresie, demonstrînd o varietate a paletelor și o mare capacitate de a se adapta emoțional temei peisagistice, ce nu mai merge decât rare ori la platitudine (ca în *Jarna*). *Spre Vacman* este unul din cele mai construite și mai lirice (fără dulceații) peisaje din expoziție. Trebuie subliniată incontestabila dotație de peisagist a lui Gheorghe Olariu, tînăr artist format într-un spirit deplin realist, și cărui n-avem să-i cerem decât un mic efort de reinnoire, de reconsiderare a problemei poziției sale față de lume, și asta pentru a nu se lăsa furat de tendința «reproducerii» naturii tale -quale, de «fotografismul» care paște pe orice făuritor de imagini, atunci cînd abilitatea minii e lăsată să o ia înaintea percepției poetice a cîmpului vizual; cînd, adică, între ochi și mină nu se mai fac auzite bătăile inimii artistului. *Drumul spre Cocoși iarna* și *Peisajul cu sălcii* ni s-au părut, ca și un alt mic *Peisaj*, dovada unei înzeștrări autentice, și socotim că frecventarea mai asiduă a operelor marilor noștri clasici, Grigorescu, Andreescu și Luchian, peisagiști prin excelență, n-ar putea fi pentru Gheorghe Olariu decât spre avantajul său. Un alt tînăr, Zsigmond Attila, se dovedește în peisaj un mult mai atent căutător de mijloace artistice adecuate fondului său propriu, și un mai bun cunoscător al clasicii decât în compozițiile sale, unde răzbat destul de flagrant elemente proletcultiste. *Pădurea* sa are ceva barbizonian în pensulație și în concepție, cu toată inegalitatea de nivel a sectoarelor ei. Zsigmond Attila este și un portretist remarcabil, cum se vede din *Autoportretul*, care ni-l dezvăluie sagace și sensibil deopotrivă, capabil să-și afe în viitor adevăratul drum. Puține sînt, într-adevăr, portretele cu adevărat remarcabile, în afară de acesta, în toată expoziția. Un *Portret de bărbat* în ulei, de Bordy Andras și un *Cap de feiță* în acuarelă, de același, sînt

poate singurele lucrări care pot face concurență, atît ca meșteșug cit și ca interpretare psihologică.

Nu trebuie lăsat de-o parte *Capul de studiu* al lui Ipo Laszlo, portret viguros de țărăn cu căciula albă-murdară și cu mustați, cu o expresie semnificativă în ochii inteligenți și hotărîți. Pare un studiu pentru o compoziție cu revoluționari țărani, și ne-am bucura dacă ar fi așa. Ipo Laszlo dovedește prin compoziția sa intitulată *Salvarea grîului* că știe care sînt datele problemei: echilibrarea figurilor în mișcare, expresia, accentele de valoare, toate sînt la locul lor. Doar o anumită insistență în desenarea amănuntelor cu prea mult zel, prea analitic, scade din valoarea artistică a lucrării. «Documentarismul» lui se vede și mai puternic în *Se naște un om nou*, unde chipul și miștile țărănului ce bate la mașina de scris sînt de o exasperantă, plus-quam-fotografică, amănunțire. *Amănunt și mărunț*, să nu se uite, au aceeași rădăcină verbală. Un stil grandios, ca al compoziției tematice oglindind viața mărețată, de muncă, a eroilor construirii socialismului, nu se realizează prin mărunțișuri analitice, ci prin reducere și sinteză monumentală. Este de remarcă că tot un tînăr este și în compoziție cel care intrunește mai multe sufragii și împlinește mai deplin condițiile reușite: Seps Lajos, proaspăt absolvent, ne-a dat, mai puțin în *Alegere U.T.M.*, și mai mult însemnă în *Brigada artistică la arie*, scene de gen luate din viața nouă a patriei, dovada însușirilor sale prețioase și a posibilităților de dezvoltare în viitor, pe care le prezintă. Nu numai o bună cunoaștere a desenului și a legilor compoziției, care e gîndită și grafic, și coloristic și luministic totodată prin planuri ecranizate, proiectate clar pe obscur și obscur pe clar în registre succesive, și prin focare de interes subliniate prin intensitatea culorii și luminii, dar și tot ce ține de sensibilitatea picturală propriu zisă se vedește la Seps Lajos de o calitate bună. Acestui tînăr, dacă i s-ar oferi pereți albi pentru pictura murală, n-am avea decît de cîștigat. Dotat pentru mural ni se pare și Maszelka Janos, cu *Micii pescari*, realizat însă în prea mari dimensiuni față de ceea ce are de spus: e o scenă de gen, nuduri de copii în aer liber, cu un fel cam grafic de a înțelege plein-airul, fără îndeajuns vibrație a luminii, placate parcă prin colaj pe forme. Tot Maszelka Janos, în peisaje ca *Toamna*, dovedea o fuziozitate a pensulei și o adresă, de invidiat la un tînăr, ca și simțul coloristic și luministic.

Pricina pentru care reușește mai puțin în compoziția aceasta este tentația funestă a dimensiunii, colosale pentru subiectul ales. O imagine agreabilă a creat Kostandi Jenő în *Copii fericiți*, unde totuși, mai mult decât prim-planul ce justifică titlul, — vitrina unui magazin de jucării privită de copii ulterior satisfăcîrii lor, cum se vede din pachetele cu care sînt înarmați — valorează fondul de peisaj, un scuar din Tg. Mureș, redat cu multă sensibilitate. Am lăsat înadins la urmă peisajele cu figuri, ce tind spre compoziție, ale pictorului Barabas Istvan, care sînt printre cele mai reușite lucrări din expoziție. Atît *Spre casă* (car cu boi venind în amurg printre holde), ca și *Odihnă*, sînt scene cîmpenești, aspecte din viața țărănilor localnici. Barabas Istvan și-a definit un stil, iar reducerea



NAGY PÁL — Spre Vácmany — ulei, 59 × 95 cm.

ZSIGMOND ATTILA — Pădure — ulei, 90 × 100 cm.

dimensiunilor tablourilor sale nu i-a fost decît spre avantaj. Acest artist este și un pictor al omului, și un animalier la fel de interesant ca și peisagistul ce ni se revelează cu mari posibilități lirice, chiar dacă stabilizarea paletei sale la o anumită gamă în care predomină culorile teroase, nu ni se pare cea mai fericită cu puțință. Barabás realizează starea afectivă specifică a evenimentului narat, nu prin acumulare descriptivă de gesturi și amănunte, cit prin dozajul luminilor în imagine și prin culoarea, stăpînită și gravă. Mai mult decît în peisajele sale propriu zise, în care vedem încă rutina unei tradiții minore, de tipul celei detectate la începutul cronicei noastre, în aceste două compoziții sau peisaje compoziționale, echilibrul și măsura unui suflet stăpîn pe sine se fac simțite. În peisajele în acuarelă ale lui Bordy Andras se remarcă uneori, ca în *Tronul lui Dumnezeu* (muntele denumit de popor așa, din Ciuc), calități asemănătoare, și pentru că am intrat în grafică — expusă de organizatori în devălmășie cu pictura — nu vom întîrzia să remarcăm *Caii* lui Olajos Gabor, impresionanți prin sinteza picturală a notației, și cîteva din studiile lui Bukaresti Géza, cum e *Căratul nisipului* (creion și acuarelă) sau cel înfățișînd un șantier fluvial. Lucrările în cărbune ale lui Mattias Janos, ca *Lacul Roșu*, realizează o anume vigoare, demnă de a fi remarcată, chiar dacă unele din peisajele acestea dau impresia a mai fi fost văzute cîndva, în prospecte turistice, în afișe ori de-a dreptul în fotografii.

În sculptură, Tg. Mureșul vădește aceleași majore preocupări tematice și aceleași scăderi în mijloacele de expresie. Lucrările celor șase sculptori vrednici a fi discutați sînt, la niveluri diferite, la fel de culpabile de a nu pune problemele *plastic* și de a rămîne la viziuni de suprafață. Csorvassy Istvan ne-a decepționat profund prin *Ana Ipătescu* a sa, în care silueta vine din Marseillaisa lui Rude iar modelajul din fantezia, desul de încătușată încă de prejudecăți naturaliste, a artistului, care în Beethoven se dovedește încă îndeajuns de dezorientat sub raportul vocabularului plastic de ales. Mai



ISZÁK MÁRTIN — Ororile fascismului — ghips, 230 cm.





KULCSÁR BELA (junior) — Cioban — ghips patinat, 130 cm.



ISTVAN CSORVASSY — Tăietor de lemne — ghips patinat, 80 cm.

puțin « caligrafic » este bustul unui Dozsa prometeic, terminat în înlănțuirea soclului. Monumentalitate n-au nici *Culesul văilor*, nici *Joan de Hunedoara*, în care compoziția e cu totul defectuoasă, silueta statuii neputînd fi niciodată descifrată dintr-o privire. În *Tăietorul de lemne*, Csorvassy a pus tot ce avea mai bun, atît în interpretarea portretistică a țaranului român, cît și în atitudinea tipică a personajului. Păcat doar că gestul — suflecatul minecilor — ne duce cu gîndul la celebra statuie sovietică. Izsak Martin merge de-o dată pe mai multe linii: cea tradițională — în lucrări intimiste ca *Amintire*, în care ne miră dimensiunile mari, neadecuate acestei duioase teme, bune pentru sculptura de vitrină — sau în lucrări ca *Zori noi*, perechea de muncitori plănuid viitoarele aspecte ale vieții și muncii lor, mină în mină, în fața șantierului

sau ogorului ce le fură privirile. Aici modelajul este amănunțit, aproape naturalist, destul de didactic, ca și în *Pornesc buștenii* de Orban Aron, ca și în *Femeia de iobag pe moșia grofului* a lui Kulcsár Béla-senior, ca și în *Ciobanul* sau *Micul fotbalist* ale lui Kulcsár Béla-junior, toate sculpturi de vitrină sau de piedestal, cum făceau D. D. Mirea și Filip Marin pe la 1910, la București, dar cu un coeficient mai mare de seriozitate și cu unul mai mic de siguranță în modelaj. Dar iată că, de la această propensiune către amănuntul privit cu lupa, Izsak Martin se avîntă dintr-o dată la sculptura cu adevărat monumentală, expresivă prin relațiile reciproce ale planurilor largi, sintetice. Este vorba de un monument intitulat *Oroșile fascismului*, reprezentînd o familie de oameni drapați convențional și desculți (deci omiterea

amănuntului dătător de culoare locală, în favoarea generalului omenesc), și în poze edificatoare, expresive aproape pînă la tipizarea expresionistă a axelor și conturilor. Lucrarea, cu toată aluzia ei la Barlach și la urmașii lui, este într-adevăr impresionantă și realizează o monumentalitate, neobișnuită nici la acest artist, nici la grupul din care face parte. Realizarea ei în piatră și plasarea pe un loc public, o piață de pildă, un cimitir, s-ar impune. Cu atît mai mult cu cît asemenea lucrări nu se pot păstra în gips, ca lucrările de piedestal și de vitrină, mai prudent de păstrate și ele în bronz, cum ar fi cea a lui Verestői Arpad, plină de grație tanagrescă, intitulată *Proba rochiei*, sau chiar portretul său de elevă, de dimensiuni normale, de un modelaj îndeajuns de subtil.



# ASPECTE ȘI ARTIȘTI DIN EXPOZIȚIA INTERREGIONALA IAȘI

CARMEN RĂCHITEANU — HOFFMANN

Expoziția Interregională de la Iași, organizată în condiții superioare celor din anii trecuți, a cuprins un mai mare număr de lucrări de pictură, sculptură și grafică.

Ne-am regăsit în fața unei activități mai ample și mai susținute și, în plus, mai edificatoare în ceea ce privește evoluția și preocupările actuale ale multora dintre artiștii moldoveni.

Bogată și variată în aspecte, expoziția ieșană ne-a apărut mai unitară ca nivel artistic general, mai încadrată în tradițiile specifice școlii ieșene, păstrind acele valențe proprii ce o caracterizează și o definesc în marea familie a creatorilor plastici din țara noastră.

În cea mai mare parte expoziții de la Iași au trecut prin atelierele Școlii de Belle Arte, unde au avut ca profesori, printre alții, pe O. Băncilă, St. Dimitrescu, N. Tonitza, C. Baba și I. Irimescu. Reprezentanții generațiilor mature s-au format sub directa îndrumare artistică a celor trei cunoscuți maștri ai școlii moldovene. Dacă ne gândim la mediul de viață ieșan, la climatul artistic din răstimpul celor două războaie mondiale, la faptul că înșiși O. Băncilă

și N. Tonitza — după 1920 — părăsesc tematica socială cu caracter critic combativ și se îndreaptă către o artă de contemplare a naturii și de descriere a unor momente simple, intime de viață, înțelegem mai bine punctul de unde a plecat și stadiul la care a ajuns grupul artiștilor moldoveni. Urmărind redarea lumii înconjurătoare, de pe poziții realiste ei au căutat și au ajuns mai totdeauna la acel echilibru între desen, lumină și culoare, într-un limbaj plastic lipsit de violente și contraste. Și dacă ne referim la sporul tematic realizat de către artiștii moldoveni în ultimii zece ani, observăm că acesta s-a făcut fără salturi, în dorința și efortul sincer al fiecăruia de a-și armoniza temperamentul și mijloacele de exprimare proprii cu cerințele unei arte de tip nou, cu un orizont mai larg. De altfel și în expoziția din acest an aportul preocupărilor nu-l găsim în domeniul compozițiilor tematice — cit mai ales într-o ilustrare mai diversă a instantaneelor din viața zilnică, și într-o creștere calitativă a picturii peisagistice. Încercările artiștilor au mers totuși pe linia depășirii vechilor preocupări, mai înguste, și a transunerii în linii și culoare a

cît mai multor elemente din lumea înconjurătoare. Nu ne găsim în fața unei arte de interpretare a fenomenelor sociale, cit în fața unei arte la baza căreia stă concepția de transcriere reală, uneori strictă, alteori mai complexă a naturii și omului. Această concepție, aproape generală, conferă în plus acea notă de unitate pe care am sesizat-o în cadrul expoziției ieșene. Progresul realizat anul acesta de către un număr dintre artiștii expozanți se referă mai mult la faptul că au călătorit și au cunoscut diverse locuri și oameni.

În general am remarcat suflul unei activități mai susținute, mai bogată în experiențe, o nevoie de a cuprinde și a exprima mai mult din emoția lucrurilor văzute și trăite.

Atît numărul mai mare de lucrări pe care le aduc majoritatea expozanților, cit și aplicarea aproape strictă a principiului unității în expunerea operei artistului au reușit în mare parte să ne dea posibilitatea de a cunoaște și aprecia mai concret valoarea fiecăruia în parte, adevăratele resurse creatoare, așa cum ne apar în cadrul general al expoziției. Ținînd seama de toate aceste considerente mă simt îndemnată nu de a face o cronică-trecere în revistă a întregii expoziții — cit mai mult o prezentare a citorva dintre artiștii moldoveni.

PETRE HÎRTOPEANU — Sălcii din Piatra Neamț — ulei, 50 × 60 cm



Mărturisesc surprinderea în fața picturii lui Dan Hatmanu, pe care l-am regăsit într-o nouă și interesantă fază de evoluție. El a părăsit cu totul viziunea picturală atît de cunoscută, paleta gravă, contrastele puternice de culoare. Atît compoziția *Olărie în sec. XVII*, cit și studiul de nud *După baie*, apoi *Portretul soției*, *Portret de copil*, sînt pictate în culori deschise, în care predomină albul, griurile și albastrurile palide. Ai impresia că Hatmanu preferă acum transparența și o anumită răceală coloristică opusă culorilor calde ale lucrărilor din anul trecut. Se poate presupune că recenta sa călătorie de studii în Cehoslovacia nu a fost lipsită de frământări, întrebări și preocupări ce ne apar în aceste încercări și dorința de a-și găsi un drum propriu. Ca desenator l-am găsit mai puțin schimbat — nota de gravitate, acea structură poetică a imaginilor sale, este păstrată atît în lucrările făcute în țară: compoziții, portrete, peisaje, cit și în lucrările aduse din străinătate. Cotitura pe care o face Hatmanu se referă de această dată cu precădere la problemele picturii în ulei. Tânărul pictor Dan Hatmanu, care se dezvoltă pe linia unei accentuate filiațiuni artistice cu C. Baba, se desprinde azi ca un artist cu totul diferit ca viziune din mijlocul colegilor ieșeni.

În schimb, din ce în ce mai mult legați de tradiția școlii ieșene, în care regăsim ecouri ale picturii lui St. Dimitrescu sau Petrașcu, dezvoltîndu-se însă ca personalități bine distincte, mi se par V. Mihăilescu-Craiu și Petre Hîrtopeanu.

V. Mihăilescu-Craiu aduce în peisajele sale *Trustul 14 șantier cămine, Peisaj de toamnă, Peisaj de iarnă* în scenele cu personaje: *Colectiviștii la piață, Popas*, ca și în portrete — *Muncitor agricol bucovinean, Tînăr tractorist*, o viziune ce merge din ce în ce mai mult către sinteză și generalizare imaginii. Din cîteva contururi trase cu pensula, ce par uneori stîngace, dar au farmecul unei sincere spontaneități, el știe să prindă veridicul în scene și chipuri de oameni simpli. Culoarele tari, albastru, verdele, roșul și mai ales albul, au scinteiere, luminozitate și autentic lirism coloristic.

Petre Hirtopeanu ne-a apărut mai variat în creația sa din acest an, expunînd, în afară de peisaje, naturi moarte și flori, portrete ca: *Moș Ion Virlan, Bunica severă* precum și o compoziție de gen: *Colectivista și nepoata*, lucrări tratate cu o anumită reticență și într-o gamă coloristică prea întinsecată. Dar adevăratele surse picturale ale artistului se vădesc în cele mai frumoase dintre peisajele sale: *Sălcii din Piatra Neamț, Vedere spre Petricica-Neamț, Schitul Tibucani*, precum și în luminosul *Peisaj industrial Buhuși*, lucrat în tempera. Colorist sensibil și spirit analitic în fața naturii, el aduce o pictură bogată în tonuri și nuanțe. Vibrația culorilor din peisajele și din tablourile cu flori și naturi moarte îi împărtășesc întotdeauna ceva din emoția picturii în fața naturii sau a obiectelor pe care le pictează. Ar fi interesant ca P. Hirtopeanu să ducă mai departe preocupările pe care le manifestă în domeniul portretului, precum și experiențele pe linia unei cromatice mai luminoase în acord cu noua fază de evoluție a artistului.

Un temperament de colorist și o formație autentic ieșană îl întâlnim și la Costache Agafiței, a cărei prezență în expoziție este marcată prin lucrări cu un caracter foarte personal și unitar. În numeroasele peisaje tratate în ulei și acuarelă, ca: *Peisaj din Iași, Peisaj din Bucium, Atelierele C.F.R. Pașcani, Peisaj din Constanța*, ca și în *Autopotret* găsim spontaneitate și fran-



VICTOR MIHĂILESCU CRAIU — Popas — ulei, 52 x 72 cm.

cheț, un ritm coloristic vioi, luminos, în care tușa de culoare e așternută cu vervă, aproape cu un fel de neastîmpăr.

Am remarcat bogata și multilaterală activitate desfășurată în răstimpul unui an de către Nicolae Popa. Cunoscut pentru calitățile sale de desenator și de colorist, el ne apare bine reprezentat în actuala expoziție. Pe lângă unele tablouri în ulei, marcate de o anumită rutină academică, ca *Noul născut, Portretul artistei*

*Any Braevschii*, compoziția *Păstorie din Ardeal* se distinge prin jocul amplu și simplu al formelor, printr-o caldă și viguroasă armonie cromatică. N. Popa expune și un mare număr de lucrări în tempera, unde diversitatea aspectelor din natură: *Peisaj spre Cetățuia, În portul Tulcea*, scene de viață zilnică: *Muncitori în familie, Ardelenca torcînd*, scene de muncă la țară, sînt completate de chipuri de țărani și muncitori — *Ciobănaș din Putna, Cei mai buni jucători ai satului, Tineri plutași*, figuri de o autentică frumusețe și robustețe, ce se desprind în spațiu, ample siluete înconjurate de o sugestivă atmosferă de lumină estivală.

Mihai Cămăruț ne apare și de astă dată mai realizat în lucrările în acuarelă față de picura în ulei. În *Peisaj de toamnă, Plivitul la vîsăniță, Montarea roabelor, colțuri din natură* și aspecte de viață și muncă, imaginile sînt bine construite, au spontaneitate și calitate coloristică.

În peisajele semnate de O. Briese, printre care *Valea Somuzului, Meste-*

*ceți*, întîlnim nota de calm și coloritul cald, armonios, specific manierei de lucru a acestui pictor ce face parte din vechea generație de artiști ieșeni.

Cunoscut și apreciat de multă vreme pentru gravura sa bogată în idei, căutînd adînci semnificații de viață omenească, Vasile Dobrian aduce în mijlocul artiștilor ieșeni o viziune mai aspră și mai severă, o frază plastică lăconică și expresivă, atît în pictura în ulei *Flori albe în vas albastru, Natură moartă cu pere*, cit și în seria de desene în tuș acuarelă. Mulțimea aspectelor pe care le prinde Dobrian în călătoriile sale pe Valea Bistriței (*Fabrică de cherestea pe Bistrița*), pe malul Dunării (*Ulița portului, Sălcii pe malul Dunării*), sau din Bulgaria (*Case vechi din Neseber*), sînt redată cu un deosebit simț de observație și de sinteză în același timp. Alegerea motivului, construcția formelor, valoarea pe care știe s-o dea umbrei și luminii, siguranța liniilor, sobrietatea coloritului rămîn specifice în actuala fază de creație a lui V. Dobrian.

Un desenator cu deosebite resurse, ale cărui lucrări le-am remarcat în expoziția de anul trecut și care ne-a apărut în prezent mult mai bine conturat, este Ion Petrovici. Ne găsim în fața unui desenator ce știe să se exprime cu siguranță și cu multă poezie. În lucrările în creion și cărbune el prinde imaginea într-o fină țesătură de linii; în lăviri ajunge să redea cele mai ușoare treceri de la alb la negru, iar acuarelele sale au transparență și finețe. Scenele de stradă *Colț ieșan, Piața*, sînt frecvate ca mișcare și atmosferă, portretele *Cap de fată, Baci din Munții Gurghiuului, Băiat din Ceahlău*, au adîncime de observație și autenticitate. Micile studii, flori și naturi moarte au simplitate și gingășie. Ion Petrovici se afirmă în cadrul acestei expoziții ca o natură artistică autentică și sinceră, cu reale perspective de dezvoltare.

Sensibilitate artistică se descifrează în acuarelele — mici studii și peisaje din Tulcea — tinerei Angela Popa. Tușurile acuarelare ale lui Bogdan Gheorghiu: *Casă la Agapia, Sighișoara pe ploaie*, avînd calități de desen și colorit au în plus farmecul deosebit al atmosferei pe care o evocă. O frumoasă viziune decorativă, amplă, de bună calitate picturală, ne-a reținut în fața celor două tablouri cu flori *Bujori și Gladiole* ale Vioricăi Bălan.

Eugen Boușcă aduce în expoziția ieșană *Povestea lui Harap Alb*, compusă într-o suită de 21 de scene — proiecte de vitraliu — con-



COSTACHE AGAFIȚEI Peisaj din Iași — ulei, 100 x 70 cm.



NICOLAE POPA — Tineri plutași — tempera, 45 × 40 cm.

cepute pentru impodobirea unei viitoare clădiri a Operei din Iași. Plecînd de la ideile mari ale basmului, artistul a știut să sublinieze, în compoziții și colorit, conținutul adinc uman cu multă poezie și cu un simț decorativ modern ce se îmbină cu o subtilă interpretare a vechilor tradiții populare rominești.

\* \* \*

Sculptura, de la genul plasticii mici, pînă la statuara monumentală, reflectă în expoziția interregională din acest an preocupări mai largi și mai diverse. Dintre sculptorii ieșeni, cei mai cunoscuți fac parte din două generații diferite — și totuși destul de apropiate. Ca formație artistică aproape cu toții au învățat sub îndrumarea maestrului Ion Irimescu, care le-a dat o bună și serioasă pregătire artistică profesională.

Remarcînd portretele semnate de I. Birleanu, ca: *Academicianul R. Cernătescu*, *Academicianul I. Nițulescu*, *Portretul lui Carra*, menționăm că sînt printre cele mai reușite din expoziție prin calitatea de observație, putere de pătrundere a caracterelor, compoziție și acel modelaj vibrant lipsit de exagerări sau plătudinii. Statuia monumentală de *Tărăncă*, cu toate că este de fapt o reluare a aceleiași figuri, sculptorul a știut de astă dată să-i elimine toate lipsurile și stîngăciile, realizînd de fapt o nouă lucrare, bine construită, studiată ca atitudine și efect decorativ, ce poate trece azi drept una dintre cele mai bune din cariera lui I. Birleanu.

În evoluția lui V. Florea, lucrările prezentate în acest an: *Oțelar*, în care găsim pondere și gravitate în atitudine și expresie, precum și busturile *Horia*, *Cloșca*, *bustul lui N. Tonitza*, merg pe o linie mai severă. Renunțînd la sculptura de gen și la obișnuita sa frază plastică, V. Florea caută trănicia formelor în spațiu, semnificația subiectului în sculptură, noi mijloace de exprimare și tratare a materialului.

V. Condurache prezintă un mare număr de lucrări, ce merg de la sculptura de gen: *Clipe de răgaz*, *Fete citînd*, *Barbu Lăutaru*, portrete, și pînă la reliefurile monumentale: *Arcașii lui Ștefan*. Urmărind varietatea de teme, V. Condurache nu a realizat încă acea unitate de concepție și stil, apărînd extrem de fragmentat într-o seamă de lucrări ce se inscriu de fapt în aceeași perioadă de creație.

Grupul tinerilor sculptori prezintă compoziții istorice, teme de gen și portrete și în general se poate spune că sînt în progres față de activitatea din anul trecut. Compoziția de gen a Alexandrinei Dimitriu *Copii citînd* a avut la bază o atentă observație a subiectului luat direct din viață, studiat și bine compus. Și totuși, pentru a doua oară ajung să-mi exprim părerea că posibilitățile tinerei sculptorițe îi cer să abordeze și alte teme statuare, ferindu-se de acea «specializare» la începutul carierei sale artistice.

D. Căileanu în compozițiile *Dragoș și Zimbru*, *Eminescu și Creangă*, aduce o sculptură de tip ilustrativ. Efortul și conștiințozitatea cu care sînt executate nu salvează însă nici lipsa de fantezie, nici platitudinea acestor lucrări. Cunoștințele serioase acumulate în anii de studiu cer un drum de dezvoltare în care fantezia creatoare e chemată să învingă convenționalismul și banalitatea în care poți cădea mai ales în sculptura de postament. De aceea mi s-a părut mai reușită mica lucrare intitulată *Tăran bucovinean*, prin nota de autenticitate și rezolvare plastică superioară celor două compoziții.

Lucreția Filioranu, în cele două portrete și în compoziția *Grăia lui Novac*, a reușit să facă un pas hotărîtor și acest lucru îi cere pe viitor preocuparea de a depăși stadiul actual, îndreptîndu-se către o sculptură mai viguroasă.

În *Portretul de pionieră*, semnat de Niculina Bozga, cu toate lipsurile pe care le prezintă rezolvarea generală a proporției bustului și



ELENA GRECULESI — Stradă din Suceava — ulei, 40 × 55 cm.



ION PETROVICI — Cap de fată — cărbune,  
25 × 20 cm.

EUGEN BOUȘCĂ — Harap Alb — acuarelă,  
48 × 18 cm.



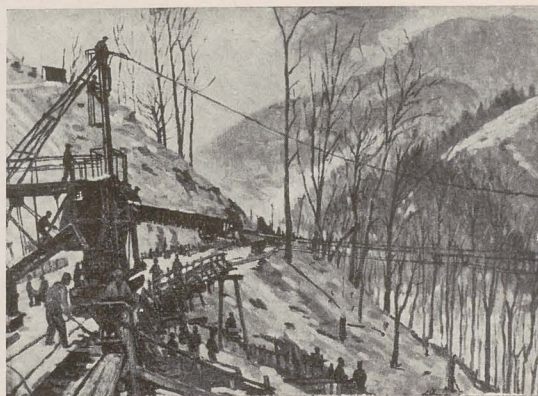
DAN HATMANU — Pictorul C. Agafiței — desen, 36 × 43 cm.

VASILE DOBRIAN — Ulița portului — tuș și acuarelă, 29 × 52 cm.





MIHAI CĂMĂRUT — Plivitul la răsadniță — acuarelă,  
42 × 56 cm.



DUMITRU IRIMESCU — Instalarea macaralei funicular  
la Bicaz — ulei, 60 × 80 cm.

unele detalii vestimentare, am recunoscut deosebite calități de sensibilitate și înțelegere plastică a formelor.

În legătură cu prezența în expoziție a artiștilor din diverse țenacuri și cercuri artistice din orașele Moldovei, cel mai bine reprezentat ne apare acum cenaclul din Piatra Neamț. Și

numeric și calitativ cu toții aduc însă o contribuție superioară față de anii trecuți.

N. Milord în peisajele sale *După ploaie la Văleni*, *Peisaj forestier din Piatra*, se distinge prin felul în care compune motivul și prin sensibilitatea coloristică.

Pictorița Aurelia Cononov, prin tablourile sale mărturisește o activitate veche, precis împărțită pe anumite etape. Ne-am oprit mai



IULIA HĂLĂUCESCU — Turnarea betonului la barajul Hidrocentralei  
Bicaz — Acuarelă 56 × 40 cm.



VLADIMIR FLOREA Oțelar — ghips  
patinat, 230 cm

ales asupra lucrărilor mai vechi, ca: *Stradă din Tulcea*, *În portul Constanța*, *Intrarea Mîndștirii Neamț*, în care am găsit calități de desen și culoare.

D. Irimescu, în peisajele industriale *Instalarea macaralei funicular Bicăz* se inspiră din aceleași locuri și din munca de la hidrocentrală, pe care le-a redat și în anii trecuți. Lucrările acestea sînt însă de o calitate artistică superioară. Renunțînd la o sumă de detalii inutile și păstrînd elementele mari de ansamblu în compoziție și colorit, ele aduc o factură mai liberă, mai picturală.

În acuarelele sale, Iulia Hălăușescu urmărește să redea masele mari de culoare, fluiditatea atmosferică, ca în *Poartă veche din Râpciuni*, sau cele din orașul Praga *Malo Strana*, prinzînd aspecte atît de diferite. Pictorița caută cu precădere să prindă și să interpreteze lumina locurilor și anotimpurilor: *Iarna la Bicăz*, *Dimineată de toamnă pe șantierul Bicăz*. Cu aceeași vervă și spontaneitate ea surprinde diverse aspecte de muncă și siluetele ciudate ale mașinilor și utilajelor de pe șantierul Bicăz:

*Turnarea betonului*, *Atelierul de montaj piese*. În lucrările lui Hălăușescu descifrăm un temperament de coloristă, o manieră liberă și personală în plină dezvoltare.

Ștefan Hornog aduce o viziune de desenator prin precizia și sensul caligrafic al peisajelor sale: *Căuța pe Bistrița*, *Peisaj cu bușteni*, *Peisaj cu fabrici pe Bistrița*. Așterne culoare în straturi subțiri, în tonuri aproape egale, subliniind liniile de contur, construcția formelor și mai puțin jocul culorilor din natură.

Nicolae Enea, din cercul artistic de la Bacău, cunoscut ca pictor de compoziții și scene din viața de la țară, se reîntoarce, după o anumită întrerupere, la pictura de gen. În actuala expoziție el are trei mari compoziții ce redau scene din viața zilnică. *Prima dată la oraș* și *Interior* au calități de compoziții și o mare luminositate, dar care ni se pare tradusă uneori mai mult prin stridente coloristice și nu prin armonii de tonuri. Preocupările sale în domeniul compoziției sînt demne de apreciat și se cer susținute de viitoarea sa activitate.

Tînăra pictoriță Elena Greculesei din Suceava și D. Loghin ne aduc în expoziție aspecte ale pitorescului peisaj sucevean. Plină de îndrăzneală în tablourile sale *Stradă din Suceava*, *Peisaj din Suceava*, ca și în tablourile cu flori, ea caută raporturi de culoare, pe care le așterne în pete mari prinse în contururi bine trasate, dovedind un simț coloristic constructiv și decorativ.

Contribuția celor mai buni dintre artiștii adunați de pe întinsul Moldovei în expoziția de la Iași a consolidat prestigiul unei arte de tradiție, a adus mai multe realizări de calitate artistică, gîndite și simțite, și exprimate cu căldură și emotivitate; a completat tabloul imaginilor de viață zilnică inspirate din mediul celor ce muncesc, din natura variată a acelor ținuturi, și este pe drumul unui progres marcat nu de îndrăzneli și izbucniri, ci de lente prefaceri și aporturi, în armonie cu fondul spiritual — cu ideile și sentimentele acestor creatori, chemați să îmbogățească continuu patrimoniul artei zilelor noastre.



VASILE CONDURACHE — Clipe de răgaz — ghips, 150 cm.

# OBSERVAȚII ASUPRA PICTURII ÎN EXPOZIȚIA INTERREGIONALĂ BUCUREȘTI 1956\*)

CAMILIAN DEMETRESCU

Expoziția Interregională București din anul trecut înseamnă un pas hotărât spre calitate al picturii noastre, după o lungă perioadă de frământări și experiențe.

Parcurgînd drumul străbătut de pictură de la Expoziția Flacăra și pînă astăzi, cu greu ne putem da seama cum s-a desfășurat procesul intim de evoluție a pictorilor noștri. Ei au răspuns de la început chemării partidului de a pune bazele unei arte noi, socialiste în țara noastră.

Ridicarea nivelului ideologic și profesional al artiștilor, ca principală sarcină a U.A.P. a fost lăsată mult timp pe seama faimoaselor comisii de îndrumare. Greșelile cunoscute au lăsat să se infiltreze în pictura noastră anumite practici dăunătoare și un mod de a gândi care a făcut posibil ca un număr însemnat de lucrări să alunece pe panta șablonului, a convenționalismului, a uniformizării și chiar a plagiatului. Urmele acelei mentalități mai dăinuie și astăzi în expozițiile noastre.

Deși manifestată încă timid la cei mai tineri, în recenta Expoziție Interregională personalitatea creatoare a început să se contureze. Ea imprimă expoziției un caracter de diversitate, anunță o varietate de stiluri.

În raportul finit în fața Congresului al II-lea al P.M.R., Tov. Gheorghe Gheorghiu-Dej a arătat caracterul complex și multilateral al realismului socialist în artă.

Cităm:

«Duşman al oricărei nivelări sau egalizări mecanice în materie de creație, realismul socialist oferă creatorului cele mai largi posibilități de manifestare a personalității sale artistice, dînd frîu liber unei mari varietăți de stiluri și gusturi artistice».

În acest sens, expoziția interregională, deși cu multe lipsuri, marchează un început de întinerire și îmbogățire a picturii românești, care în ultimii ani căpătase uneori un aer învechit, demodat.

În loc de a-și trage din tradiție seva necesară căutării de noi forme artistice necesare noului conținut, pictura s-a împotmolit deseori în tradiție, devenind anacronică, artificială; cu atât mai mult cu cît uneori era vorba de tradiția nefastă a unor censemne situate la periferia artei. În acest caz epigonismul era de două ori condamnabil.

Nu trebuie să uităm că marea tradiție a creat pe marii moderni: tradiția și inovația sînt termeni dialectici în artă; din sinteza lor se nasc noile forme, noile concepții.

Cum au procedat unii?

Au scos de la vechituri tiparele ruginite ale pseudonaturalismului mic burghez, le-au curățat în grabă și s-au pornit să toarne în el noul conținut umanist al epocii noastre. Omul

de astăzi, constructorul socialismului, a fost mutat în mod ridicul, constrîns să intre în tiparele de prost gust și vulgaritate ale negustorului și arendașului burghez de la sfîrșitul veacului trecut. Așa au înțeles unii preluarea tradiției.

În atmosfera de confuzie creată, alții, cu mai mult respect pentru artă, s-au refugiat în umbra vechilor școli și măștri cu speranța de a-și găsi o orientare.

Astfel, pictura noastră s-a întunecat, a obosit. Se părea că pictorii l-au uitat pe Luchian și Pallady, pe Tonitza și Ștefan Dimitrescu, pe Sîrato și Petrașcu. Expoziția interregională a dovedit că nu i-au uitat. Ei reprezintă tradiția noastră și din această tradiție trebuie să ne tragem seva, pentru a crea arta luminoasă a epocii noastre socialiste. Unele discuții purtate în jurul acestei expoziții, reflectă în mod clar starea de confuzie ce a fost creată tendinșii de aici tovarășii care nici în trecut nu au vrut să înțeleagă anumite probleme esențiale ale meseriei noastre.

Astfel, unii se întreabă: ce pictăm? Pentru cine pictăm? Se revoltă împotriva dogmatizării realismului socialist și a îndrumării greșite în trecut, vrînd să uite că ei înșiși au contribuit la aceasta. Ei sînt pentru ridicarea artei, dar îi nervează creșterea calității plastice a picturii, pe care o consideră drept «goană după picturalitate în sine». Adică, să pictăm mai bine dar fără să ne preocupăm picturalul (pe limba noastră «problemele de meserie»).

Ei se miră de ce anul acesta au fost respinse de juriu unele compoziții (expresia «respinse în masă» este nejustă și tendențioasă deoarece au figurat în expoziție cca. 40 de compoziții). După propria lor mărturisire, aceste compoziții respinse au încă lipsuri serioase, totuși ele trebuiau expuse deoarece ataca cele mai importante teme ale actualității. Cu alte cuvinte, temă să fie, că restul nu are mare importanță.

Alții pomenește despre fuga de realitate, despre apolitism și alte erori. Este necesară o scurtă luare în considerare a problemei.

Am vorbit despre creșterea nivelului calitativ al expoziției. Acest lucru a fost unanim recunoscut. Cui se datorește aceasta?

În primul rînd progresului realizat de artiști, uneori în condiții destul de grele, după mulți ani de căutăți perseverente. În al doilea rînd, se datorește juriului expoziției, considerabil îmbunătățit în componența sa, și a căruia exigență a crescut simțitor. Această exigență explică de ce anul acesta au figurat mai puține compoziții tematice decît în anii trecuți, proporțional cu numărul lucrărilor trimise.

În realitate, au fost prezentate în fața juriului tot atît de numeroase compoziții ca și în anii trecuți, dar ele au fost riguros selec-

ționate, cu unele scăpări, după criteriul calității artistice.

Totuși, cele aproape 40 de compoziții tematice expuse anul acesta sînt încă la un nivel de realizare inferior altor genuri prezente, de exemplu peisajul. Ceea ce înseamnă că la noi compoziția a rămas în urmă. Care sînt cauzele acestei întîrzieri? Datorită apolitismului, așa cum pretind unii? Repulsie pentru compoziție, cum afirmă alții? Sau altor fenomene de același ordin? Credem că două sînt cauzele esențiale: necunoașterea temeinică a meseriei și demobilizarea oamenilor practică de unii oameni din vechea conducere a U.A.P.

Sondați în profunzime a ideii, a subiectului, despre care vorbesc adeseori cu talent criticii de artă, nu poate fi separat pentru noi, pictorii, de studiul plastic al realității. Ceea ce lipsește îndeosebi artiștilor nu este participarea afectivă la actualitatea socială, fără de care el nu poate fi artist. Ceea ce îi lipsește mai ales este organizarea gândirii plastice. Un tablou, înainte de a fi o scenă eroică, un portret sau un nud, este în primul rînd o suprafață plană acoperită într-un anumit sens cu linii și culori. Acestea, pentru a da naștere tabloului, trebuie să fie organizate cu acel discernămint ce rezultă din gîndirea plastică.

Elementele pe care le folosim noi pictorii sînt: linia, valoarea și culoarea. Noi vorbim o limbă a noastră, avem o gramatică și o sintaxă a noastră, pe care le învățăm observînd natura. Fără cunoașterea lor, pictorul nu poate avea un limbaj clar, expresiv, capabil să emoționeze.

Viața este o temă vastă cu infinite motive de inspirație. Dar subiectul trebuie gîndit și înțeles plastic în realitatea lui. El trebuie tradus sau mai bine zis exprimat în limba noastră plastică.

Este limpede pentru noi că nu subiectele poartă vina nerealizării acelor pinze șterse, lipsite de viață, care au umplut ani de-a rîndul expozițiile de stat și care astăzi zac părăsite prin diferite depozite și nu mai slujesc la nimic. Trebuie să spunem cu curaj. Au existat și mai există încă artiști plastici care au vorbit prin arta lor despre viață și lupta eroică a poporului nostru, într-o limbă vulgară, iefină, care nu avea nimic comun cu limba lui Grigorescu, Andreescu, Luchian sau Petrașcu, nici cu cea a lui Rembrandt, Repin sau Delacroix.

Atelierul pictorului era sortit să devină un atelier fotografic în care se dezvoltau după anumite metode cele cîteva clișee stabilite prin comisiile de îndrumare.

Imperfecția fatală a fotografiilor făcute cu mina era mărită la niște dimensiuni grandioase (3-4 metri), dînd naștere unor tablouri groțesti, cu subiecte mărețe.

\*) Extrase din referatul finit în fața plenei secției de pictură a U.A.P.



Am văzut cu toții cum reacționa publicul în fața unor astfel de lucrări atât de străine de adevărul vieții.

Ani de zile teoreticienii comisiilor de îndrumare au emis tot felul de idei nebuloase în numele realismului socialist, și nu este de mirare că au apărut grave confuzii în creația plastică. Toate aceste lucruri au frinat serios dezvoltarea genului compoziției în plastica noastră. De aceea trebuie să ne gândim cu seriozitate la verificarea cunoștințelor noastre profesionale.

Dificultățile compoziției le cunoaștem cu toții, ele sînt specifice genului. Spre deosebire de peisaj, studiul compoziției nu mai permite contactul direct cu natura, deoarece din punct de vedere al subiectului modelul nu înseamnă realitate, ci numai un instrument de verificare a realității. Fiind un gen prin excelență imaginativ, în compoziție mai mult ca oriunde gîndirea plastică și stăpînirea desăvîrșită a limbajului plastic sînt fundamentale.

Am văzut cum se cîștigă acel limbaj plastic: din contactul direct cu natura. Ea îți dă experiența plastică, te învață să gîndești plastic.

Din aceste motive practica peisajului este absolut necesară pictorului care tinde spre genul complex al compoziției.

În această lumină trebuie privite eforturile tinerilor din interregională și nici decum ca o gonă după picturalitate în sine.

Nu există pictor care să nu vizeze o compoziție puternică, plină de lumină și de emoție. Trebuie să adăugăm însă că în general tinerii au fost lipsiți de condițiile elementare cerute de practica acestui gen (de exemplu: ateliere) și este cu totul nejust să fie pusă la îndoială poziția unui artist cîtă vreme el nu este pus în situația de a da ceea ce este în stare să dea.

În ce privește orientarea ideologică a expoziției, putem afirma că ea se găsește pe linia largirii și a îndepărtării adevărului sens al realismului socialist, descătușată de dogme și false teorii.

Diversitatea și personalitatea sînt atribute esențiale ale esteticii noastre. În numărul 25 din 1956 al revistei *Kommunist*, A. Kuznețov și I. Luchin consideră normală coexistența mai multor orientări de stil în sfera concepției realismului socialist.

Iar în cuvîntarea sa în fața Congresului Artiștilor Plastici Sovietici D. T. Șepilov subliniază că «una din sarcinile U.A.P. este să încurajeze cu mai multă hotărîre această diversitate de stiluri, să sprijine cu mai multă îndrăzneală pe artiștii cu manieră diferită, să facă totul pentru ajutorarea talentului».

Personalități atît de diferite au început să se contureze în această expoziție, încercarea de uniformizare din trecut ar însemna o absurditate.

Un contact mai strîns cu realitatea socială, aprofundarea cunoștințelor plastice și condiții mai bune de lucru pe care statul le pune la dispoziția creatorilor, vor genera o adevărată înflorire a plasticii noastre.

Contactul permanent între tradiție și inovație, din care rezultă noi sinteze în artă, a dat în ultimul timp căutăriilor plastice, după cum am mai spus, o varietate interesantă.

Frământările de înnoire ale artiștilor noștri sînt bine venite și trebuie analizate cu toată atenția. Căutarea unei forme proprii la cei tineri, depășirea unei etape în evoluția celor maturi, sînt semnul unei activități artistice pasionate.

Trebuie să fim însă atenți la tendința unora de a se desprinde complet de tradiție, precum și a altora de a se împotmoli în ea.

Amîndouă aceste tendințe sînt dăunătoare. Vom încerca din acest punct de vedere să aducem în discuția Plenei problema depășirii șablonului și a convenționalismului cit și problema așa zisă a «noului», ambele caracteristice pentru etapa actuală a plasticii noastre. Sperăm că observațiile noastre vor fi în general concludente și pentru celelalte lucrări ce nu vor putea fi luate în discuție.

Privită în ansamblu, compoziția este reprezentată anul acesta în majoritatea ei de artiști mai tineri, ceea ce este îmbucurător și semnificativ totodată. Pauzele de respirație pe care le fac de obicei maestrul nostru după ce ne dăruiesc o compoziție, sînt mai lungi sau mai scurte, în funcție de anumiți factori. Anul acesta însă ei au păstrat o tăcere oarecum neobișnuită, printre altele glasuri tinere care s-au afirmat împotmu cu lucrări de compoziție.

Fără îndoială că gradul înalt de conștiință artistică impune ca o lucrare de maturitate plastică să infirzie mai mult pe șevalețul artistului. Graba reportericească cu care în anii din urmă unii pictori își improvizau compozițiile pe metri pătrați de pînă, ținînd fotografia într-o mină și tariful în cealaltă, au adus mari prejudecii compoziției cu subiect din actualitate.

Practic, o compoziție cere timp și cu atît mai mult unui artist lipsit de experiență. Nu vrem să spunem prin aceasta că e bine să așteptăm să devenim maestrul pentru a îndrăzni o compoziție. Sînt tineri talentați care au dat lucrări valoroase anul acesta ca și în anii din urmă. Ei au dovedit că o justă orientare ideologică, susținută de acea cultură profesională, ce dezvoltă gîndirea plastică, sînt armele de bază cu care un pictor talentat poate îndrăzni orice în artă.

Fără cultură plastică, nu se poate face plastică cultă. Un maestru francez din secolul trecut scria despre pictură că un lucru bine conceput, bine gîndit și înțeles plastic, chiar dacă nu va fi suficient pictat, va părea totuși bine pictat.

Dacă analizăm însă cu atenție unele compoziții din Expoziția Interregională, ne dăm seama cu surprindere că, deși reprezintă subiecte cu totul distincte unul de altul, în ce privește ideea, mediul și chiar epoca, ele degajă același sentiment confuz, nedecis, lipsit de caracter. Fie că este vorba de 1907, sau de 1957, fie că ne aflăm în fața unei scene dramatice sau a unei puternice bucurii, în fața unor greviști din vremea exploatații burgheze, sau dinaintea oțelărilor de astăzi ai Hunedoarei, întîlnim de la o pînă la alta aceeași pictură uniformă, nediferențiată, cu aceeași gamă de culoare sumbră, convențională. S-ar părea că lucrul trebuie să fie absolut normal din moment ce folosim cu toții aceeași paletă. Dar noi știm că fiecare temă cere o anumită înțelegere plastică, după caracterul său propriu.

Desigur nu înseamnă că optimismul se realizează neapărat într-o gamă deschisă, iar dramaticul neapărat într-o gamă sumbră; aceasta este o rețetă convențională.

Este deajuns să ne gîndim la «Orbii» lui Brughel, pentru a ne da seama că ritmul compoziției susținut de o gamă luminoasă de violet și galben, realizează puternic dramaticul scenei.

Delacroix și, mai tîrziu, Van Gogh și-au dat seama de forța pe care o au culorile de a exprima sentimente omenești. Ei au îmbogățit mijloacele plastice care stau la îndemîna pictorului modern. O anumită gamă de culoare

trezește o anumită stare sufletească, fie poetică sau dramatică, de tristețe sau de bucurie.

Renata Duncan vrea să exprime îndrîjirea greviștilor de la Lupeni, suferința și revolta lor, cu aceeași pensulă cu care Krausz Tiberiu încearcă să redea explozia de bucurie a țăranului în fața noului tractor. Iar Danu Mihai se pare că pentru a zugrăvi țăranii săi obișnii din preajma lui 1907, a împrumutat culorile de pe paleta lui Maxy, pe cînd acesta picta figurile oțelărilor de la Hunedoara. Și, dintr-o rațiune pe care nu o putem înțelege, tractoristul, stăpînul ogoarelor de astăzi, pictat de Freiberg, e tot atît de sumbru ca figurile țăranilor din compoziția 1907, dramatică și solemnă a lui Spiru Chintilă.

Dar aceasta reprezintă numai un aspect al lipsei de înțelegere plastică a subiectului. Mediul în care se petrece fiecare din aceste scene, este cu totul diferit. Într-un fel se colorează lucrurile iarna pe zăpadă, în cu totul altfel într-o turnătorie, unde se toarnă metalul incandescent, și desigur în alt mod afară, la intrarea în mină, unde se află greviștii Renatei Duncan, sau în interiorul de uzină a lui Krausz. Și totuși, aceste lucrări sînt ținute într-o lumină și o paletă asemănătoare.

Lipsa de gîndire plastică a dus în trecut la șablonizarea picturii, la acea serie de pinze șterse, neutre, care nu trezesc nici un sentiment.

Consecințele greșitei îndrumări din trecut au lăsat urme adînci în creația unor artiști. Ei au rămas cu ideea că tema majoră, prin ea însăși, asigură utilitatea socială a lucrării, chiar dacă nu este suficient realizată.

Mai trebuie oare să pomenim de legătura indestructibilă ce trebuie să existe între formă și conținut? Un număr însemnat de teme majore au fost minimalizate, datorită nerealizării lor plastice.

Să ne oprim la compoziția lui M. H. Maxy care, fără îndoială, este una dintre cele mai importante din expoziție, și cu cît tema este mai importantă, cu atît trebuie să fie mai mare exigența față de autorul ei. Lucrarea lui M. H. Maxy *Într-o turnătorie* reprezintă o scenă de muncă de la Hunedoara. Ca întotdeauna, pictorul știe să-și alegă temele. Pe o dimensiune considerabilă, cu vădite însușiri decorative, ce tind spre monumental, și cu unele calități de detaliu, lucrarea se găsește la un nivel de realizare mai ridicat decît cele din anii precedenți. Dacă ne întrebăm însă care a fost intenția plastică a autorului, la prima vedere pare evidentă poziția sa realistă. Oamenii sînt plasați oarecum firesc, alături de uneltele lor (cângi, forme, căldarea cu metal incandescent). Logica realității impune o anumită reprezentare a acestor elemente. Cum a înțeles pictorul această logică a realității? Personajele sale sînt statice, dar un static ce nu sintetizează procesul de mișcare al ficțiunii, la tensiunea scenei de muncă respectivă (în realitate turnătorii lucrează repede, cu încordare). De aceea oamenii par încreniți, iar intenția de stil a desenului, inorganică, alunecă în schematic. Pe de altă parte, aceeași logică a realității cere ca metalul incandescent din mijlocul pinzei, (care în realitate nu poate fi privit cu ochiul liber) să lumineze puternic întreaga compoziție.

Problema plastică este dintre cele mai dificile. Roșul oranj intens al metalului, în realitate aproape alb orbitor, poate fi reprezentat plastic numai dacă e supus unei analize cromatice subtile. El impune mediului înconjurător o dominantă luminoasă (ceea ce numim noi culoare purtată), iar în același timp comandă o reacție complementară a părților neluminate (prin legea contrastului simultan). Ce se întîmplă în tabloul lui Maxy? Roșul oranj cen-

tral, pictat brut, este înconjurat de un mediu sumbru făcut cu tonuri opace aparținând unei game străine. De aci rezultă stridența și lipsa unității de culoare a lucrării. Tot din această pricină pe alocuri suferă și valoarea. Lipsa de înțelegere plastică a subiectului minimalizează importanța temei. Atmosfera întunecată a lucrării trezește un sentiment apăsător, străin desigur de intenția autorului.

Dar poate cea mai caracteristică pentru persistența șablonului în expoziția din anul acesta este lucrarea Lidiei Nancuinschi *Vișta medicală*. Modul fotografic în care este văzută scena, monotonia și aproximația desenului, egalitatea culorii și a valorii, gama de culoare searbădă și monotonă nu pot exprima plastic sentimentul unei teme atât de umane ca aceea din lucrarea Lidiei Nancuinschi.

Problema așa zisă a «noului» în pictură și cu deosebire în compoziție, merită, după cum am mai afirmat, să fie luată în considerare. Nu vrem să îngrădim în nici un fel căutările îndrăznețe ale artiștilor. Dimpotrivă, credem că numai o adevărată libertate de exprimare va da posibilitate artistului să iasă din crusta unui șablon. Este foarte bine că oamenii încearcă să se găsească pe ei înșiși. Noi salutăm cu bucurie aceste căutări, de la care așteptăm cât mai repede o nouă înflorire a picturii noastre. Dar ar însemna să ne păcălim pe noi înșine, dacă am crede că tot ceea ce este nou e valabil.

Anumite lucrări de anul acesta vădesc o tendință spre originalitate, am putea spune, cu orice preț. Autorii lor își schimbă orientarea plastică după împrejurări și nu este întâmplătoare coincidența cu momentul așa zisei «desiderii» în artă.

Noi am mai fost păcăliți în trecut de «ineditul» și «originalitatea» diferitelor «perințe» pentru ca să ne dăm seama de pericolul unei originalități lipsite în fond de o temelie plastică sănătoasă. Exemplele pe care le-am putea cita conțin anumite intenții lăudabile, de noi interpretări plastice, deși unele dintre ele nu izbutesc decât în parte sau rămân o simplă enunțare a temei.

Lucrarea lui Gh. Saru, *Jobații*, înseamnă pentru pictor o schimbare de atitudine plastică. Grafismul foarte lapidar, linia groasă roșu violet care desenează cele două personaje, planurile de culoare simplificate, compoziția liniară decorativă, toate acestea duc la o reprezentare simbolică a realității, o transpunere a ei într-o vizuire a monumentalului. Totuși, lucrarea izbutește să comunice într-o măsură sentimentul temei, deși personajele nu sînt suficient individualizate.

În compoziția sa *Zi de vară*, Popa Eugen încearcă o transpunere a realității prin culoare, imprumutând de data aceasta o soluție plastică mai avansată decât cea din anul trecut. Folosirea unor mijloace expresioniste sau impresioniste poate fi valabilă dacă acestea sînt folosite în mod rațional prin cunoașterea lor metodică și nu prin simplă intuiție, ceea ce duce la imitație.

Am arătat cum se cîștigă limba plastică: observînd natura, nu reproducerile. Compoziția lui Popa Eugen, cu un conținut pur senzorial, deși valabilă ca intenție plastică, rămîne un joc formal de linii și culori, la o anumită distanță de adevărul vieții. Sentimentul naturii rezultă din justetea raporturilor de culoare și de valoare. Cunoașterea legilor culorii în plin-air descoperite de Chevreul și Rood și puse în practică de impresionisti, poate fi de un real folos pentru un pictor care vrea să se exprime mai mult prin culoare.

Panoul tinerei pictorițe Szas Lucreția, intitulat *Interzicerea bombeii atomice* este o lucrare

decorativă, lipsită de subiect, care se mărginește la formularea plastică a temei. În acest scop ea folosește exclusiv simbolul, simplificînd desenul și valoarea pînă la schematicism. Compoziția este concepută în sensul ilustrației simboliste: la orizont explodează bomba, iar în primul plan pozează oameni mutilați sprijiniți în proteze. Este o viziune ilustrativă pentru transpunerea căreia Lucreția Szas folosește dimensiunea picturii monumentale. Iar mijloacele sale plastice imprumutate din bagajul artei cosmopolite de la începutul secolului, nu se ridică la stilul impus de asemenea temă actuală. Un conținut nou cere o formă nouă, iar intenția de noutate a Lucreției Szas nu este de fapt decît o încercare de a utiliza unele formule depășite, străine artei noastre.

Sfera foarte largă a realismului socialist nu poate fi confundată cu aceea a «ismelor» Diversitatea și varietatea de stiluri implicată de realismul socialist nu poate însemna reactualizarea diferitelor isme. Aceasta este de fapt tendința celor ce vor să se eschiveze de a merge pe drumul serios al picturii. Ei se ascund în spatele unei soluții arbitrare, necontrolabile. În numele libertății în artă ei ocolesc de fapt arta, căutînd efectul imediat al originalității cu orice preț.

Printre compozițiile expuse anul acesta în interregională sînt unele mai puțin izbutoare



HENRY CATARGI — Colectiviste — ulei

care, deși nu sînt pe deplin rezolvate, prin seriozitatea lor contribuie la acțiunea de lichidare a șablonului și a convenționalismului. Printre acestea, lucrarea maestrului Henry Catargi, *Colectiviste*, ale cărei calități se ascund sub aparențe foarte modeste, reprezintă pentru pictorul care știe să vadă o lecție de probitate artistică și de seriozitate plastică. Deși cu o mare experiență de pictor, Henry Catargi nu s-a grăbit să atace deodată o compoziție vastă cu numeroase personaje. Cele două țărâni care se întorc de la muncă sînt clădite simplu, solid, deși oarecum decorativ, schematic. Maestrul Catargi nu și caracterizează personajele prin detalii de descriere literară. El rămîne sobru, se exprimă direct în limba picturii, avînd o puternică înțelegere plastică a realității. Cu toate că figurile nu sînt suficient individualizate, desenul exprimă forma în sensul conținutului: trupuri robuste de muncitoare. De aci rezultă stilul. Calitatea discretă a raporturilor sale de culoare dau lucrării acel caracter emoțional specific picturii noastre, în sensul celei mai bune tradiții.

Studiul pregătitor pentru compoziția *Ecaterina Varga* ne dovedește seriozitatea cu care Szönyi Ștefan caută soluția plastică și compozițională a unei teme atât de importante. Calitățile de culoare și de lumină ale acestui studiu

ne fac să regretăm că nu a fost expus împreună cu lucrarea definitivă în expoziția de acum doi ani. Ar fi fost un exemplu concludent pentru artiștii care sînt preocupați de compoziție.

Tăietorii de lemne din lucrarea lui Eugen Gîscă ne impresionează prin molițunerea subtilă a pensulei cu care sînt descrise figurile și unele



EUGEN GÎSCĂ — Tăietori de lemne — ulei

detalii. Regăsim în această pictură calitățile plastice ale compoziției *Horia și căpitanii* săi, dar din păcate și schema compozițională, care este foarte asemănătoare. Scena este ținută în aceeași lumină de interior, deși tăietorii se află afară, în pădure.

Compozițiile tinerilor Almășanu Virgil, Nicodim Ion, Crăciun Constantin și a Simonei Vasiliu, ale lui Bițan Ion, Spiru Chintilă, Ilie Pavel și Nereuță Vitalie, se deosebesc fiecare la diferite grade de rezolvare, printr-o soluție proprie. Ele nu seamănă una cu alta și reprezintă o etapă firească în evoluția acestor pictori. Ei sînt consecvenți drumului lor pe care înaintează mai încet sau mai repede către un stil propriu de exprimare. Aceste compoziții sînt încercări pozitive de lichidare a șablonului în pictura noastră.

Compoziția lui Virgil Almășanu, *Mineri semînd apul*, este bine gîndită plastic, cu o culoare caldă, o compoziție unitară și remarcabil desenată.

Constantin Crăciun ca și Ion Bițan merg în compozițiile expuse spre o clarificare a paletei și a mijloacelor plastice în general. În evoluția lor, ei înaintează cu măsură, folosind creator cele mai prețioase izvoare ale tradiției, și nu alergă după originalitatea efitină a falsului modernism.

Borteanu Stelian, Nicodim Ion și Ilie Pavel, personalități și sensibilități diferite, încearcă să se apropie de o pictură mai luminoasă, ale cărei dificultăți sînt desigur mai greu de soluționat.

Ceea ce rezultă din analiza generală a compozițiilor în Expoziția Interregională din anul acesta, este că, deși se observă, după cum am mai spus, un început de lichidare a greșelilor din trecut, compoziția este încă departe de a ajunge la acel nivel de calitate care să reflecte puternic viața societății noastre. Mai sînt artiști, care, așa cum spunea Tonitza «confundă compoziția cu ilustrația, și culoarea cu cromolitografia».

Am văzut care sînt cauzele mai importante ale acestei rămîneri în urmă a compoziției. Trebuie să reflectăm cu seriozitate asupra lor și să ne luăm sarcina de a ne pregăti temeinic pentru viitor. Paralel cu compozițiile tematice, să reluăm studiul de atelier și de peisaj, pe care unii dintre noi, greșit sfătuiți, l-au părăsit.

Privit dialectic, ca o acumulare a unei experiențe plastice de aproape zece ani a picturii noastre, este ușor de înțeles de ce saltul calitativ al expoziției interregionale a fost făcut cu deosebire în genul portretului, peisajului și naturii moarte, unde contactul cu natura este mai direct. Am vorbit înainte despre acest lucru.

Realismul socialist, deși mistificat adeseori în trecut, a orientat puternic artiștii spre cunoașterea realității și studiul naturii. Artă noastră națională a avut întotdeauna un profund sentiment al naturii; totuși, înainte de ultimul război, anumiți oameni au încercat să infiltreze în plastica noastră cele mai aberante forme ale decadentismului.



CATUL BOGDAN — Copil din Bistra — ulei  
81 × 61 cm



VASILE VARGA — Natură moartă — ulei  
52 × 68 cm

Realismul socialist, deși a facilitat unele denaturări trecătoare, de pildă naturalismul, a expulzat din trupul artei noastre aceste infiltrații cu totul străine și otrăvitoare.

Unul din factorii pozitivi ai recente expoziții de stat este întărirea legăturii cu tradiția, iar creșterea calității plastice a fost posibilă și s-a înregistrat tocmai acolo unde tradiția națională a fost mai bine înțeleasă.

Peisajele semnate de Henry Catargi, Florile maestrului Ghiță, *Portretul de copil* al lui Catul Bogdan sau *Natură moartă* a lui Vasile Varga, ascund în ele acel sentiment al speci-

ficului național ce nu se poate defini numai printr-o perfectă rezolvare plastică sau o justă orientare de idei. El rezultă din îmbinarea acestora cu acea intuiție pe care o are creatorul de artă populară ce exprimă un sentiment colectiv.

Dacă anul acesta peisajul este impresionant ca număr și diversitate, portretul este mai puțin prezent și nu ne putem explica de ce figura umană nu preocupă îndeajuns pe unii artiști. Omul de astăzi, constructorul unei societăți noi, reprezintă pentru creatorul de artă cea mai importantă temă.

Împreună cu noi trăiesc acei oameni a căror personalitate sintetizează caracterul și talentul creator al poporului nostru: muncitori, țărani, savași sau artiști. Pe aceștia însă trebuie să-i cunoaștem mai bine și fără îndoielă că personalitatea lor ne va inspira tot atât de puternic ca cele mai emoționante peisaje ale țării.

Dar acest lucru nu înseamnă totul. Modul în care vom încerca să reprezentăm plastic pe omul de astăzi este o problemă tot atât de importantă. Fără a îngradi în nici un fel libertatea de gândire în artă credem, de pildă, că nu putem picta omul contemporan cu mijloacele plastice ale lui Rembrandt sau El Greco. Este de la sine înțeles, și cu atât mai puțin, folosind trucurile unor meșteșugari dinaintea invenției aparatului de fotografat. Un portret nu reprezintă plastic numai pielea, oasele și mușchii feței. El denunță un conținut sufletesc, ceea ce numim spirit. Or, acest spirit a creat în epoca noastră noi mijloace plastice și cu acestea trebuie să-l portretizăm.

Aceste probleme sînt bine cunoscute de artiști. O discuție asupra lor, totuși, nu ar putea avea decît un rezultat pozitiv.

Cele cîteva portrete remarcabile care au figurat anul acesta sînt prezente în memoria noastră, tocmai datorită nivelului de calitate pe care îl ating. Pentru public și în special pentru pictori, acest criteriu este permanent. Lucrările mediocre se uită, dar cele foarte bune, (sau foarte slabe) nu se pot uita.

Fără a reprezenta personalități cunoscute, eroii anonimi portrețiți de Al. Ciucurencu sau Catul Bogdan se ridică prin realizarea plastică la un conținut uman emoționant.

Același lucru putem spune despre *portretul de fată* al lui Ion Musceleanu, plin de sentiment



ION MUSCELEANU — Cap de fetiță — ulei  
52 × 44 cm

și puritate, ca și despre *autoportretul* lui Pavel Codiță, viguros și matur construit, sau al tinărului Piliuță, desigur realizate fiecare la stadii diferite de experiență și înțelegere plastică. În același sens, remarcabile sînt *Portretul de bătrîn* al lui Dinu Șerban Florea, sau *portretul* lui Constantin Crăciun *Studentul grec*, acesta din urmă afirmîndu-se printr-un remarcabil simț al stilizării. *Portretul de paznic* al lui Ilie Pavel, cel al Sultanei Maitec sau al Emiliei Niculescu, sînt promisiuni și realizări pe linia depășirii convenționalismului în reprezentarea figurii umane.

După cum s-a remarcat încă de la început, nivelul de calitate al expoziției se datorează îndeosebi peisajului, care aduce picturii noastre un aer proaspăt, înnoitor. Simțit și tradus plastic de personalități și temperament atît de diferite, peisajul țării noastre își păstrează caracterul său autentic de culoare și de lumină.

Unele palete mai încercate descoperă noi soluții, altele mai tinere încep să se limpezească. Este un semn bun, care anunță depășirea unei etape întunecate în pictura noastră și pregătirea viitoarelor succese ale realismului socialist.

De la maeștri ca Marius Bunescu sau Dărăscu și pînă la tinărul absolvent, aproape fiecare artist și-a spus anul acesta punctul său de vedere plastic în ceea ce privește peisajul.

Deși ar fi interesant, nu este posibil să analizăm numărul mare de lucrări valoroase care au figurat anul acesta.

Cele două peisaje expuse de Alexandru Ciucurencu se situează la începutul unei noi experiențe creatoare. În aceste lucrări, el caută să definească formele aproape exclusiv prin culoare renunțînd la conturul său obișnuit.



ALEXANDRU CIUCURENCU — Peisaj — ulei  
32 × 42 cm

Culoarea exprimă singură volumele și planurile de adîncime, ajungînd la acea justețe de raporturi care dau spațiul, lumina și materia, fără a mai fi nevoie de precizarea unui contur. Sub învelișul subtil și aerat al culorii se simte acea armătură solidă a concepției sale monumentale. Aceasta reprezintă o realizare importantă în evoluția lui Alexandru Ciucurencu spre o concepție realistă modernă, care să situeze tot ce s-a cîștigat pînă astăzi în știința peisajului.

Pinezele lui Henry Catargi *Popas și Casa de lut* ca și dealtfel monumentală sa natură moartă, alături de peisajele pline de aer și lumină ale lui Lucian Grigorescu și *Florile* sau *Peisajul* maestrului Ghiță, dau expoziției de anul acesta un prestigiu artistic pe care nu de mult ori l-au avut expozițiile noastre în trecut.

Fără a se desprinde de tradiție, utilizîndu-i dimpotrivă toate resursele, acești încercați maeștri pregătesc picturii noastre noi moduri de exprimare.

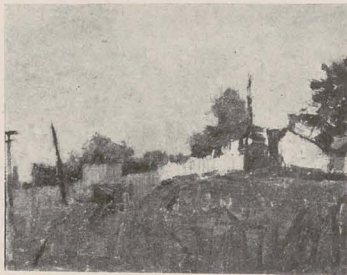
Peisajul cu temă, ca să folosim o expresie obișnuită, este destul de numeros prezentat, deși e greu să definim hotarul dintre ceea ce se numește temă majoră în peisaj, și ceea ce rămâne în afară de ea. Noi înțelegem că un peisaj și-a atins scopul dacă transmite mesajul unei conștiințe pasionate despre natură, fie că este realizat cu ajutorul unui document social, sau nu (fabrici, uzine, case, etc.).

Conținutul sec, documentar, al unor lucrări văzute ostentativ și convențional fie ele panoramic-industriale, ca acelea ale lui Octav Anghelulă sau Glauber Gheorghe (de exemplu), nu realizează tema la înălțimea conținutului său major. După cum unele peisaje lirice nu izbutesc să se ridice la emoția unei profunde înțelegeri plastice a naturii, în ciuda resurselor subiectului, cum se întâmplă în lucrările lui Mimi Șaraga, Corina Lecca sau Popa Eugen.

În peisajul lui Popa falsitatea raporturilor de culoare este de neînțeles față de posibilitățile sale, iar conturul excesiv, pe o linie voit expresionistă, dă lucrării un caracter artificial, neorganic.

Deosebitele calități de culoare și înțelegere a peisajului, pe care le vădesc unii artiști foarte tineri printre care putem cita pe Nedel, Nicodim Ion, Gheorghiu Ion, Binder Antoaneta, ne-au prilejuit o justificată bucurie. Ei aduc în expoziție un optimism și o tinerete mult așteptată, în care se întrezărește firul prețios al aceluși sentiment specific picturii noastre, care este cald și puternic legat de natură. Acești tineri dovedesc că și-au făcut o ucenicie temeinică, în ciuda atmosferei de studiu nu întotdeauna sănătoasă, pe care au avut-o în Institutul de Artă Plastică.

Ei trebuie să fie însă atenți ca în admirația lor sinceră față de arta unor măestri, dintre care unii le-au fost profesori, să nu ajungă la o imitare a acestora. Ei au avut și au încă mult



ANTOANETA BINDER — Peisaj — ulei  
65 × 70 cm

de învățat de la acești măestri și desigur își dau seama că nu vor ajunge să-i imite, pentru că acest fenomen nu este creator și nici posibil. Viziunea personală a unui artist, oricât de puternic, nu se poate transmite, ci numai știința mijloacelor de exprimare. Sîntem siguri că aceasta este o fază trecătoare, inerentă începutului în artă, deși reprezintă un semn de adevărată pasiune artistică. Salutăm prezența entuziasată a tinerilor în expoziția interregională de anul acesta, cu dorința de a-i vedea dezvoltându-se cu aceeași vigoare.

Noi știm că o parte din vina greșitei îndrumări din trecut se datorește și celor din secția

de critică. Aceștia, în loc să ia parte activă la eforturile noastre, au ales poziția comodă a activității de cabinet, și, trebuie s-o spunem, nu rare ori unii critici au alunecat pe panta adularii și tălmăcirii, îndeosebi a membrilor din conducerea U.A.P. Astfel, ani de zile s-au dat ca exemple operele unora și acelorași oameni, în timp ce despre unii măestri s-a scris prea puțin sau aproape deloc. Iar în anumite cazuri, intervenția chirurgicală a criticii era făcută după vechea practică de regiment: gradele superioare erau operate cu anestezie iar gradele inferioare — pe viu, fără menajament.

După un drum greu de succese și de insuccese, de experiențe și de căutări, arta noastră plastică și-a găsit o orientare proprie. Credința și bunul simț plastic a avut deseori de luptat cu oportunistul, reaua credință și incompetența unor oameni din conducerea U.A.P.

Noi știm cum a fost înăbușită critica în Uniunea noastră, cum unii tovarăși au fost etichetați formalști, reacționari și cum au fost răstălmăcite unele lucrări.

Această situație a fost în mare parte lîchidată. Astăzi conducerea Uniunii, mai ales, are sarcina de a stimula curente de opinii în rîndul artiștilor, de a-i lăsa să-și dezvolte în mod firesc simțul critic. Artiștii care nu au încă o poziție ideologică limpede, fermă, trebuie convinși cu argumente și nici decum prin intimidare. Dacă vrem să creăm o adevărată unitate a frontului plastic, trebuie să rupem etichetele care au fost lipite pe unii oameni, să ne considerăm cu toții egali, și să acordăm tuturor aceeași încredere.

Numai în felul acesta se va putea întări prestigiul Uniunii Artiștilor Plastici.



# MARGINALII

EUGEN SCHILERU

În cele ce urmează nu voi încerca nici un fel de analiză critică a valorii intrinsece a lucrărilor de pictură din ultima expoziție interregională de arte plastice. Manifestările artistice din ultimul an, care, într-un anumit sens, s-au regăsit și s-au confruntat mai amplu și în această expoziție, au dovedit că aproape unanimitatea creatorilor din domeniul artelor plastice își pune, cu dramatism, o puzderie de probleme. Treceam printr-o perioadă de neliniști și frământări autentice, când discutarea principiilor care se cuvin să călăuzească procesul de creație, pentru a-l scuti de rătăcirii și a-i spori rodnicia, e cum nu se poate mai indicată. Pentru a ne exprima cu o formulă curentă în chimie, soluția este încă în suspensie, nu a precipitat.

A da în acest caz drept definitiv ceea ce poate fi doar o experiență, la care artistul renunță repede, ni se pare ca lucrul de care criticul trebuie să se ferească cel mai mult. Dar, într-o perioadă în care toată lumea caută cu febrilitate și pasiune, apare, ca o necesitate, colaborarea tovarășească a câștigarea unei orientări fertilizante.

Arta mare s-a constituit întotdeauna dincolo de mulțimea de sine, în teama artistului că nu va izbuti să-și transmită mesajul așa cum crede, în neliniști, în căutări, dureroase. O afirmație care revine destul de des în jurnalul lui Delacroix spune că «totul e dificil». Cu o deosebită subtilitate, pictorul sovietic Serebrenii recunoaște, în Raportul la Congresul Artiștilor Plastici Sovietici, că această neliniște este semnul care augurează marile prefaceri din artă: «neliniștea multor artiști sovietici în legătură cu soarta viitoare a artei lor, este, prin sine însăși, o mărturie a marilor salturi care s-au produs în conștiința lor».

Intr-o asemenea perioadă credem că a crescut și aspirația artiștilor spre o clarificare a problemelor teoretice, dorința de a depăși concepția care i-a ținut pe unii în prizonieratul profesionalismului, receptivitatea pentru tot ceea ce tinde să redea picturii, sculpturii și graficiei adevăratele lor titluri de noblete, în speță acelea de a fi creații ale minții, care se adresează minții.

De la apariția marxismului, oamenii de artă care au beneficiat de luminile lui au ajuns mai întâi la concluzia necesității răsturnării capitalismului și a zidirii unei orînduirii noi, cea socialistă. Acea-

stă dominantă și permanentă a gândirii lor le-a servit drept criteriu și în ceea ce privește examinarea critică a manifestărilor artistice din societatea apuseană de după 1870. S-a observat astfel că, drept o urmare a răspîndirii, în această lume, a teoriei artei pentru artă, s-a denaturat însuși rolul recunoscut acesteia, mai mult sau mai puțin explicit, în toate marile epoci de construcție culturală.

În toate marile epoci de înflorire a artei, creatorii acesteia sau cei care scriau despre ea, nu o considerau niciodată ca o activitate în sine, detașată de fluxul vieții sociale contemporane, ci, întotdeauna o legau strîns de viață, promovînd tot ceea ce putea întări articulațiile artei cu viața. Această necontenită inserție, implicare în viață, conținea, în același timp, credința că arta poate și trebuie să opereze asupra conștiințelor și asupra societății. Creația artistică și autorul ei căpătau astfel o prețuire care s-a pierdut în epoca de decadentă a burgheziei.

Procesul de autonomizare a esteticiei și a artei, atît de vizibil în «Critica puterii de judecată» a lui Immanuel Kant, unul dintre izvoarele principale ale teoriei «artei pentru artă», incurajat de către o clasă agonică, s-a desfășurat pînă la abstractism. Criza artei care și-a pierdut conștiința menirii sale reale și, odată cu aceasta, conștiința eficienței și a nobletei sale, s-a identificat mereu mai mult cu o criză a imaginii. Astăzi, pînă și esteticienii, istoricii și criticii de artă idealști din apus vorbesc, în analizarea acestei arte de un «crepuscul al imaginilor».

De la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie 1917 și pînă astăzi a sporit tot mai mult numărul aceluia care încercau în fața artei moderne un sentiment de insatisfacție, de absență și de frustrare. N-am putea spune însă că, la ora actuală, dispunem de prea multe lucrări care să conțină un examen științific, lucid, practicînd distincțiile și nuanțele pe care le impune realitatea fenomenului constituit de arta modernă. În schimb s-a abuzat de condamnări în bloc, de lozinci, de clișee cu mult mai puțin convingătoare decît orice disecare scrupuloasă și competentă. Congresul Artiștilor Plastici Sovietici constituie și în această privință un moment important. Prin tot ceea ce a preluat deschiderii lui, prin dezbaterile care s-au desfășurat în cadrul său, cit și prin tot ceea ce va urma vom fi

în stare să ducem lupta împotriva unor concepții funeste artei.

Este de remarcat că procesul de distrugere a imaginii își are începuturile după înecarea în sine a Comunei din Paris, într-o perioadă în care, paralel cu încurajarea contraofensivei idealiste, clasa dominantă visează și promovează o artă pentru care realitatea să devină un simplu motiv.

Nimeni nu încearcă astăzi să tăgăduiască cuceririle prețioase ale impresionismului în ceea ce privește viziunea picturală, culoarea, lumina, etc. Apariția lui a fost datorată și nevoii de a reacționa împotriva academismului și a naturalismului și a constituit, sub un anumit aspect, un reviriment. Nu este însă mai puțin adevărat că impresionistii, ca adepții ai artei pentru artă, au pierdut ceea ce constituia valoarea de conținut a artei marilor maeștri și au deschis, în felul acesta, o criză. Ei s-au gândit doar la sărbătorile ochiului. De aceea totul, oamenii, peisajele, elementele care intrau în compoziția unei naturi moarte, a devenit «motiv», a căpătat aceeași importanță și unei ori și aceeași tratare. Astfel am intrat în era obiectelor *fungibile* a pictorilor pe care nu-i mai interesează decît suprafața fințelor și lucrurilor, suprafața în care se ghicesc structurile constructive, se deslușește jocul reflexelor sau al luminii. Valorile psihologice, morale și sociale atît de evidente în operele unor artiști ca Masaccio, Piero della Francesca, Michelangelo, Leonardo, Rafael, Tizian, El Greco, Rembrandt, Repin și alții nu i-a mai preocupat. Peisajul pictat nu a mai vehiculat, ca la Brueghel, Rubens, Rembrandt, Poussin, Claude Lorrain, Corot, Courbet, etc., o concepție contemporană despre natură și viață. Chiar mai înainte de a se goli de subiect, pictura s-a vidat de conținut spiritual. Ea a vorbit doar ochiului și nu totalității omului, nu sentimentelor și inteligenței sale. Mesajul s-a adresat doar retinei, uitîndu-se astfel ceea ce, cu jumătate de secol mai înainte, spusese Delacroix într-un elogiu al picturii: «Tăcută putere care nu vorbește mai întîi decît ochilor pentru a câștiga și a pune stăpînire mai apoi pe toate facultățile sufletului! Iată spiritul, iată adevărata frumusețe care îți convinge, frumoasă pictură!...»

Este evident că reducînd rolul opere de artă la acela de a ocaziona doar o sărbătoare pentru ochi se rupea cu tradiția artei

de idei, de conținut, care operează asupra conștiințelor și prin aceasta asupra realului, se rupea cu acel «renovare animos» pe care Delacroix îl înscrisese printru devizele sale.

Și acesta nu a fost decît începutul. Începutul unei degringolade în uscăciunea cea mai tragică.

Paralel cu lupta de distrugere a rațiunii, întreprinsă de idealismul modern, de toate variantele iraționalismului contemporan, s-a desfășurat și aceea de distrugere a imaginii cu putere de comunicare, de obiect de meditație.

Un marxist poate descoperi rădăcinile acestor manifestări, poate descifra sensul lor, poate aprecia critic conținutul, poate descoperi cui serveau ele, punînd astfel în lumină erorile tragice care au măcinat mari energii creatoare, dar și complicitățile exploatoarelor care doreau ca puterea transformatoare exercitată pînă atunci de imagine să se anuleze pe sine însăși. Pentru un marxist capabil să coreleze și să restabilească toate corespondențele, interferențele, simetriile între manifestările din domeniul deosebite, devine limpede faptul că în clipa în care asistăm în occident la triumful vremelnic al indeterminismului în fizică sau al logisticii care nega principiul identității din logica aristotelică, începea să se dezvolte cubismul și apoi abstractismul.

De la ființa umană considerată ca un simplu motiv pictural s-a trecut la faza expulzării ei din pictură și apoi la înlocuirea tuturor obiectelor care reaminteau realul cu obiecte în afara acestuia. De la ființa vie, la fantome și apoi la monștrii ai eteroclitului, evoluția s-a consumat cu o accelerare impresionantă dar nu inexplicabilă. Pictorii și sculptorii au ajuns să reprezinte pe pînă sau să creeze în sculptură obiecte inexistente și fără nici o utilitate, care existau în sine și pentru sine, ca Dumnezeu în concepțiile teologice. Aceasta este o consecință firească, o concluzie la care nu puteau să nu ajungă adepții artei în sine și pentru sine, ai autonomiei esteticii și ai artistului. Înăbușitoarea lume creată în felul acesta nu mai era de natură să sperie capitalismul.

Există în fața unor asemenea manifestări o opoziție. Ea este aceea a tuturor oamenilor care nu și-au pierdut omnia, a tuturor artiștilor care mai păstrează sensul înaltei lor misiuni sociale. Poporul le respinge. Scriind despre această repulsie pe care masele o

sint in fața unor atari producții, pină și un critic reacționar ca André Malraux este silit să recunoască: « În repulsia maselor față de arta modernă există minia împotriva a ceea ce ele socotesc, într-un chip obscur, drept o trădare ».

Să ne oprim puțin aici pentru a măsura decadența unei arte, a artei burgheze. La începuturi, artiștii Renașterii, astăzi cei care înghebează din fiare, șei de bicicletă, cutii de conserve, obiecte in sine.

Bernard Berenson a exprimat splendoarea începuturilor: « Ceea ce prima, înainte de toate, era o febră de dominație și de creație avind drept rezultatul interesul pasionat care îi cuprindea pe oameni pentru tot ceea ce putea să le reveleze această lume pe care voiau s-o cucerească, precum și întinderea propriei lor puteri. Aceste timpuri noi deschideau activității artiștilor cimpul cel mai vast. Căci funcția artistului constă în a revela timpului său idealul spre care acesta tinde în chip obscur ». Iar oamenii care apăreau în frescele lui Massaccio sau ale lui Piero della Francesca traduceau tocmai acest ideal. Vorbind despre decorația murală executată de Massaccio pentru capela Brancacci, același istoric scrie: « De altfel, arătați-mi oameni care să posede această plenitudine a forței în tinețere, această putere a sensibilității la bătrînețe. Iată, într-adevăr, rasa care trebuie să stăpânească pământul și să nu găsească alte obstacole decit în forțele naturii! Așteți oameni nu pot înfăptui decit lucruri importante; cea mai ușoară mișcare a lor are ceva care ne captivează; în cel mai mic gest ei par că schimbă fața lumii ». De la toate acestea, de la această înțelegere a misiunii artistului și pină la cutiile de conserve și mobilele lui Calder regresul este mai mult decit evident. Este însuși procesul de descompunere al burgheziei care își reneagă începuturile progresiste, care luptă nu numai pentru revizuirea brumei de principii democratice înscrise în constituții, ci și împotriva moștenirii Renașterii. Toate acestea în timp ce clasa muncitoare, sub conducerea detașamentelor ei de avangardă, luptă pentru prezervarea valorilor culturale ale trecutului și pentru promovarea unei adevărate concepții despre rolul artistului și al creației sale.

În ofensiva dusă de cercurile reacționare din apus pentru a rupe pe intelectuali de clasa muncitoare, pe artiști de realism și, prin aceasta, de proletariat, cîrculă mereu mai frecvent și mai insistent afirmația că în fond pictorii, sculptorii și graficienii nu pleacă de la natură, de la realitățile contemporane, ci întotdeauna de la formele artistice care i-au precedat și pe care, după o perioadă de imitare, vor să le înlocuiască cu altele noi, proprii. Malraux spune: « A vedea înseamnă, pentru a ne exprima repede, a imagina sub formă de operă de artă. Orice imaginație de acest ordin leagă forma reală de o formă deja elaborată, fie de mozaicul bizantin, de Rafael, de

cărțile poștale sau de cinema. Dacă, între viziunea artistului și aceea a nonartistului, diferența nu e de intensitate, ci de natură, e pentru că a doua este ordonată de acțiuni, în timp ce, chiar și pentru pictorul cel mai miserabil, lumea este încă tablouri. Nu berbecii i-au dat lui Giotto dragostea pentru pictură, ci tablourile lui Cimabue. La fel cum un muzician iubește muzica și nu privilegiile, un poet versurile și nu amurgurile, un pictor nu e un om care iubește mai întâi figurile și peisajele, ci înainte de toate un om care iubește tablourile ».

Am redat acest amestec de adevăr și sofisme, tocmai fiindcă asemenea afirmații se aud și printre noi.

Într-adevăr artiștii văd lumea în tablouri, opere de sculptură, grafică, etc. Dar, pe de o parte, aceasta nu înseamnă decit că ei se străduiesc să găsească, pentru exprimarea atitudinii față de lume și viață, felul în care le resimt și le gîndesc pe acestea, valorile plastice fără de care nu și-ar putea transmite mesajul. După perioada de ucenicie și de mimare a maestrului, urmează perioada de eliberare, cînd o simțire și o gîndire diferită, originală, purcede la fîurirea celui mai potrivit limbaj plastic. Înnoirea este opera acestora care au simțit ce era nou în epocă și în conștiința contemporanilor, care au simțit că se înăbușe dacă nu se pronunță în cadrele și prin mijloacele artei pentru care erau mai înzestrați. Astfel am putea spune că înnoirea a fost rezultatul unei confruntări cu viața și nu cu arta predecesorilor, al unei lucrări mai întii de aprofundare a realului și abia după aceea a valorilor plastice. Lucrînd doar asupra problemelor pe care le pune expresia plastică a unui înaintaș, nu poți ajunge decit la inovații de ordin profesional. Or, ceea ce s-a petrecut, în cadrul artei pentru artă, a fost tocmai această deplasare a accentului pe meditarea exclusivă asupra mijloacelor de expresie și nu asupra conținutului acesteia. Este adevărat că arta nu iese gata înarmată, ca Minerva din capul lui Zeus. Dar a înțelege necesitatea studierii predecesorilor și a învățării de la școala măestriei lor, nu înseamnă nici a lua din opera lor doar valorile plastice, îngorînd atitudinea, gîndurile și sentimentele, nici a te rupe de izvorul tuturor înnoirilor care este lumea contemporanilor tăi. Așa cum în poezia modernă au existat poezii despre tehnica poeziei, și în pictură am întîlnit tablouri care nu vorbeau despre altceva decit de problemele de tehnică pe care și le pusesese autorul lor. În felul acesta lumea a devenit fantomatică, nu a mai transmis decit uscăciuni și plictiseală.

Arta occidentalului contemporan apare astfel înăbușătoare și tragică, document al unei agonii, al sfîrșitului unei clase care a încercat să trăască cu sine și pe creatorii de artă și care din nefericire a reușit uneori. Recunoșcînd calitățile unui artist ca Picasso și în același timp opunîndu-se celor care ar încerca să-l imite, căzînd într-un nou manierism, Ilya Ehren-

burg scria, de curînd, în Literatura Gazeta, în același sens: « Unii dintre pictorii noștri admiră arta lui Picasso, vorbesc cu profund respect despre drumul complet străbătut de pictor, dar e imposibil să-i fi venit vreunui dintr-ei ideea de a-l imita. De la Picasso, ca de altfel de la orice mare pictor, e firesc să înveți, dar nu e posibil să-l imiți: operele lui ascund prea mult urmele, nu numai ale particularității genului său, dar și ale lumii tragice în care trăiește ».

Referența cu exclusivitate la problemele meseriei, care e o altă manifestare a artei pentru artă, a lipsit multe opere moderne de o viziune amplă și perspectivă. Este uimitor să constăți ce repede s-au învechit atitea produse rezultate din experiențele din diferitele școli și curente. Uimitor, dar nu înexplicabil. Gîndind doar asupra formei, te lipsești tocmai de această viziune, de această perspectivă.

Din această punctare a aspectelor artei decadente credem că reiese limpede că, departe de a fi un aliat, ea este un dușman al proletariatului și al socialismului și că ideile care îi stau la bază sînt funeste artei însăși. Fără clasa muncitoare, învățătura marxistă, partidele muncitorești, fără fenomenul de uriașe proporții istorice pe care îl prezintă cultura sovietică s-ar fi putut vorbi pe drept cuvînt de moartea artei.

Din fericire, concepțiilor estetice și manifestărilor artistice despre care am vorbit, li s-au opus estetica marxist-leninistă, metoda și arta realismului socialist.

Marxismul redă artistului cîntecul de servi clasa muncitoare, poporul, viața și cultura. El îi arată care sînt perspectivele pe care le creează oamenii socialismului, care sînt ideile și sentimentele acestor oameni, idei și sentimente care trebuie să apară așa cum apăreau cele ale Renașterii în frescele lui Massaccio. Un comunist italian mort de curînd, profesorul de literatură clasică Concetto Marchesi, a subliniat, în emoționante cuvinte, felul în care comuniștii își pun problemele persoanei umane. « Noi vrem ca individul să fie într-adevăr fîuritorul propriului său destin, nu călînd în picioare pe ceilalți, ci ridicîndu-se în mijlocul lor, liber, cu toate bogățiile naturale pe care le posedă. Vrem ca fiecare să aibă posibilitatea de a face să rodească germenii propriului său destin: noi respingem ca stupidă și ticăloasă afirmația care atribuie clasei muncitoare doar rolul să muncească și nu să și gîndească. Noi nu voim să continuăm a mai exista o clasă muncitoare căreia sclavia economică să-i țină închisă cea poartă a cunoașterii care e într-adevăr poarta vieții. Noi voim, așa cum spune Engels, ca «umanitatea să iasă din domnia necesității pentru a intra în aceea a libertății ».

Uniunea Sovietică în cei 40 de ani de existență a constituit o necentenară verificare a încorporării acestor idealuri într-o cultură și într-o artă nouă. Un repre-

zentant al acestei culturi, Ehrenburg, poate pe drept cuvînt să exclare cu mîndrie: « Împotriva tuturor dificultăților noastre, am creat o cultură profund umană, populară în cel mai adevărat și mai înalt sens al cuvîntului ».

Toate acestea sînt de natură să trezească în creatorii tocmai acele pasiuni pentru viață și oameni pe care nu le întîlnim în multe producții ale occidentalului contemporan.

Realismul socialist s-a născut din necesități istorice și a răspuns unor necesități istorice. Acei pe care i-a călăuzit în creație, sau care au scris ca Gorki, Ehrenburg, Aragon și alții într-un chip just despre el, l-au considerat drept o metodă « care poate conferi scriitorului sau artistului clarviziune, dar care nu trebuie să împiedice multiplicata tendințe artistice, genurilor și formelor de artă ».

Caracterul larg, fecund și cu adevărat modern al acestei metode a fost subliniat în repetate rînduri, pentru a fi afirmat din nou cu putere și nuanțat la Congresul Artiștilor Plastici Sovietici și în cuvîntarea lui D. T. Șepilov la deschiderea dezbaterilor. Chiar și dincolo de hotarele Uniunii Sovietice, oamenii de cultură progresiști au reliefat aceste lucruri. Printre ei, Aragon a marcat cu limpezime noutatea pe care o constituie această metodă de creație: « Ni se pare că ceea ce opune realismul socialist școlilor, concepțiilor literare anterioare, e un lucru esențial. Vreau să spun că tendința noastră este de a gîndi despre realismul socialist ceea ce, păstrînd proporțiile, gîndim despre marxism în raport cu sistemele filozofice care l-au precedat. Adică noi considerăm realismul socialist, nu ca un cuvînt de ordine trecut, ci ca punctul însfîrșit găsit de la care începe știința literară. Crezîndu-l susceptibil de acen gen de evoluție al cărei spectacol ni-l dă știința, îl credem însă baza definitivă a artei. Că operele de artă se schimbă continuu, că cele care se sprijină pe realismul socialist sînt și vor fi de o diversitate pe care nimic nu o va limita, aceasta e sigur; dar nu mai puțin sigur decit faptul că această diversitate se va întemeia pe principiile realismului socialist ».

În țara noastră artiștii oportuniști de partid sau care militau, în rîndurile lui, în anii ilegaliității, au dezbătut, încă de pe atunci, de prin 1936, problemele legate de metoda realismului socialist: necesitatea de a ajunge la o artă nouă capabilă să slujească lupta clasei muncitoare, să redea creației artistice toate arci-culațiile cu viață și toată capacitatea de a acționa asupra conștiințelor, necesitatea de a eși din universul sufocant al experiențelor formaliste și minore. În anii războiului, toate aceste tendințe s-au accentuat, astfel încît eliberarea i-a găsit pe artiștii noștri apți să înțeleagă datoria unei noi orientări în creație.

Ceea ce s-a cîștigat în anii care au trecut de atunci rămîne fără îndoială în primul rînd conștiința majorității creatorilor din țara noastră că arta lor poate și

trebuie să servească, ea nefiind numai cu o funcțiune pur decorativă. Apoi, această conștiință, hrănită de paste și de măestrie, a dat o seamă de opere care vor rămâne printre victoriile artei românești. Lista lor nu este chiar arit de scurtă și tendința unora care actualmente încearcă să o reducă prin omisiuni intenționate, nu poate decât să fie o dovadă a lipsei lor de obiectivitate.

Este adevărat că în cursul acestor ani s-au făcut greșeli. Toate aceste greșeli s-au referit mai mult la interpretarea realismului socialist care a fost înțeles, de către exegeți necompetenți, într-un chip strimț, schematic, denaturat. A recunoaște aceste greșeli de interpretare este însă altceva decât a pune la îndoaială valabilitatea orientării și valabilitatea realismului socialist însuși.

Tot așa cum realismul Renașterii nu se poate confunda cu naturalismul, la fel și realismul socialist al zilelor noastre nu se poate confunda cu academismul sau cu naturalismul sau cu trecut de multe ori prin contrabandă drept realism socialist. Dimpotrivă, noi toți cei care am luptat și luptăm pentru realismul socialist considerăm că el, prin concepția pe care se sprijină, este tot ce poate fi mai opus acestor școli. Personal cred că realismul socialist îngăduie orice interpretare, sinteză și stilizare care nu se dezvoltă pentru ea însăși, ci doar în scopul potențării emoției artistice, al câștigării adeziunii privitorului, al sudării conștiințelor în jurul idealurilor înaintate ale epocii, idealuri pe care trebuie să le propage orice operă care se vrea actuală și modernă.

Între adevărul confuziile care s-au făcut în acești ani au fost denumite o critică vehementă. A fi actual, a fi contemporan, a fost un adevăr redus la a-ți alege un subiect din actualitatea imediată, indiferent dacă îl tratezi de pe poziții cu totul depășite. Accentul nu a căzut asupra punctului de vedere, ci asupra obiectului. Toată noțiunea conținutului a fost redusă și înlocuită cu aceea de subiect. Redarea exactă, minuțioasă, statistică, lipsită de emoție și incapabilă să provoace emoția satisfacției pe care ea eliberau rapid unui asemenea fabricat calificativ de «operă realist socialistă». A apărut astfel plaga fotografismului. Dar, ca și când aceasta n-ar fi fost de ajuns, idilismul a intervenit cu arsenalul său de dulcigării scumpe micului burghez. Poleirea realității, stilul emfatic, retorica găunoasă, toate aceste fructe ale cultului personalității, ale confuziei ideologice și ale prostului gust au cunoscut și ele zilele lor de glorie.

Am asistat astfel la coalizarea a tot ceea ce nu este realism socialist în vederea compromiterii acestuia.

Toate acestea au fost recunoscute și măsurile de remediere se simt progresiv de destul de mult timp.

Există un sector în care progresul este încă prea lent. Este tocmai acela al dezbatărilor problemelor teoretice. Or, tocmai acum este nevoie ca ele să se

desfășoare într-un ritm viu, într-un chip amplu. Este necesar să arătăm într-un chip competent și documentat ce este realismul socialist și cine sînt adversarii lui, să risipim cu răbdare și cu argumente cu adevărat convingătoare confuziile care mai există, să ne ferim de procesele de intenții, de metodele administrative, de verdictele pripite sau de extazierile lipsite de spirit critic. Opera aceasta de lămurire trebuie să fie o muncă în colectiv, fiindcă numai așa poate rodi. Incriminările reciproce pe ceea ce a fost nu pot decât stînjini opera de lămurire reciprocă și opera de creație.

Una dintre primele clarificări pe care trebuie să le aducem este o clarificare de ordin metodologic, de logică a discuției. Nu se poate judeca un fenomen după ceea ce nu este el, nu se poate judeca realismul socialist după produse academiste sau naturaliste care au fost omologate de un funcționar cultural incompetent sau nelămurit. Nu se poate judeca arta noastră actuală decât după victoriile ei, după calitatea orientării, după achiziționarea unui punct de plecare sănătos, iar nu după pătrunderea vremelnică în cîmpul ei a unor nonvalori care se vor elimina de la sine.

Nu metoda realismului socialist este vinovată de apariția unor lucrări care n-au spus nimic, tot așa cum nu compoziția este de vină pentru apariția unor pinze ca aceea despre care am vorbit mai înainte, ci, așa cum spune Ehrenburg: «gerul spiritual, lipsa unei autentice inspirații, disprețul sentimentelor umane și în același timp al legilor artei», adică tocmai lipsa calităților pe care le cere în primul rînd realismul socialist ca adversar al formalismului academicist, naturalist, abstractist și pe care le cuprinde și le presupune orice compoziție cu adevărat artistică. Toate aceste absențe erau generate de necunoașterea sau contactul cu totul superficial cu oamenii epocii noastre și de lipsa de clarificare teoretică, agravată la unii de o intoleranță pentru teorie. (Această repulsie pentru teorie, ne aduce aminte de ceea ce spunea Einstein despre unii oameni: «Ce au învățat înainte de 18 ani cred că e ieșit din experiență, iar tot ceea ce le ajunge la urechi mai târziu o socotesc drept teorie și speculație».)

Ni se pare cu totul deplasat să acuzăm pe toți artiștii, care, crezînd că fac realism socialist, au pășit pe drumul academismului și naturalismului, de oportunism sau de alte lipsuri morale. Explicația stă în cele arătate de noi destul de larg mai înainte. Pictorul și-a spus mai întîi că realismul socialist se opune formalismului și pentru a nu cădea în formalism a crezut că antidotul îi este oferit de academism sau de fotografism. Cînd însă s-au relevat confuziile și s-a început lupta împotriva lor artistul și-a spus: «e nevoie de interpretare, trebuie să deformeze, dar nu prea mult, etc.». Îngăduiți-mi să nu văd aici oportunism, ci doar o mare confuzie. Ea se caracterizează prin necunoaștere, prin punerea greșită a

problemelor, prin plecarea întotdeauna de la ce e mai superficial în realitate și în artă. Realismul socialist nu este nici ceea ce s-a practicat de unii — academism, naturalism —, nici, așa cum subliniază tovarășul Șepilov în raportul său «o copie a realismului din trecut», nici un formalism cumințit. Poziția realismului socialist, măsura în care este îngăduită stilizarea sau exagerarea în el, etc., nu se definesc prin echidistanțarea lui de naturalism și formalism. Realismul socialist se definește ca o depășire dialectică a expresiilor artistice ale neopozitivismului și idealismului contemporan. Realismul socialist se definește ca o metodă de a căpa în imagini suflul cu adevărat înnoitor al epocii. De aceea toate problemele de expresie plastică, de valori plastice, de limbaj plastic sînt impuse de conținutul de viață care se cere exprimat. Criteriul după care o operă poate fi socotită realist socialistă sau nu, este dat de măsura în care ea exprimă într-o formă nouă și personală sentimentele și ideile celor care zidesc socialismul, și, implicit, voința artistului de a le servi prin talentul și măiestria lui. Nema imaginîndu-ni-l pe artist ca pe un izolat printre retortele și mojarurile unui adevărat laborator alchimic, ci ca pe un martor al timpurilor noi și mai cu seamă ca pe un participant la traducerea în fapt a idealurilor clasei muncitoare, noi postulăm că el își va găsi soluțiile plastice și artistice în însăși această participare.

Este adevărat că «oricît de profund ar fi adevărul pe care vrea să-l clameze artistul, dacă el nu dispune decât de acesta, devine muț» dar nu e puțin adevărat că, dacă nu e pătruns de nici un adevăr, de nici o dorință de a clama, ci doar de problemele strictoale ale formelor, culorii și luminii, singurele pe care ar dori să le invoce, atunci el este un meseriaș fără mesaj, fără altă importanță decât aceea de a ne impresiona retina sau simțul tactil, lăsîndu-ne suferit și mintea nesatisfăcută. Atîta vreme cît conștiința este atîntită asupra steei socialismului, atît timp cît dorința de a servi cît mai bine, de a traduce cît mai convingător și mai emoționant conținutul este vie, predominantă, un artist poate, sub raportul expresiei sale personale, să treacă de la descripțiunea la interpretările îndrăznețe sau invers, așa cum crede că este mai bine, și nici un alt artist sau critic nu are autoritatea morală de a-l acuză de inconsecvență sau de oportunism. De asemenea nu mi se pare justă atitudinea unora care caută să denigreze pe acei autori de compoziții tematice care țin mai mult de un descriptivism din care nu lipsște forța. Denigrarea se face de pe pozițiile imitarii unor paleta, poate mai colorate și mai luminoase, dar nu și de pe aceea a unei viziuni mai profunde. A proceda astfel înseamnă a face dovada nu a înțelegerii libertății, ci a celui anarhism de mare senior de care vorbea Lenin.

Să nu uităm că noi trăim într-o epocă în care toate succesele

noastre pe drumul făuririi unei vieți noi și asigurării păcii neliniștite profund pe imperialiști. Ofensiva lor îndreptată spre ruina intelectualilor și a artiștilor de clasa muncitoare, de cauza socialismului, de marile imperative ale salvării păcii și culturii umane, nu e lipsită de ecou și pe aria geografică a țărilor care s-au detașat și eliberat de imperialism. De curînd, referindu-se la toate aceste contestări de care am vorbit în cursul intervenției noastre, tovarășul Werblan, responsabilul cu propaganda al C.C. al Partidului Muncitoresc Unificat Polonez se exprima în cuvînte la care se cuvine să meditam îndelung: «Tendențele de a șterge aproape total ceea ce am realizat, tendințe false și vătămătoare, tale aripile oamenilor. Oamenii au muncit cu devotament de-a lungul tuturor acestor ani; obiectiv, ei au realizat multe lucruri pozitive; subiectiv, au acționat întotdeauna de bună credință; astăzi sînt de nenumerate ori combătute de aceia al căror singur merit este că nu au făcut nimic. Este incontestabil că noi am comis numeroase greșeli, că astăzi abordăm numeroase probleme într-un chip diferit; dar este la fel de incontestabil că rezultatele esențiale ale zidirii noastre sînt rezultate durabile și că noi nu plecăm de la zero». Aceste lucruri sînt valabile și la noi, și în domeniul în care ne ducem activitatea, respectiv acela al creației artistice. Ultima expoziție interregională de arte plastice, așa cum s-a relevat în presă și discuții, a strălucit prin afirmarea unei maniere mai spontane, mai libere, mai largi, mai atentă și mai realizată sub aspectul formelor și culorii, manieră în care au căutat să se exprime artiștii. Nu același lucru s-a petrecut în ceea ce privește conținutul propriu zis. Nu numai că au fost puține compoziții închinată vieții noi, problemelor omului nostru de astăzi, dar chiar și în viziunea care a prezidat la numeroasele peisaje și naturi moarte nu s-a dovedit o atitudine cu adevărat nouă, o sensibilitate și gîndire sincronizate cu acelea ale epocii. Trebuie, pentru a nu știu cita oară și revenim, așa cum s-a făcut și în Congresul Artiștilor Plastici Sovietici, asupra faptului că realismul socialist nu ridică nici un interdicț în fața peisajului sau a naturii moarte. Exclusivismul însă nu poate să lase pe nimeni indiferent. Și mai mult decât pletora de peisaje este de regretat faptul că ele spun încă prea puțin. Ele ne vorbesc insuficient despre sufletul și spiritul artistului, despre acordarea lui la epocă, despre strădania lui de a potoli foamea spirituală a contemporanilor. Sînt desigur victorii sub aspectul unora dintre problemele limbajului plastic, dar rareori depășesc aceasta. Devenind un motiv pe baza căruia artistul caută să-și soluționeze doar problemele de formă și de culoare, peisajul încetează de a mai vehicula meditația artistului despre lume și viață, valorile morale și intelectuale pe care le purtau cu ele, peisajele unui Brue-

ghel, Rembrandt, Corot Grigorescu, Andreescu, Luchian și alții. Filozofia conținută de pildă în peisajele primului afirma o concepție optimistă asupra vieții în momentele tragice ale cumplitei terori spaniole în Țările de Jos. Peisajul pictorului țăranilor era pătros de ideile umanismului optimist care reprezenta poziția cea mai înaintată a epocii. Ele erau exemple de artă populară, de artă pătrunsă de spiritul contemporaneității, de conștiință de a răspunde așteptării maselor și de a le oferi hrană și ajutor spiritual în încercările prin care treceau. Nu simțim împotriva peisajului, ci împotriva unor anumite peisaje, a unei poziții față de acest gen care, în loc să-l înalțe, să-l ducă spre complexitate, plentitudine și profunzime filozofică, îl diminuează.

În expoziție s-au manifestat artiști vîrstnici cu o personalitate bine conturată, dar care pentru aceasta nu caută mai puțin, și artiști tineri în plină formație, în plin proces de acumulare a experiențelor și învățămîntelor. Trebuie să recunoaștem tinerilor calități care ne îndrituiesc să vedem în ei o rezervă prețioasă, pe aceia care vor alcătui, cu cinste, schimbul de mîine. Pasiunea pe care o au pentru artă, setea de a se informa, de a învăța, de a-și făuri mijloace de expresie cit mai diferențiate, mai fine și mai adecvate, trebuie de asemeni salutate ca toată căldura. S-a spus despre lucrările unora dintre ei că ele, dacă nu pastîșează, au totuși ecouri din pictura unor artiști ca Van Gogh, Cézanne, Utrillo, etc. Acesta este un fapt, dar după părerea mea nu poate deveni un capăt de acuzație decît în anumite condiții. Personal — și cred și știu că nu sînt singurul, — prefer ca un tînăr să învețe de la aceștia să se exprime, decît de la Carolus Duran, Henner, Bouvereau, Bonnat, Piloty, Klimt sau alte mîrimi ale asociației internaționale a pictorilor pompieri. Fără să mai vorbim de calitățile de expresie, există în Van Gogh, în multe dintre portretele lui Cézanne sau dintre peisajele lui, și chiar în peisajele după cărți poștale ale lui Utrillo infinit mai

mult simț al vieții și al omenscului decît în pinzele glaciare, sterilizate ale celor amintiți înainte. Numai că este primejdios pentru evoluția unui artist să nu depășească faza aceasta de mimare și să nu vadă natura, viața contemporană decît prin ecranele și categoriile intelectuale, afective și plastice ale înaintașilor. De asemeni un atare procedeu îl îndepărtează pe artist de înțelegerea a ceea ce este cu adevărat modern. În ultima analiză, cu toate nuanțele acceptate și artistul care se referă mai curînd la pictorii moderni amintiți rămîne în urmă față de necesitățile și aspirațiile epocii noastre. De aceea el nu are dreptul să judece ca învechit pe colegul său care, cu o paletă ca a olandezilor sau spaniolilor din XVII sau ca a realiștilor din XIX se străduiește și izbuște să surprindă specificitatea contemporaneității în ceea ce are mai intim, în ceea ce implică ea ca viitor, într-o viziune amplă și perspectivă. De asemeni se poate spune că frecventarea maestrilor din trecut pe care și i-a ales tînărul nu trebuie făcută doar sub raportul învățămîntului profesional. Vechii meștri nu sînt doar o școală de desen, de culoare, de soluții tehnice, ci înainte de toate o școală de simțire, de gîndire, de atitudine față de viață și de artă, de conștiință a necesității de a insera arta în viață, de a o repune în circuitul vieții, în afara căruia arta nu poate decît să piară de un fel de anemie pernicioasă. Mai persistă încă unele nelămuriri ca acestea, vizibile și în felul în care este înțeleasă tradiția picturii sau a sculpturii noastre naționale. Această tradiție nu se reduce la o paletă, la un fel de a înțelege raporturile tonale sau raporturile dintre volume, planuri, etc., ci ea cuprinde și un profund umanism, este saturată de valorile omeniei. Nu se poate să uităm mesajul conținut de opera lui Luchian, Petrașcu, Pallady, Steriadi, Iser, Paciurea și ația alții, nu putem să uităm faptul că ei nu s-au adresat doar ochilor, ci și sentimentului și intelectului nostru, căutînd să apere, în condiții vitrege, demni-

tatea, libertatea și frumusețea omului simplu, să propună acestuia tot ceea ce-l putea susține în viață și luptă, o hrană spirituală autentică, consistentă. În expoziție au fost de asemeni compoziții tematice. Se poate spune că în general nivelul lor artistic a crescut; că, cu rare excepții, autorii lor nu s-au mai rezumat la simple enunțări abstracte ale temei, ci au introdus emoția, s-au străduit să se transforme din autori de tablouri, în autori de picturi. Nu se poate decît să lăudăm călduros pe de-o parte fidelitatea lor față de genul compoziției tematice, fidelitate neconținut alimentată de conștiința că el servește, cu mai multă imediată, zidirea socialismului și a omului nou, iar, pe de altă parte, efortul eroic de depășire a stadiului anterior al propriei lor creații. Circulă în unele cercuri artistice o erezie și anume că, pentru a ajunge la compoziție trebuie să-ți faci mai întîi stagiul în natura moartă și peisaj. Îmi aduc aminte de o reflecție a lui Diderot despre un pictor care înfățișatrandafiri, crezînd că se poate pregăti în felul acesta pentru a zugrăvi lei. Nici Cănuță nu gîndea altfel cînd învîțava numerele la algebră atunci cînd profesorul urma să-l întrebă despre domnii romîni, la istorie. Credincioșii compoziției tematice, tratați de atîtea ori cu un dispreț de mare senior, se exersează încet și dramatic asupra compoziției tematice și aceasta le este spre cinste.

Există la artiștii noștri vîrstnici sau tineri o autentică și admirabilă voință de artă care își trage seva din geniul artistic al poporului romîn. Contemporanii noștri nu trebuie să uite că înaintașii lor întru ale picturii, sculpturii, graficeii, nu dăduseră doar bătălia pentru expresie, ci concepușeră arta ca un lucru al minții, ca o artă de idei. Am cîștigat un punct de plecare sănătos și rodnic, singurul cu adevărat rodnic și modern, mulțumită esteticii marxist-leniniste și metodei realismului-socialist. În anii care au trecut, în palmaresul artei romînești s-au înscris victorii incontestabile. În ultimele expoziții am

dovedit că putem cîștiga bătălia pentru expresia de calitate. Rămîne ca în acest al doilea mitan să dăm bătălia pentru conținut, pentru idei, pentru spirit contemporan și socialist. Este o cumplită iluzie să credem că arta cu adevărat modernă se va naște în altă parte decît în țările lagărului socialist. Este penibilă atitudinea unor scriitori și artiști polonezi care vor să se europeinizeze într-un moment istoric în care pentru cele mai lucide spirite apusene criza arde așa zis moderne a devenit evidentă. A redescoperi modele de acum 50 de ani într-un moment în care apusenii de care vorbeam consideră că ele nu sînt reprezentative decît ca un grafic de temperatură dintr-o agonie și cînd nu știu cum să iasă din încurcătura și cum să reconstruiască imaginea, a redescoperi toate aceste fantome, tu, artist dintr-o țară care construiește tot ce poate fi mai nou în istorie, orînduirea care face o spîrtură în istorie, socialismul, înseamnă a fi cum nu se poate mai vetust și mai ridicol, a-ți vînde moștenirea pe un blid de linte, a-ți nesocoti misiunea, eficiența și posibilitățile.

Facem o invitație la veghea în comun, la munca în comun pentru o orientare justă, pentru împiedicarea repetării greșelilor din trecut sau a înlocuirii lor cu altele, pentru risipirea confuziilor, pentru lupta împotriva produselor care vor să treacă prin contrabandă, uzurpînd calificativul de realism-socialist.

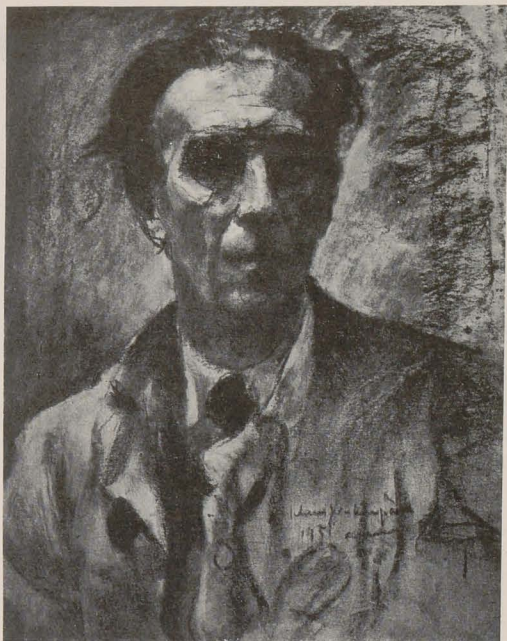
Așa cum am mai spus progresul nostru va fi asigurat de varietatea în unitate. Varietate de facturi personale, genuri, tehnici, etc., și unitate dată de voința de a sluji cu pasiune socialismul.

Felul în care înțelegem necesitatea schimbului și a luptei de idei nu exclude, ci presupune ca necesară colaborarea, lupta unită, unitatea în jurul aceluiași steag, acelorași idealuri. Să nu uităm că noi sîntem parte integrantă din străjile nobile ale socialismului, ale păcii, ale culturii și artei umane. Succesele noastre viitoare depind numai de această conștiință.



# RETROSPECTIVA SCHWEITZER CUMPĂNA

H. BLAZIAN



Autoportret — desen în cărbune, 53×42 cm.

**D**in inițiativa Muzeului de Artă al R.P.R. sălile Fundației Dalles au adăpostit în cursul lunii februarie 1957 o amplă retrospectivă Schweitzer-Cumpăna, organizată cu prilejul celei de a 70-a aniversări a artistului.

O expoziție cu caracter recapitulativ, slujind intenției de a înfățișa sintetic și selecționat contribuția unui maestru, constituie în realitate pentru artistul în viață un examen și o verificare.

Atmosfera și mediul în care s-a dezvoltat, încercările, șovăirile și cele dintii

izbinzi, drumurile străbătute pentru inițiere și cunoașterea mai aprofundată ale meșteșugului plastic, popasurile îndoielilor trecătoare sau ale căutărilor fertile, înșfîrșit, manifestările maturității și fazele esențiale ale fixării stilistice — toate trebuie să se oglindească prin opere semnificative.

Deși în oarecare măsură expoziția a fost organizată improvizat și lucrările au fost strînse în grabă, alegerea lor a fost totuși făcută după criteriile de valoare judicioase.

Organizatorii retrospectivei de la Dalles au ținut în bună măsură seama de principiile cronologiei și ale necesității de a oferi, înfrîngînd nenumărate dificultăți, exemplare reprezentative legate de timp, de răspîndirea largă a lucrărilor, multe în colecții necunoscute.

Rudolf Schweitzer-Cumpăna nu este un artist prea ușor de înțeles. Diversitatea mijloacelor sale tehnice și varietatea temelor tratate pun cercetătorilor numeroase probleme.

Din viața desfășurată între cele două războaie mondiale, ca și din activitatea epocii pe care o străbatem, pictorul evocă aspecte caracteristice, cu profund substrat emoțional și cu un bogat conținut de idei.

Accentul general e pus deopotrivă pe izbînzile tehnice particulare a artistului și pe ceea ce urmărește cu consecvență să exprime opera sa. Efectele de mare tensiune lăuntrică, consecvența sa ideologică, nu îmbracă forme convenționale, perimate. Înțelegînd însă că

originalitatea tehnică nu poate constitui un scop în sine, el depășește ceea ce s-ar putea numi stadiul virtuozității și-și întregeste măiestria stilului său atît de personal cu plenitudinea unei tematici viguroase, întemeiată pe realitățile dure ale vieții.

Concepția despre lume a lui Schweitzer-Cumpăna, susținută de o complexă experiență vizuală, e tradusă în forme dense, în imagini substanțiale, puternic reliefate.

Artistul vede și simte realitatea. O vede și o redă atît de concret, încît încearcă parcă nevoia de a o pipăi. De aceea o accentuează, o întărește, o construiește volumetric din zvicnirile compacte ale penelului și uneori o așterne dălatuind-o cu cuțitul de paletă.

Alături de om, de prezența lui totdeauna vie, concretă, clădirile, arborii, viețile necuvîntătoare, vestigiile vechilor civilizații, așezările șubrede ale populației exploatare, monumentele arhitecturale ale marilor metropole adaugă lirismului masiv al pictorului rezonanța caracteristică a ambiantei.

Realitatea transpusă astfel în elementele ei esențiale devine transfigurarea plastică a unui conținut, a unei sensibilități, a unor adevăruri permanente.

Bogăția, siguranța și expresivitatea elementelor grafice, vigoarea construcției cromatice care dă plinătate formei, soliditatea ansamblului compozițional sînt caracteristicile proeminente ale acestei opere.

Portret de băiat — ulei, 54×46 cm.





După trudă — ulei, 103 × 140 cm.

Încă din anii copilăriei, petrecuți în atmosfera rustică a Piteștilor veacului trecut, unde s-a născut la 7 mai 1886, Rudolf Schweitzer-Cumpăna s-a simțit puternic atras de farmecul primitiv al priveliștilor locale. Tatăl său, modest slujbaş la o întreprindere forestieră, îl lua adesea cu dînsul în drumurile obligațiilor sale profesionale, familiarizîndu-l cu aerul tare, cu frumusețile și asprimile vieții de pădure, cu viața de lipsuri, încordare și nădejdi, a țărănimii truitoare.

În schițe și desene, copilul care se vrea artist fixează cu pasiune impresiile, pictează după voia și inima lui chipuri de țărani, păsări și animale de curte, colibe și case ce stau parcă să se năruipe peste mizeria pe care o adăpostesc, priveliști de crepuscul dramatic sau pajiști violente însoțite.

Dorința lui de a deveni pictor este din ce în ce mai vie, mai nestăvilită. Ca în toate familiile de oameni cu simț practic, tînărul întîmpină însă împotrivirea dîră a părinților. Meseria de pictor, detestată în principiu, impune pe deasupra sacrificii enorme, pe care ei nu au cum să le suporte.

Tînărul ar fi fost poate sortit și el vieții banale și obscure de salariat provincial, dacă un unchi al său, încredințat de talentul real care începuse să mijcească și să se afirme chiar — prin lucrările expuse în vitrina unei librării

locale — nu l-ar fi luat în 1904 cu dînsul la Berlin unde, ca funcționar de stat, fusese trimis într-o misiune de citeva luni. E tocmai perioada de studiu necesară pregătirii artistului spre a se prezenta la concursul pentru admitere în Academia de Arte Frumoase. Mulțumită îndrumărilor primite în școala particulară a profesorului Adolf Schlabitz, tînărul reușește la concurs și este primit la Academie, unde are profesori, între alții, pe Erich Hancke, Arthur Kampf și Anton von Werner, pictori de tablouri istorice, fără reputație deosebită ca artiști creatori, dar recunoscuți ca excelenți pedagogi.

Prestigiul academiei mîuncheneze începe să pălească în această epocă. Berlinul — unde se strămutase centrul artistic al Europei Centrale — nu se depărta prea mult de spiritul academic, în numele căruia se făureau opere care plăceau fără să emoționeze, care clamau fără să convingă. Cine voia să învețe alfabetul artei, disciplina și metodele riguroase, cunoașterea legilor compoziționale, ale perspectivei și valorilor grafice, nu avea însă decît de cîștigat frecventînd cursurile respective. Schweitzer-Cumpăna aici a învățat cu adevărat să deseneze. «În afară de puține excepții — mărturiseste artistul — pictura germană propriuzisă nu m-a impresionat prea mult și n-am învățat prea multe de la ea. În schimb, mi-a folosit

cunoașterea profundă a formelor, a volumelor și valorilor, cu un cuvînt desenul pe care l-am învățat la Academie și care a rămas un fel de coloană vertebrală a artei mele».

În ceea ce privește culoarea, pictorul recunoaște influența directă și indirectă a picturii franceze, îndelung frecventată în muzee, expoziții și călătorii.

După patru ani de studii, înapoiat în țară pentru satisfacerea serviciului militar, Schweitzer-Cumpăna nu se socoțește încă deplin format spre a se putea manifesta public. Continuă să muncească în mijlocul naturii și abia în 1912 începe cu sfilă să trimită lucrări la expozițiile Tinerimii Artistice, la Saloanele Oficiale, și deseori — pentru nevoile existenței — vine la București ca să contracteze cu negustorii de tablouri «livrări cu toptanul pe prețuri derizorii». Cu ceea ce agonisește își cumpără culori ca să poată duce la capăt încercările sale de a-și desăvîrși meșteșugul. Cînd se întîmplă să primească împreună cu alți artiști comanda unei picturi bisericești, e încîntat că-și poate scuti părinții de a mai cheltui cu dînsul.

În 1920 deschide cea dintîi expoziție personală. Succesul pe care-l obține este neașteptat. În special constituie o mare încurajare pentru artist aprecierile pline de înțelegere și de căldură ale profesorului Nicolae Iorga: «Este o revelație expoziția de la Ateneu a pictorului



R. SCHWEITZER-CUMPĂNA, Căldărușe cu fructe — ulei, 40 × 50 cm.



rului Schweitzer-Cumpăna. E un zbcium în acest suflet cu totul original, capabil de opere mari, un zbcium onest și fecund. Nimic din ceea ce face nu e și ca la alții, dar nu pentru că o voiește, ci pentru că e o necesitate absolută a sufletului său. Capete țărănești, tovarăși de mizerie în colibe, femei mîndre ca niște amfore antice, boi în apriga înaintare a muncii, mai ales viață rurală, fără poezie convențională, cu o tristă francheță hotărîtă, care, după atitea pastişe ale copietorilor de a zecea clasă, fac bine. Natura însăși, la munte — pînă sus în albastru de cer și alb de zăpadă, contopită într-o ideală armonie, e tot atît de aspru adevărată, de dîrz înviorătoare. De la acest pictor putem aștepta o nouă formulă a realității pămîntului nostru...»

Avînd existența oarecum asigurată, pictorul se căsătorește și pleacă la Cumpăna, unde locuise mai mulți ani cu părinții, și unde învățase să se apropie de viața și sufletul țaranului. Participările la expozițiile colective, precum și expozițiile personale pe care le organizează apoi în capitală (1921, 1923), la Ploești (1924), la Craiova (1926), în București (1926 și 1927), la Brăila (1928) și la Timișoara (1929), ilustrează dragostea statornică a artistului pentru locurile și oamenii în mijlocul cărora s-a născut, preocuparea lui de a înțelege și a oglindi adevărul vieții locale și caracterele ei specifice.

După o călătorie întreprinsă în 1929 în Ardeal și Banat, Schweitzer-Cumpăna pleacă pentru studii de artă la Budapesta, iar în vara aceluiași an vizitează Constantinopolul, Atena, Salonul și Arhipelagul. Noile surse de inspirație îi împropătează paleta și roadele acestor peregrinări expuse în toamna aceluiași an la «Cartea Romînească» redau în prețioase imagini grafice și în dinamismul reliefat al pastei atmosfera caracteristică, tonul local, climatul și lumina proprie fiecăruia dintre locurile cercetate.

În 1930 expune în atelierul din str. G-ral Budișteanu din capitală.

Dornic să-și îmbogățească orizontul artistic, sfătuit de prieteni și încurajat de critica de artă, artistul pleacă în 1931 la Paris. Dintr-un scurt popas venețian transcrie o serie de aspecte sugestive, care revelează interesul stîrnit în sufletul său de frumusețile stranii ale orașului lagunelor.

Cu lucrările aduse din țară, cărora le adaugă o bogată recoltă de tablouri executate în Franța, Schweitzer-Cumpăna deschide la Galeriile Jeanne Castel, în plin centru artistic parizian, o expoziție primită cu aprecieri excepționale de către critici și cunoscători. E consacrat. Rămîne aici pînă în mai 1932, participînd cu succes la expozițiile Societății Artiștilor Francezi.

I se propune chiar să rămînă definitiv în Franța, dar dorul de țară nu-i dă

liniște. Revine în lumea țaranilor lui modești, neînfricați, pe care-i zugrăvește din nou în mijlocul țării pe care o rodesc cu singele și sudoarea trudei lor, striviți de atitea ori de așezările nedrepte, dar fără să se lase biruiți, îndurînd lipsuri și opresiuni, dar neclintii în dirzenia lor milenară.

La tematica aceasta, mereu diversificată în expozițiile personale — din 1933, 1936, 1938, 1941, 1944 și 1946 — artistul adaugă noi schițe și priveliști, compoziții, portrete și interesante definiri autopoietice.

Participările la Anualele de Stat, la Interregionale și la Expozițiile de Grăfică

aduc recunoașterea unanimă a însușirilor sale de excepțional desenator și de rafinat colorist.

Expoziția retrospectivă din februarie 1950 a grupat în săli deosebite grafica de o remarcabilă siguranță și precizie a liniei, în care Schweitzer-Cumpăna a fixat de-a lungul anilor imagini ferme, substanțiale, scene din viața agitată a celor ce muncesc în uzine și pe ogoare, forfota străzilor și tîrgurilor animate, sugestive capete de studiu, portrete de subtilă analiză psihologică, grafii expresive ale nudului, savuroase schițe animale, vederi pline de vibrație și de atmosferă.



Gurile rele ale satului — ulei, 116×146 cm.



Sala de așteptare — ulei, 69×97 cm.



Cazangii — ulei, 98 × 137 cm.

Se detașă din ansamblu ca dimensiuni, tematică și forță emotivă, marea compoziție 1907. În tehnica bogat expresivă a monocromiei cărbunelui, artistul evocă unul dintre episoadele de mare intensitate dramatică ale răscoalelor țărănești: un grup de țărani înarmați pornesc să înfrunte puterea ucigătoare a salvelor de tun. Pictorul nu-și scrie retoric episodul. Nu are nevoie de amănuntul stângaci al demonstrației declamatorii. Gestul, expresia, năvala colectivă, totul exprimă hotărârea aprigă, înverșunarea torentului care nu cunoaște zăgă. Din linii dure și contururi viguroase, țîșnesc unghiulare și dirze figurile răscuților. Îi unesc și îi mină asuprașirile și nedreptatea, bolile și mizeria.

Panourile acestor săli identificau toate însușirile pozitive care au statornicit reputația de neîntrecut desenator a maestrului.

Retrospectiva a oglindit de asemeni evoluția bine marcată prin exemplificări concludente a picturii lui Schweitzer-Cumpăna. Din activitatea imediat postșcolară și pînă în preajma celui dintîi război mondial, s-au prezentat doar câteva piese: *Portret de băiat* din 1909, academic, tratat destul de naiv; *Copil dormind* (1912), mai delicat ca execuție, compus într-o pastă încă diluată; un carton din 1913: *În cîrciumă*, bazat pe expresivitatea efectelor de contrast, una din primele scene cu țărani; *Autoportretul* din 1914, în care pictorul, cu țigara în gură, în haină albastră, cu papillon, e conceput într-o pastă viguroasă, vestind preferința tehnică spre care se va îndruma tot mai hotărît artistul. Însfîrșit, *Haiducul* încălzindu-se lîngă murgul său la foc de vreascuri în inima codrului (1915), încheie

această primă etapă cu o strălucire coloristică de foarte făgăduitor început.

Cea de a doua perioadă a activității lui Schweitzer-Cumpăna se desfășoară în țară între 1916 și 1928. Cu tabloul *În pragul ușii* — un băiat privit din spate în contra-lumină — (1917) începe tendința spre o pictură mai largă, pe alocuri mai păstoasă, pusă totuși pe armonii de culoare. După același procedeu este realizată și modesta dar semnificativa compoziție *Pierde-vară* (1917), în care două personaje tipice ale periferiei fără ocupație, văzute de asemeni în contra-lumină, se îndeletnicesc cu... copleșitorul efort al așteptării.

*Dragoslavele* (1919) evocă o dimineață de vară la munte, în tonuri de albastru-verzui străbătute de albul reci. Gama de tonuri sumbre, apăsătoare, o înfilnim și în *Priveghe* (1918): la capătul șotului mort priveghează o țărăncă. Chipul pierdut, tras, deznađăduț al femeii, tristețea apăsătoare a mizeriei în care sălășluiește, pălăria și toiagul rezemat de masa goală, lampa de gaz fără sticlă, golul greu din jur — toate aceste detalii semnificative nu sînt altceva decît imaginea crudă a realității, pe care artistul a cunoscut-o și a simțit nevoia să ne-o împărtășească.

*Portretul unui savant* (1921) și cîteva dintre autoportretele executate după această dată mărturisesc — în intenția lor vădit rembrandtiană — năzuințele cutezătoare ale unor căutări care nu se vor opri aici.

*Un dogar* (1923) și *Sală de așteptare cl. III* (1924) sînt lucrări în care pasta pensulată cu vioiciune se impune prin forța ei constructivă. Meseriașul dogar e înfățișat în culori tari, suculente, cres-

cut din contururi riguroase. Efortul lui închipuie în curbura elastică a trupului formele caracteristice pe care le zămislește.

În *Sala de așteptare*, pe banca îngustă, o țărăncă se ghemuiește îngîndurată. O față doarme cu capul pe umărul mamei. Alta, chircită pe podea, a ațipit cu capul pe genunchi. Alături — o damigeană. Se întorc acasă? Pleacă la țîrg? Cine știe? Podoabele costumului popular bucură ochiul. Restul e trist, sărac, deprimant: ca în orice sală de clasa III-a.

Cu vehemență tot mai nestăvilită izbucnește originala viziune țărănească a lui Schweitzer-Cumpăna. În *Gurile rele ale satului* surprinde un grup de cumetre care și-au uitat de treburile gospodăriei și țîn sfat mare la mijlocul răsplinei... punînd țara la cale. Este și acesta adevărul vieții, dar sarcasmul pictorului se risipește în fața împlîrîrilor tragice, în fața prezenței tulburătoare a orbului, a bătrînului plugar care, pentru robia lui pe moșiile boierului, a fost răsplătit ucigîndu-i-se tovarășa de viață.

Între 1929 și 1932 se înscrie perioada călătoriilor în străinătate. Atmosfera caracteristică a cerului elin, cu urmele strălucitoare ale trecutului, cu oameni, perspective și lumini nebănuite, constituie o grea încercare pentru paleta pictorului nostru. El izbutește totuși să le descifreze caracterul și să le redea farmecul specific în tehnica mai primitoare a graficei acuarilate, în care retrăiește vibrant și Parisul, și Budapesta, și fericirea Veneției, și Salonicul. În ulei se remarcă cu deosebite evocările sale pariziene: *Pont-Neuf*, *Argenteuil*, *Montmartre*, *Tuileries*, *Catedrala Notre Dame*, *Cheul Senei*, *Cartierul latin* — amintind, în culori care știu să încălzească, viața și monumentele, trepidația și climatul spiritual al unei metropole atît de aproape de inima artistului.

Din 1933 înapoi Schweitzer-Cumpăna e numai al nostru. Poposește cu paleta lui strălucitoare în arșița și truda vieții cîmpenești, în atelierul micilor meseriași, în preajma cazangilor din uzinele țării. Printre pătrunzătoarele lui compoziții ne înfățișează atitudinea copleșită de amarul aducerilor amînte ale invalidului care destăinuiește familiei îngrozite ororile războiului; ne înfățișează atmosfera sumbră a unei sărăcioase înmormîntări sătești, unde cerul imens pare că se prăbușește asupra tristului cortegiu funerar care coboară și se pierde anonim la margine de lume.

Tematica dominantă a picturii lui Schweitzer-Cumpăna se dezvoltă de aci înainte în general optimist, în jurul figurii statuare a țărănului robust, pentru care viața e frumoasă atîta vreme cît se poate bucura de roadele muncii lui, de lumina fecundă a soarelui, de aerul înmiresmat al pașjtilor înflorite. Apare adesea sub penelul său țărăncă harnică, mînuind cu dibăcie fuiorul și undrea

sau — în ceasurile de alean și dor — împărtaşind țesăturii delicate a boranjicului și maramei înflorate în ginerea acordurilor nostalgice ale visurilor ei.

\* \* \*

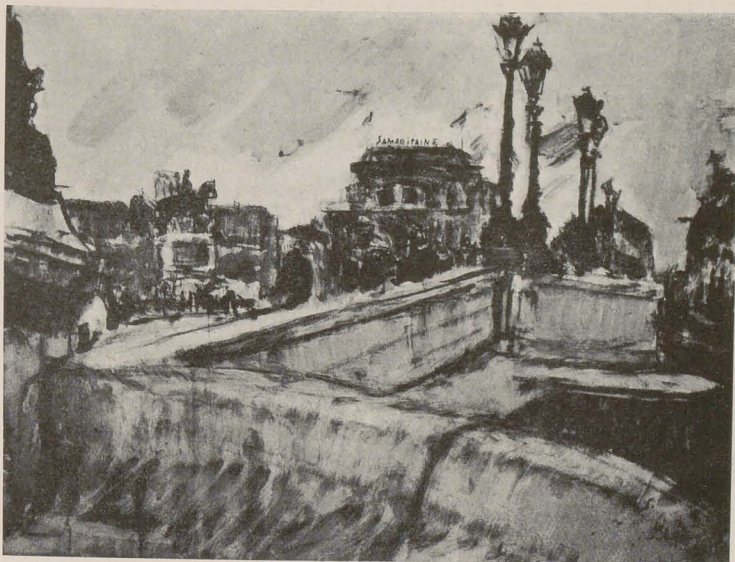
Lucrările de dată mai veche l-au arătat pe Schweitzer-Cumpăna încă înrurit de învățăturile nivelatoare, de spiritul academic al profesorilor din anii studiilor berlineze. Desenul în aceste tablouri e corect dar rece; culoarea e întinsă neted, adesea diluată, timidă, fără avintare.

Treptat însă, pe măsură ce-și conturează personalitatea și-și limpezește viziunea, materia picturală devine din ce în ce mai vie, mai păstoasă, mai năvalnică, înlocuind albastrurile-verzui și marourile mohorite cu intervențiile tot mai luminoase, mai pline de vigoare și de sevă ale galbenului energic valorat, ale tonurilor de roșu pal, ale alburilor și cenușiurilor patinate.

Peregrinărilor sale prin lume Schweitzer-Cumpăna le consacră aspecte de concentrată expresivitate. Alături de minunatele priveliști din Bozovici, Pitești, Călimănești, Curtea de Argeș, Sibiu, Sighișoara, Fălticeni, Tirgoviște, Sulina, Bazargic și București, cresc viziunile arhitectonice solide, condensate, ale altor mezaguri. Adesea, din mișcarea puternică, vibrantă, a maselor colorate, se desprind siluetele umane, animind piețele, străzile, porturile, marile bulevarde. Din rigoarea formelor ample, impetuoase, artistul crează parcă o lume transfigurată, mai durabilă, mai concretă chiar decît realitatea. Nu-i o falsificare, ci o potențare, o îmbogățire a conținuturilor imaginilor.

Compozițiile animiere ocupă un loc important în opera lui Schweitzer-Cumpăna. Cai costelivi, înhămați la căruță, în bătaia violentă a razelor de soare, în fața hanului sau a morii, în peisaj de iarnă sau deshămați, în umbra grajdului sărăcăcios; boi pascînd, odihnindu-se la soare, la adăpat sau ducîndu-și agale jugul trudei lor resemnate; capre, oițe și pisici, măgărușul oprosit purtînd poverile grele ale drumului la țîrg, cîini, păuni, rațe bălăcîndu-se în balta însoțită din marginea uliței de sat — toate exprimă în linii sigure, în culori calde, dragostea pictorului pentru vietățile din preajma omului.

Și pentru natura moartă Schweitzer-Cumpăna știe să găsească nuanțe și accente proprii. *Farfuria cu mere*, *Pașarul cu ceai*, *Vinatul*, *Natura moartă cu lămîie*, *Sifonul verde* dar mai cu seamă *Căldărușa cu fructe* și *Natura statică cu ceainic* aduc o știință deosebită a interpretării materiei, a îngemînărilor cromatice pline de vibrație și strălucire,



Pont Neuf — acuarelă și cărbune, 50×68 cm.

comparabile cu cele mai reușite realizări ale genului.

Floarea s-ar părea că se potrivește mai puțin cu temperamentul vulcanic al pictorului, care nu urmărește grația, prospețimea și subtilitatea transparențelor ușoare. *Trandafirii* și *Circumăresele* modeste destăinuiesc totuși prezența unei sensibilități delicate și în aceste interpretări incidentale.

Omul rămîne însă cu consecvență în centrul preocupărilor artistului. Îl înțîlnim, cum s-a văzut, în peisaj și compoziții, la muncă sau în așteptare dramatică, în portrete, studii și capete de expresie. Aceeași pătrundere lucidă, aceeași artă de a scruta firea, înclinațiile, trăsăturile morale, se afirmă cu vigoare în toate aceste evocări ale figurii umane.

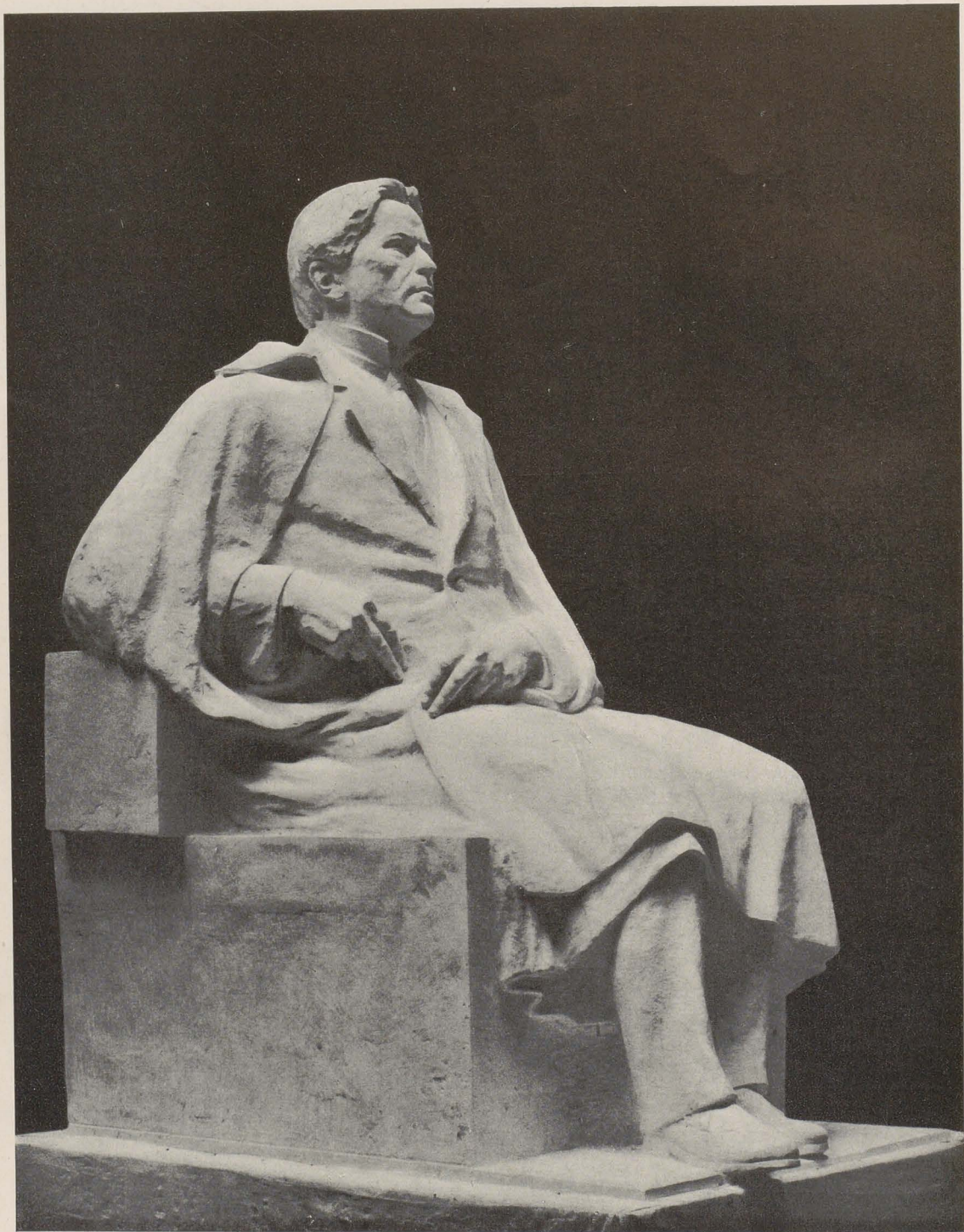
Artistului i-a plăcut adesea să-și zugrăvească propriu-i chip, dăltuit din forme, tușe și contururi aspre. Îl regăsim în diferite epoci ale vieții — în cărbune, în pastel și, mai des în ulei. Pasta, aplicată bogat, viu, în reliefuri tari, urmărește liniile feței. Uneori, frumoase efecte de clar-obscur dau expresivitate puternică figurii, subliniind caracteristicile temperamentale ale modelului.

Senzația de început de furtună pe care o transmite pictura lui Schweitzer-Cumpăna e numai aparentă. Clădirea cromatică redă obiectul prin ingenioase acumulari de valori, prin contraste nervoase și puternice pete de lumină. Strălucirea coloritului e întregită de dinamismul reliefat al pasteii. Sensibilitatea

artistului e prea directă, prea robită contactului nemijlocit cu materia, pentru a o putea filtra cu moderațiune și calcul. Firea lui dură de om al pădurii nu caută vibrația gingașă a șoaptei, ci zvonul sonor, viguros, elementar al naturii aspre în mijlocul căreia și-a trecut copilăria și adolescența. Impresiile sale sînt intense, uneori violente. Culoarea le aglomerează, le cuprinde, le face să freamăte aproape metalic într-o pastă bogată, într-un cromatism viu, tumultuos. Lucrurile, fenomenele și aspectele firii dobîndesc astfel consistență, pondere și echilibru prin energia impulsivă a penelului.

Găsindu-și un stil propriu, Schweitzer-Cumpăna nu s-a lăsat cucerit nici de atmosfera nivelatoare a învățămîntului academic, nici de obsesiile decadente ale modernismului. A păstrat în permanență contactul cu adevărul vieții și cu natura, sursa tuturor emoțiilor artistice autentice. A înțeles și a reușit să înfăptuiască o sinteză plastică originală între mijloacele riguroase ale clasicismului și tehnica modernă.

Adeziunea lui sinceră la spiritul înnoitor al vremii, dragostea lui pentru omul simplu și pentru țărînimea muncitoare, devotamentul față de adevăr și dreptate au profilat cu hotărîre mesajul artei sale. Închegată pe o generoasă concepție umanistă, opera lui combativă, mobilizatoare, profund realistă, constituie un strălucit exemplu de probitate profesională.



ION JALEA — George Enescu — *ghips*, 160 cm.



# CONCURSUL PENTRU MONUMENTUL „GEORGE ENESCU”

Marelui muzician și compozitor George Enescu, decedat în anul 1955 la Paris, i se va înălța la București un monument, omagiu adus memoriei sale.

Inițiativa realizării monumentului, care să ne înfățișeze întreaga personalitate a creatorului George Enescu, deschizător de drumuri în muzica românească, a fost luată în cursul anului trecut de către Ministerul Învățămîntului și Culturii și Sfatul Popular al Capitalei. Astfel, prin Uniunea Ar-

tiștilor Plastici a fost declarat deschis « Concursul pentru Monumentul lui George Enescu », la care sculptorii noștri au fost invitați să participe. Monumentul va fi turnat în bronz și va fi înălțat în fața Ateneului Republicii Populare Romîne.

La acest concurs au participat cu lucrări șase sculptori: Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Constantin Baraschi, Ion Irimescu și Boris Caragea.

Executate în ghips, statuile sculptorilor participanți au fost expuse pentru

public în cursul lunii februarie a.c., în hall-ul Ateneului Republicii Populare Romîne.

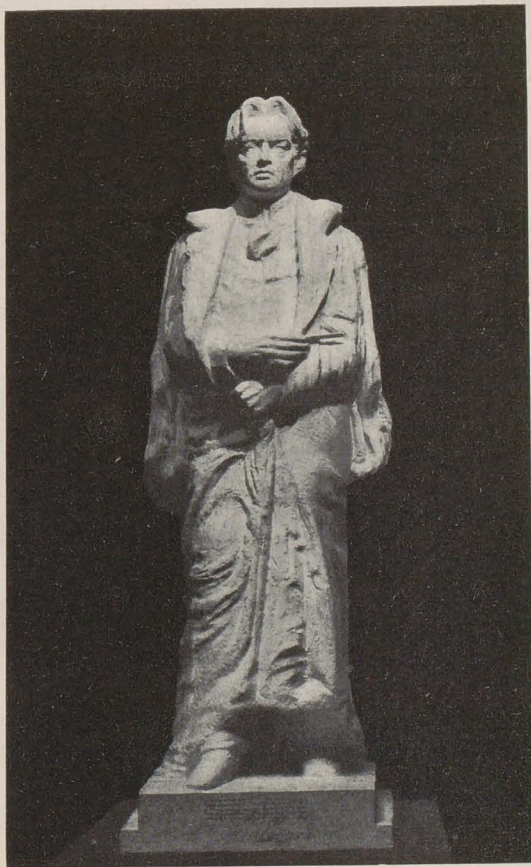
Revista noastră prezintă, în reproducerea ce urmează, cele 6 statui înfățișînd personalitatea lui George Enescu, pe care sculptorii mai sus citați, în funcție de viziunea și temperamentul lor personal, au evocat-o cu prilejul acestui concurs.

Premiul I, și execuția monumentului, au fost acordate de către juriu sculptorului Ion Jalea.

CORNEL MEDREA — George Enescu — ghips, 212 cm.

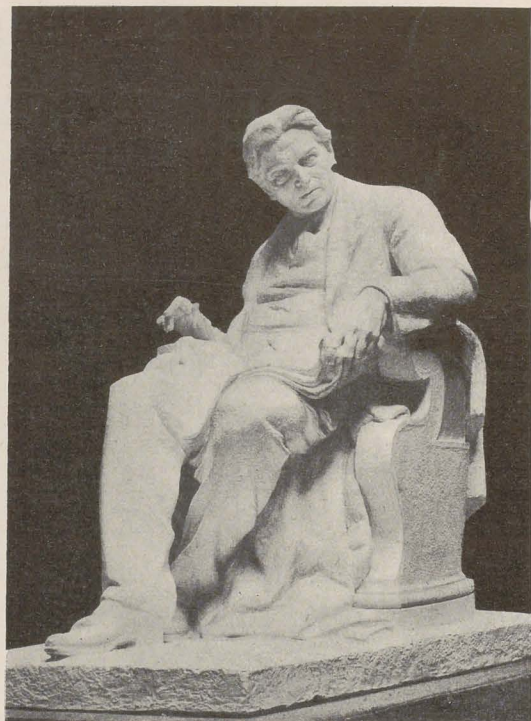


OSCAR HAN — George Enescu — ghips, 206 cm.

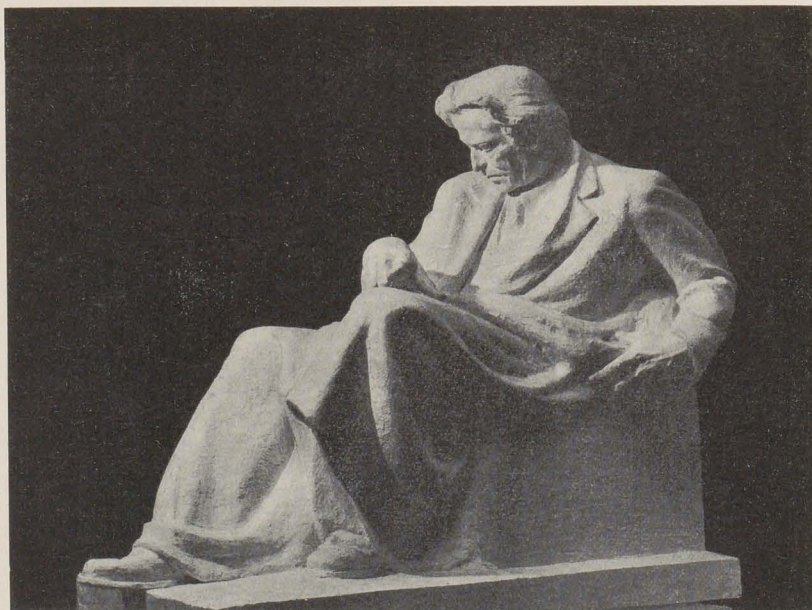




ION IRIMESCU — George Enescu — *ghips*, 150 cm.



CONSTANTIN BARASCHI — George Enescu — *ghips*, 150 cm.



BORIS CARAGEA — George Enescu — *ghips*, 140 cm.

# EL GRECO

## ÎN MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII

Acad. Prof. G. OPRESCU

Cele nouă pînze de El Greco, din colecția ce aparținuse familiei regale romine, constituiau, prin număr și valoare, unul din cele mai impresionante ansambluri din opera marelui pictor ispano-cretan, din afara Spaniei. Din nefericire, șase din ele au dispărut, probabil odată cu plecarea din țară, după abdicare, a fostului rege Carol al II-lea, deși ele nu-i mai aparțineau. Dar chiar redusă numai la trei pînze, ea a rămas unul din tezaurele artistice cele mai prețioase de pe întinsul țării noastre. Între cele trei sînt cuprinse două dintre operele capitale ale maestrului, una sub forma ei ultimă, desăvirșită, dusă pînă la cel mai înalt grad de perfecțiune la care a ajuns vreodată El Greco, cealaltă sub forma ei în devenire, atunci cînd încetase de a mai fi o schiță și un studiu, dar nu căpătase încă haina ei somptuoasă, finală, cea ieșită din migala orientală a artistului și sub care acesta își părea lucrările, adică numai atunci cînd era mulțumit de ele și nu mai credea că le lipsește nimic.

Tablourile au fost cumpărate, împreună cu restul colecției azi în mare parte la Muzeul Republicii, de la consulul general german Felix Bamberg, cunoscut publicist, istoric, amator și colecționar de artă, prieten personal al prințului Carol. În anul 1879, la 23 iunie, ele ajunseseră în București «neatinse», cum aflăm dintr-o scrisoare a cumpărătorului către Bamberg. Prințul Carol I, născut dintr-o familie ilustră, însă într-o ramură săracă a acesteia și fără prea mare influență politică, imediat după ieșirea țării de sub dominația turcească, își face despre rolul lui în țara care-l chemase la domnie, o idee, în care existența unei reședințe somptuoase, cea de la Sinaia, și a unei colecții de tablouri, constituiau o obligație pentru prestigiul lui personal. Așa fusese crescut. Castelul din Sigmaringen și colecția de opere de artă din acel castel, destul de semnificativă, chiar pentru Germania, constituiau un model de urmat pentru cine dorea, ca el, să pară în fața lumii ca un adevărat suveran. Preferințele personale ale viitorului rege, pe care le exprimă în scrisoarea susmenționată, merg însă

la alți maeștri. El Greco nu e nici măcar citat; iar despre Goya, care se găsea și el în colecție, prințul spune textual, în franțuzește, în scrisoarea scrisă, evident, în limba germană: «Je m'en passerais volontiers». El Greco, în 1879, încă nu ieșise din obscuritatea în care-l ținuseră amatorii și artiștii crescuți în spiritul academic care domnea în cele mai întinse cercuri, mai ales în cele aristocratice germane, spirit în care fusese crescut și tînărul prinț.

Tablourile lui El Greco, intrate în colecția lui Bamberg, om călătorit în Spania, în Franța și Italia, proveneau din mai multe surse. Unele fuseseră cumpărate la vînzarea așa numitei «galerii spaniole» a regelui Louis-Philippe, altele din colecția marelui Sout, care cum se știe, uzase și abuzase în Spania de calitatea lui de învingător, cam în spiritul în care uzaseră și alți generali victorioși, ridicînd de oriunde, cu forța, tot ce-i interesa ca opere de artă. O a treia categorie însă venea din colecția baronului Taylor. Baronul Taylor este unul din personajele cele mai reprezentative și mai originale în viața culturală a Franței, în prima jumătate și către mijlocul secolului trecut. Om cu stare, de origină engleză dar crescut în Franța, el publică pe cheltuiala proprie faimoasa colecție: «Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France», din 1820 pînă în 1863, în 24 mari volume in-folio, colecție la care trimite litografii și gravuri, azi considerate capodopere ale genului, cei mai mari artiști ai Franței, după ce, ca reprezentant al guvernului pe lângă Comedia Franceză, făcuse să se reprezinte, cu toată apriga opoziție a unora, Hernani al lui Victor Hugo. Că acest om cultivat era în același timp un admirator al lui El Greco, într-o vreme cînd amintirea acestui pictor aproape se pierduse, este o notă care se cuvine semnalată, pentru cine urmărește evoluția gustului pe de o parte, pe de alta cariera marelui pictor ispano-cretan, și, înșfîșit, istoricul colecției noastre.

El Greco venise în Spania, la Toledo, către 1576, după ce trecuse, după plecarea din Creta, prin mai multe centre mari artistice italiene, în Veneția, unde

se stabilise mai multă vreme și studiasc, între alții cu Tițian, în Parma, unde admirase pe Correggio, despre care însă, către finele vieții va spune camaradului său Pacheco, că era un om de treabă, dar că «nu știa picta»<sup>1)</sup>, în Roma, entuziasmat de Michelangelo.

De la fiecare mare maestru din acea vreme învățase și adoptase cite ceva. Dar cu el se întîmplase ceea ce, după o expresie justă și profundă a lui Delacroix, se întîmplase cu Rafael, care și el suferise multiple sugestii: tot ce lua de la altul era ca și cum și-ar fi luat înapoi un bun ce-i aparținea. Celebru în vremea lui, imediat după moarte El Greco este aproape uitat. El era mult prea original, prea el însuși, ca să se impună generațiilor următoare. Tirziu, în secolul trecut, el iese din nou la lumină, mai întîi ca unul din acele fenomene artistice care atrag cițiva rafinați prin bizarierea lor, apoi el e din ce în ce mai admirat, mai studiat, devine un element de sugestii și de comparații, pentru cine caută să aprofundeze și să-și explice unele mișcări artistice din secolul trecut. Manet însuși, ispaniolizantul, îl ignorează sau îl neglijează, ca neinteresant. Trebuie să mergem pînă la Cézanne ca să vedem pe un artist mare aplecîndu-se cu admirație asupra operelor lui El Greco, studiîndu-le, căutînd să-și dea seama de acea nemaiîntîlnită și așa de stranie interpretare a formei, de ceea ce făcea inimitabilă, unică în istoria picturii, calitatea ce acela știuse să obțină de la pasta colorată, în operele sale.

Istorici de artă însemnați, atrași de această personalitate enigmatică și fascinantă, au încercat s-o analizeze. Au găsit în ea urme evidente de la Tițian, de la Tintoretto și Bassano, de la Correggio, de la alți încă. Au uitat însă adesea un lucru, că cel pe care-l analizau era un cretan, care rămăsese toată viața un grec din Creta,<sup>2)</sup> impenetrabil, obști-

<sup>1)</sup> Citat după volumul El Greco, în colecția El Arte en Espana de Manuel Cassio, p. 7. Această afirmație trebuie însă judecată în raport cu o altă afirmație de atunci a lui El Greco, că: «coloritul este superior desenului».

<sup>2)</sup> El chiar își alegește scrisori alături de numele său, cu epitetul Krio (scriș grecește).

nat, ori unde se aflase, cu atât mai închis în el însuși și cu atât mai indiferent la lumea din afară, mai stăpinit de lumea lui, cu cât înainta în vîrstă. S-au scris despre el multe studii amănunțite, ingenioase, s-au cercetat arhive și s-au întrebat contemporanii. Nimeni însă nu ni se pare să fi pătruns mai adînc în firea acestui om misterios, în mobilul gîndurilor și al artei sale, ca Jean Babelon, directorul cabinetului de medalii al Bibliotecii Naționale din Paris, numismat, și nu istoric de artă, dar posedînd o intuiție cu adevărat excepțională. El ne atrage atenția asupra unor fapte evidente, dar căroră nu li se dase toată atenția cuvenită. El Greco semnează, cînd semnează, numai în grecește, persistent, emfatic. Biblioteca lui e compusă numai din opere grecești. Amicii lui sînt umaniști, preocupăți de ideile filozofilor greci, știutori de latinește și grecește, cu care, cînd se întreținea, o făcea probabil în grecește<sup>1)</sup>. Cam tot așa erau și scriitorii mistici, cu care de asemenea a avut un strîns contact, cum se vede și din articolul lui Michel Floriscone, recent publicat în Gazette des Beaux-Arts; «Greco sau Secretul orașului Toledo» a scris Barrés. Evident, între aceste două fenomene există o concordanță. Însă această concordanță nu mi se pare alta decît cea pe care o căutau unii biografi. În Toledo, El Greco, acest oriental din orient, găsea un alt mediu oriental, cel din occident, compact, răspîndit în întreg orașul, respirabil, al maurilor și al evreilor, care satura atmosfera strălucitei foste capitale spaniole. Aici El Greco întîmplină ocazia cea mai potrivită să rămînă el însuși, să-și păstreze personalitatea, la care ținea atât, să se depărteze de idealul Renașterii, care nu mai convenea, nici temperamentului, nici mai ales ideilor pe care și le face despre rolul omului pe pămînt și despre cel al picturii. Trecuse și el prin Renaștere cum se vede din „Vindecarea Orbului”, din Dresda și din Parma, din „Gonirea negustorilor din templu”, din Richmond și Minneapolis, din interesul pe care-l simțea la începutul carierii pentru corpurile cu frumoase proporții, pentru arhitecturile à la Veronese; dar, pe măsură ce trece timpul, n-are decît o idee, să iasă din lumea aceasta materială, comună, și a vieții de toate zilele, și să intre în altă lume, cea pe care și-o crease din amintiri vechi, din Creta lui, și din meditație. Cu vremea el se depărtează aproape cu dispreț de tot ce chema pe om spre pămînt și spre realitatea palpabilă. Totul se supune la el altor legi, fără raport cu lumea tangibilă, după o logică strînsă, dar proprie lui, ieșită, nu din experiență, ci din cugetare și contemplație, din închipuire, din extazul mistic. Ființele, lucrurile au pierdut însușirile prin care

le recunoaștem ca existente, ca făcînd parte din universul înconjurător; ele au dobîndit alte însușiri, prin care se integrează în lumea eterică, impalpabilă, imaterială, cea în care nu se mai pot petrece miracolele pe care le povestesc cărțile sfinte, sau pe care o pot locui sfinții și sfințele pe care le pictează. Acolo exclusiv se pot mișca și trăi oamenii, al căror corp se compune din concrețiuni de lumină, pusă după alte legi decît cele ale distribuirii luminii, oameni care se întind, se lungesc, ca niște conglomerate de ceață luminoasă, bătută de vînt, așa cum apar ei în Laocoon, în scena inspirată de Apocalips, în „Învierea lui Isus”. Iar dacă aceste corpuri sînt înveșmîntate, veșmintele nu mai au nici un raport cu cele pămîntești. Par plăci metalice ieșite din cine știe ce cuptor, în care au fost călitate, cutate, frizate ca în „Schimbarea la Față”, ca în „Logodna fecioarei”, unele lucioase, altele mate, după cum cerea schema compoziției. Tot așa norii masivi, cu forme și consistențe de rocă.

Din trupul omenesc care, cînd e gol, este aproape asexuat, cum va fi la Blake citeva sute de ani mai tîrziu, delicat și gracil, importanța e dată feței și miinilor, iar la față mai ales ochilor negri adînci, așa cum se cuvine să fie ai celor care au privit dincolo de viața pămîntească, la cea veșnică. Aceste capete și aceste miini el le reia de multe ori, în multiple variante, din ce în ce mai conforme viziunii lui interioare pînă ce este deplin mulțumit de ce obține. În vederea acestei perfecționări progresive el își îndreaptă toată atenția, și pentru ea el se oprește numai la un anumit număr de scene, cele care, după convingerea lui, sînt mai potrivite pentru mijloacele lui expresive și le repetă de un mare număr de ori. Tot în vederea lor el se oprește și la o anume formă de compoziție, în cerc. Pînă și în Înarmorîntarea Contelui de Orgaz, în care ar fi fost normal ca toate figurile să fie cu fața înspre noi el se crede obligat să închidă cerul, în partea de jos, prin cele două personaje văzute din spate. Iar în acest cerc, mai mare, el închide un altul, mai mic, format din cei care înarmorîntează pe conte, în timp ce sus în empireu se rotește cercul celor care-l înconjoară pe Isus, în momentul în care acesta primește sufletul răposatului. Tot din două cercuri este compusă și scena din splendidul tablou din muzeul nostru, cel al Adorației păstorilor, fără să mai vorbim de Cina cea de taină sau de Prînzul la Simon, care în mod natural trebuiau să fie văzute ca grup rotindu-se în jurul unei mese rotunde. Chiar și martiriul Sf. Mauriciu, ori variantele Sfintei Familii, tot în cerc sînt imaginate. Poate că această formă de compoziție să fie legată de cine știe ce teorie a artistului, privind cercul ca pe cea mai desăvîrșită formă geometrică, ceea ce n-ar fi imposibil.



EL. GRECO — Grupul îngerilor (Gloria), din tabloul Adorația Păstorilor (Col. Muzeului de Artă al R.P.R.) — ulei

În ce privește împărțirea suprafeței pictate în registre, unul terestru, celălalt divin, exemplele sînt numeroase și la alții contemporani, cum și în iconografia ortodoxă, pe care artistul o cunoștea evident din Creta. Nu în aceasta constă însă originalitatea adevărată a lui El Greco, așa cum au afirmat unii comentatori. Originalitatea lui, în afară de însușirile mai sus enunțate, o constituie coloritul său. Nu numai calitatea lui decorativă, oricît ar fi de strălucită armonia acelor tonuri splendide, în care domină albastrul, verdele și galbenul, pe care toți le cunoaștem și pe care le-am savurat, oriunde am întîlnit o operă de El Greco, cît felul în care aceste tonuri sînt obținute pe pînză, strălucirea și transparența lor, unice în istoria picturii, la care cred că numai doi alți mari mînuitori ai pensulei pot pretinde, Vermeer de Delft, și Cézanne. Pe cît e posibil să-i urmărim cum pictează, nici unul din ei nu pune tonul deodată, cum fac Tițian, Rembrandt, Delacroix, și ei mari colorști, ci succesiv, în straturi suprapuse, după ce cel inferior s-a uscat deplin, așa cum fac fabricanții de lacuri chineze și japoneze, și cum fac bunii zugravi de icoane, la care fiecare ton este adesea rezultatul unei reveniri de patru-cinci ori, pornind de la un ton de preparație, care la El Greco e în genere sumbrou. Se cunoaște anecdota povestită despre Cézanne în momentul în care executa portretul lui Vollard, cînd după 40—50 de ședințe, el mărturisea că e mulțumit de felul cum pictase albul plastronului cămășii modelului. Acest procedeu da stratului de culoare o soliditate capabilă să înfrunte timpul și, în același timp, o transparență care amintește de smalțuri și de pietre scumpe, de la care noi primim lumina refractată, după ce le-a străbătut suprafața<sup>2)</sup>.

De aceea poate, cu toată gravitatea sentimentului care le stă la bază, nici o pictură nu e mai somptuoasă, nici chiar

<sup>1)</sup> cf. pag. 6 și 7 din introducerea lui Cassio la opera citată.

<sup>2)</sup> Același Pacheco, citat de Cassio, ne spune că El Greco „Cine ar crede aceasta, își lua adesea în mînă picturile și le replica de mai multe ori pentru a lăsa culorile distincte și neunite” pg. 7.



EL GRECO, Adorația păstorilor — ulei, 346×137 cm.

(Muzeul de Artă al R.P.R., București)





EL GRECO, Logodna fecioarei — ulei, 110×83 cm.

(Muzeul de Artă al R.P.R., București)







EL GRECO, Sfântul Mauriciu sau Martiriul celor 10.000 de tebani — ulei



la venețieni, ca un bun El Greco, și nici una nu lasă în suflet o impresie mai muzicală. Este ca și cum, jos, am auzi tonurile lungi și susținute ale instrumentelor de coarde și ale alămurilor sus, unde evoluează ingeri, harpe și flaute, cu melodiile lor serafice.

Pentru acest artist fără seamăn, unii s-au gândit la termenul de baroc, ca să-l explice, alții la cel de manierist. Ce insultă! Este exact ce fac doctorii când se găsesc în fața unei boli pe care n-au mai întâlnit-o și pe care nu și-o pot explica. Ei recurg atunci la una din acele denumiri vagi, în termeni grecești care nu implică nici un fel de răspundere. Manierist, El Greco, adică pictor de clasat în compania lui Parmigianino, a lui Vasari, care nu-l iubea deloc, a fraților Zuccaro, adică a unor artiști care merită desigur stima noastră și care au obținut un loc onorabil în vremea lor, dar ale căror contribuții la istoria artei au constat din modeste exagerări de forme anatomice și de atitudini, din îndrăzneli potolite de colorit și de compoziție, din revizite ceva mai noi și mai meșteșugite, pentru piese vechi, devenite clasice, pe care înaintașii lor le jucase mai simplu, mai natural, mai armonios și mai uman, spre deplina mulțumire a tuturor.

Cu mult cea mai importantă din cele trei capodopere de El Greco, pe care le posedă Muzeul Republicii, este Adorația păstorilor, o pinză enormă, mai ales prin înălțimea ei, măsurind  $3,460 \times 1,370$  metri. Este iscălită în grecește, jos, în stînga. Bamberg a cumpărat-o din colecția lui Louis-Philippe. Astfel, în ultima sută de ani, ea a trecut direct în colecția franceză, de acolo în cea a consulului german, iar de la acesta în colecția noastră. Se presupune că a fost pictată între 1590—1595, pentru biserica colegiului Donei Maria de Aragon, în Madrid. Spre deosebire de alte opere ale artistului, pe care le întâlnim în multe variante, deși elemente din acest tablou se găsesc în unele compoziții anterioare, în întregime ea ne mai întâmpină doar într-o altă pinză, de mult mai mici dimensiuni, dar deosebit de frumoasă, azi în Galeria Corsini din Roma.

A fost expusă de două ori, în afară de România: în vara anului 1937, la Paris, în Expoziția organizată de Gazette des Beaux-Arts, și imediat după aceea, la Londra, în marea expoziție de la Burlington House, pe care Academia de Artă din Londra, Royal Academy, a consacrat-o secolului XVII european. Erau acolo renumite tablouri celebre de Rembrandt, de Rubens, de Van Dyck, de Poussin și de Claude Lorrain. Nici una din operele acestor mari maeștri n-a cunoscut succesul de care s-a bucurat Adorația păstorilor. Iată ce scria, cu această ocazie, criticul marelui reviste The Illustrated London News, Frank Davis,

la 8 ianuarie 1938: «Numai una din operele expuse vine din străinătate, o demonstrație convingătoare despre resursele în opere de artă ale țării noastre (ale Angliei); dar se întâmplă că această singură operă, împrumutată de către regele României, să fie cea mai fină dintre toate, din ori ce punct de vedere am considera-o. Este Adorația păstorilor a lui El Greco, care, în afară de dimensiunile ei, eclipsează totul în jurul ei și rămîne o amintire de neuitat. Acele tonuri albastre-eci, griurile, verdele și purpura, ritmurile acelea neliniștite în formă de vîrtejuri, acele membre și trăsături exagerat de prelungi sînt pictate cu atît de puternică intensitate emoțională, încît aproape să ne orbească cu turburătoarea lor frumusețe. Ciudat lucru, în adevăr, că acest straniu și puternic geniu, născut în Creta, crescut în Veneția sub influența lui Tintoretto și petrecîndu-și restul vieții pictînd în chip migălos și pasionat, în Toledo, să fie o descoperire relativ modernă, un fenomen izolat, în lunga istorie a artei europene, fără să fi fundat o școală, netrecînd niciunui discipol torța lui pasionată, tot atît de misterios și greu de pătruns în viața lui personală, ca și în metodele sale tehnice. Ceilalți pictori ai veacului, care sîrvesc cauza contrareformei, produc opere competente de propagandă; El Greco singur are credința și adîncimea unui mare profet».

Martiriul Sf. Mauriciu, șeful legiunii tebane, martirizat împreună cu el, este unul din subiectele mai des tratate de El Greco. Originalul se găsește la Escorial. El constituie încercarea pe care o face artistul ca să satisfacă gustul și așteptarea regelui Filip, în vederea obținerii picturii bisericii Sf. Laurențiu din Escorial. Între original și această variantă din muzeul nostru există notabile diferențe, în dimensiuni, cea din Escorial fiind mult mai mare,  $4,40 \times 3,020$  față de  $1,450 \times 1,070$ , de tratare, de felul cum sînt concepute personajele din primul plan, remarcabile în prima lucrare prin desen, prin atitudinea lor marțială, mult mai în spiritul Renașterii. Ne găsim deci în fața unei opere de calitate mai redusă, oarecum trunchiată, mărginită numai la grupul principal care, mai mult încă decît în tabloul de la Escorial, ne dă impresia unui corp de balet sacru, în care dansatorii eleganți, supli, agili, formează un cerc și sînt pe cale să înceapă dansul. Toată partea din stînga, cei patruzeci de mii de mucenici, devine o grupare ceva mai confuză. Sus, corul îngeresc nu mai are evidența celui de la Escorial. Printre fulgerări de lumină, pe azurul cerului, el continuă să execute acrobațiile, la care îl obligă artistul, dar cu mai puțină violență și convingere.

August Mayer, în articolul din catalogul expoziției din 1937, afirmă că

tabloul i se pare că a suferit mult în decursul anilor și că adevăratul său caracter autentic se va proba în ziua în care vor fi fost ridicate toate părțile repiccate. Nu pot fi de acord cu această afirmare indoelnică. Deși nu la înălțimea originalului, examinat de-aproape și nu după o fotografie, el se menține la nivelul operelor autentice ale lui El Greco. Îmi aduc aminte totuși de impresia pe care a făcut-o asupra mea, sînt vreo 25 de ani de atunci, originalul de la Escorial. A fost una din acele emoții a căror amintire ne încălzește pentru tot restul vieții, o explozie de lumină, comparabilă cu apariția soarelui, după ce fusese ascuns în nori, asupra unei cîmpii smălțată de flori, în luna lui mai. Rareori în viață mi s-a dat să simt efectul prodigios al unui colorit majestos, dulce și puternic ca o fanfară, ca atunci cînd m-am găsit în fața celebrei capodopere a lui El Greco.

Logodna fecioarei, fără să se ridice la nivelul Adorației păstorilor, ocupă totuși în opera artistului un rol capital, din cauza faptului că această temă n-a mai fost tratată niciodată mai înainte de el și pentru că ea aparține ultimei sale perioade, poate chiar ultimului an al vieții sale. Rămînd neterminată, ea oferă posibilitatea unei analize precise, pe tabloul inușei, pe viu, așa zicînd.

Pe un fond de draperii gri roșiatice, căzînd în cute neregulate, verticale, între ritmul mișcător al acestor linii, sus, la margine, și pătratele foarte regulate ale podelei de plăci de marmoră, se petrece scena, la care participă șapte personaje, așezate simetric aproape, de-a dreapta și de-a stînga marelui preot. Toți poartă vestminte grele, ca de metal, care-i îmbracă, lăsînd vizibile capetele excesiv de mici, minile marelui preot și ale logodnicilor. Mîna stîngă a lui Iosif este neterminată, cum necomplet terminate sînt trăsăturile fețelor mai tuturor. Întreaga operă, în stadiul în care se găsește acum, oferă o armonie de tonalități gri, colorate în albastru pentru vîlul ce acoperă pe Fecioară, în verde și galben, cu umbre brune pentru veșmintele lui Iosif, în alb și galben pentru cel al marelui preot, în roșu ceva mai intens pentru cele două femei care însoțesc pe Maria. Peste aceste tonalități oarecum neutre El Greco ar fi intervenit apoi accentuînd nuanța pe care o alesese pentru fiecare porțiune a compoziției.

În catalogul publicat de ediția Phaidon, în 1938, Ludwig Goldscheider termină astfel unul din paragrafele finale ale studiului său introductiv: «Stilul lui El Greco atinge zenitul în operele pe care le lasă neterminate cînd moare, la 6 aprilie 1614: Botezul lui Christos, în spitalul Sf. Ioan Botezătorul și Logodna fecioarei», adică tocmai tabloul al doilea din colecția noastră.

# EXPOZIȚIA PAUL HOGARTH

ANA MARIA CORDESCU

Întotdeauna expoziția unui artist de peste hotarele țării stârnește interes. Ni se oferă pe această cale prilejul descoperirii unei noi personalități artistice, iar dacă expozantul nu ne este cu totul necunoscut, al conturării mai precise a viziunii sale, al unui alt climat și cîteodată chiar al unor noi forme de exprimare.

Încercînd un asemenea simțămînt am intrat în pavilionul Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, ce adăpostea peste 100 de lucrări ale graficianului britanic Paul Hogarth. L-am găsit pe același Paul Hogarth, artist progresist, de astă dată nu ca participant la marile evenimente internaționale din lupta popoarelor pentru pace și libertate, ci vibrînd cu intensitate alături de viața mizeră a oamenilor simpli, criticînd cu asprime colonialismul și exploatarea. Și am mai văzut un Hogarth militînd, prin desenele sale, pentru o orînduire socială unde oamenii muncesc liber, reconstruindu-și cu însuflețire țara.

Iată aspectele pe care acest reporter plastic le surprinde în lungile sale peregrinări, de la un capăt la altul al lumii.

Am călătorit cu gîndul alături de artist în Africa de Sud, în minele de aur,

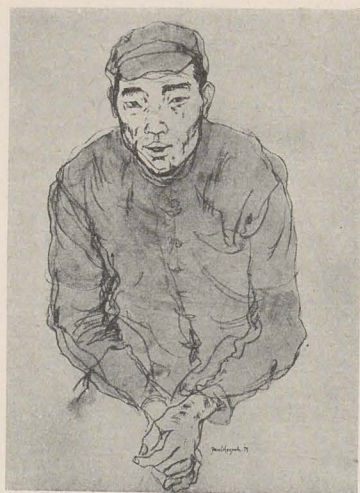
unde muncitorii stau chirciți ore nefîrșite în genunchi, am fost în *Satul de muncitori din industria tutunului — Rhodesia*, am asistat la *Trierea tutunului*. Sint schițe ușoare, notații spontane la fața locului, ce înfățișează cu cîteva linii atitudinile de muncă. Contururile sint vagi, forma sugerată, reușînd totuși să redea peisajul și îndeletnicirile specifice fiecărei regiuni. Am putea pomeni și alte instantanee ca *Scenă din Salisbury*, *Binefacerile stupefiantelor la Iohannesburg*, *Locuitorii ai apeductului din Roma*, motive alese nu pentru un așa zis pitoresc al sărăciei sau decăderii umane, ci ca un protest deschis împotriva condițiilor ce le generează.

Hogarth iubește omul, pe omul sărman ce luptă din greu cu sărăcia. Nume-

sufletească, imaginea devenind astfel mai bogată în sensuri. Bătrîneța reclame liniște, odihnă, însă miinile truditei muncitoare din industria bumbacului din Lancashire cad obosite în poalele rochiei. Feteița din Lerida — Spania — are într-o mîină o floare, simbol al purității, dar ochii ei au cunoscut prea devreme durerea. Femeia ce ține cu o mîină un copil, iar cu cealaltă strînge o boccea, așteaptă zadarnic să-și vadă soțul care a fost ferecat între zidurile închisorii Averoff. Răutatea moșierului, lăcomia sa e redată mai pregnant prin mina imensă din prim plan.

În contrast cu acestea, deși folosînd aceleași mijloace, aceeași tehnică, Hogarth ne aduce realitățile noi din democrațiile populare pe care le-a vizitat. Cîteva lucrări, luate la întîmplare, ca *Spital nou în Pekin*, *Construcția unei fabrici noi — R.P. Chineză*, *Atelier de reparat vagoane — Pekin*, *Noua Politehnică din Phenian*, R.P.D. Coreană — ne dezvăluie o altă lume, unde munca e o datorie pentru fiecare cetățean. Chiar dacă oamenii sint abia schițați, din cele cîteva trăsături de creion sau cretă desprindem o nouă conștiință, fețele au altă expresie. Nu mai sint *Muncitorii negri spre mina din Iohannesburg*, coloa-

Țăran român — desen în creion de cretă și acuarelă, 53 x 35 cm.



Țimplar dintr-un sat chinez — acuarelă, 43 x 33 cm.

roasele sale portrete ne stau mărturie. Aceleași linii sumare, cîteva pete mai închise și în fața noastră se încheagă un tip expresiv, un caracter. Nu poți uita ochii lucioși ai muncitorului negru forestier, ai hamalului din portul Londrei, ai femeii din Italia, sau ai femeii fără cămin din portul Elisabeth. La expresivitatea în ansamblu a lucrărilor contribuie și miinile și gesturile. Artistul știe să așeze fiecare personaj într-o atitudine ce trădează o anumită stare

Moses Kotane, comunist sud-african — desen în creion de cretă, 47 x 34 cm.





Muncitor forestier din Rhodesia de Sud —  
facsimil, 46 × 32 cm.

ne nesfârșite de oameni îndobitociți ce merg la lucru sub supravegherea paznicilor înarmați. După cum nici sfârșitul zilei de lucru — subiect ce revine adesea — nu e la fel în East-End — Londra, unde trupurile femeilor sînt gîrbovite după o zi istovitoare de trudă, cu sfârșitul unei zile de lucru la Anshan sau la Gottwaldovo — R.P. Cehoslovacia. În palatul de vară din Pekin oamenii se destind, petrec în timpul liber, admiră frumusețile naturii.

Peisajele sale, diferite, ca și țările prin care a trecut, ne zugrăvesc fie atmosfera din R.P. Chineză, unde pe alocuri descifrăm influența grafeicii autohtone, ca în *Confluența fluviilor Yangtse și Kialang la Chungking* sau *Pescuit cu ajutorul cormoranilor*, fie climatul și vegetația din alte părți ale continentului. Hogarth discerne și se oprește tocmai la elementele specifice unei regiuni cu cadrul

și arhitectura sa proprie, iar ochiul său ager alege tocmai acele portrete care caracterizează cel mai bine fizionomia unui popor. Putem afirma acest lucru fără sfială deoarece avem în față puțința unei verificări: sînt lucrările realizate în țara noastră. Fără să fi citit titlul desenei în cretă *Plan hidroelectric la Bicz* am



Țăran chinez cu furcă — litografie, 42 × 32 cm.

recunoscut peisajul și forfota marelui șantier, ca să nu pomenim de femeia cu fus, portretele țărăncii din Transilvania sau ale celor doi țărani romîni. Istețimea, încrederea și în același timp neîncrederea, țăria, o oarecare doză de șiretenie, iată doar cîteva din trăsăturile de caracter ce se citesc pe figurile portretizate.

Cheia succeselor lui Hogarth rezidă tocmai în ușurința cu care surprinde expresia figurilor, mișcările, peisajul, dar tot aici e și cheia unor insuccese ale



Femeie din Grecia — facsimil, 43 × 30 cm.

sale. Datorită spontaneității, rapidității cu care construiește imaginea, în unele desene pierde esențialul, devine puțin schematic și nu izbutește să ne emoționeze îndeajuns.

Bogata sa activitate de grafician se completează cu ilustrația de carte. Și în acest domeniu Hogarth ne dă un exemplu pozitiv. Ilustrațiile aflate în expoziție, *Mr. Pickwick* din romanul lui Charles Dickens, *Jane Eyre* al Charlottei Brontë, sau cele pentru *Jane Walsh*, ne-au vădit același simț ascuțit în alegerea momentelor semnificative din textul literar, tratate adecvat, cu umor, melancolie sau durere.

Am plecat din expoziția lui Paul Hogarth luînd cu mine imaginea luminoasă a unui artist ce nu-și irosește vremea în căutări sterpe, care simte cu profunzime rolul social al artei și făurește o artă al cărei mesaj e pe înțelesul tuturor.



Sfârșit de zi de lucru — East — End — Londra — desen în creion de  
cretă, 40 × 54 cm.

# EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ CHILIANĂ

GH. POENARU



JOSE VENTURELLI — Această suferință înseamnă ură — litografie, 23 × 24 cm.

În Chile, ca și în alte state ale Americii Latine, creația plastică contemporană își are originea în tradiția artistică bimilenară a artelor precolumbiene, ce s-au dezvoltat în cursul istoriei, în arhitectura civilă și religioasă, în unele ramuri ale folclorului precum și în meșteșugurile artei populare ca olăritul, țesăturile și împletiturile, prelucrarea artistică a metalelor prețioase.

Dar în această țară ocupația spaniolă îndelungată, asuprirea feudală și clericală, tulburările sociale și războaiele civile de pe continentul sud-american, au împiedicat multă vreme dezvoltarea artelor plastice culte în spiritul tradiției locale și al caracterului lor național. Abia după 1818, când dominația spaniolă este înlăturată și se proclamă independența statului, în plastica chiliană are loc o mișcare națională — ce dăinuie și în prezent — menită să readucă arta în făgașul ei specific național, s-o elibereze de influențele culturilor străine și de curentele artistice moderniste importate. Cu toate acestea, nici în grafica chiliană nu poate încă fi vorba de o închegare deplină a caracterelor sale naționale, a stilului propriu în expresie, deoarece în atmosfera acestei evoluții sinuoase prin care ea trece mai apar încă destule tentații de a împrumuta și de a imita chiar viziunea și maniera artistică a unor graficieni mexicani sau europeni, spanioli și germani din trecut, tentații pe care le-am întâlnit prezente și printre cele 91 lucrări de grafică, semnate de 19 artiști, ce au fost expuse la începutul acestui an, la București, în cadrul unei expoziții organizate de către Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea.

Ca gen artistic de sine stătător, grafica chiliană este tină. Dezvoltarea sa tehnică este strins legată și determinată de apariția și dezvoltarea învățămîntului artistic, care, la începutul acestui secol,

favorizat și de activitatea pe care o desfășoară aici pictorul spaniol Fernando Alvarez de Satomayor, cunoaște în Chile o mare înflorire, atît în ce privește latura teoretică cit și cea practică și de specialitate. Posibilitățile tehnice de care

dispunea grafica chiliană în faza ei de început, sînt utilizate modest și pe o scară redusă, ele mărgîndu-se mai ales în a ilustra doar trazele presei și tipăriturile locale. Ceva mai tîrziu însă, artiștii dîndu-și seama de avantajele pe care le oferă grafica, încep s-o practice ca pe un gen artistic independent și eficace, cu posibilități multiple, prin intermediul cărora ei au puțința să-și răspîndească și să-și popularizeze în imagini gîndurile și ideile de ce-i preocupă.

În acest scop în Chile iau naștere centre de învățămînt, în care artiștii și amatorii studiază secretul diferitelor procedee tehnice: *acva-forte*, *pointe-sèche*, gravura în linoleum, *zîncu-gravura*, *litogravura*, *xilografia*, *litografia*, etc.

În momentul actual nu se poate spune însă că toate aceste centre se pot bucura de condiții materiale suficiente, care să le ofere avantajele progreselor și dezvoltării lor. Totuși, printre cele ce desfășoară în prezent o activitate rodnică fac parte centrele ce funcționează pe lîngă școala de Belle Arte, Școala de artă Aplicată a Universității din orașul Vina del Mar condus de Carlos Hermonsilla Alvarez și Școala de Belle Arte din orașul Concepcino, condus de Julio Escamez. Acestor centre li se mai adaugă și cel de la Școala de Arte Grafice tot din Concepcino, precum și cel al unui grup de graficieni din orașul Santiago, îndrumați de Nemesio Autunez.

Lucrările graficienilor chileni au suscitată și la noi discuții și controverse în privința caracterului lor neomogen. Repușul făcut în acest sens de unii privitori, și pe care e greu să credem că vom reuși să-l combatem și să-l lichidăm definitiv, are ca suport, în primul rînd, toate particularitățile modului de expresie



JORJE QUEVEDO — Străduță — *acva-forte*, 31 × 14 cm.



HERMANN GEDERLINI — Dealul Baron Valparaiso — *acvaforte*, 31×23 cm.

sie, culese din afara granițelor și îmbinate în maniere, greu de definit, în sinul cărora, prin reacții de temperament și sensibilitate, artistul își conturează intrucitva personalitatea sa, iar în al doilea rând îl constituie interpretările stilistice, extreme ale subiectelor, ce pornesc de la realism și ajung prin celelalte curente moderne până la abstracționism. Aceste două aspecte formează la un loc cea notă vulnerabilă, ce pune în compănă și buna credință a binevoitorilor.

Dar grafica chiliană contemporană ar trebui privită și confruntată la ea acasă, acolo în Chile subjugată și exploatăată de domnia capitalurilor și monopolurilor. Și abia atunci vom înțelege mai mult că unitatea ei este adinc gravată într-o puternică concepție tematică, realist-critică și în mesajul pe care ni-l adresează, că ea rezidă în coeziunea sufletească a multor graficieni cunoscuți, care, alăturându-se luptei poporului, și-au pus astăzi arta lor în slujba unui crez național comun, acela de a interpreta veridic, prin lucrările lor, existența unei realități sumbre și crude. Poate și datorită acestui fapt, pe panourile expoziției n-am întâlnit aflate nici teme savante, nici dintre cele eroice sau legendare. Dimpotrivă, s-a putut vedea că sursa de inspirație a graficienilor își trage seva dintr-un repertoriu variat și trist în aspectele vieții reale și cotidiene, ale omului contemporan. Este cazul să remarcăm aici preocuparea largă a creatorilor chilieni pe care ei și-o manifestă în direcția dezvoltării compoziției tematiche. O parte din succese le-am văzut și noi, realizate în acele imagini grave și impresionante la care forța expresivă și sintetică a formelor accentuează puternic conținutul lor dramatic, evocată adesea ca un simbol al suferinței.

Printre autorii acestor lucrări Jose Venturelli ocupă un prim loc. Subiectele pe care acest artist le oglindește în arta sa sînt destul de variate. În grupul lucrărilor inspirate din realitățile brutale ale țării sale (*Această suferință înseamnă ură, Lacrămile rămîn pe drum, Cei mai buni printre cei buni*), Venturelli ne dezvăluie existența unor dureri adînci, de o intensitate ce dezumanizează viața semenilor săi, care, în fața nepuinței lor, sînt cuprinși de deznădejde și disperare. Dar artistul prevede și amenințările și setea de răzbunare a maselor, pe care le subliniază într-o imagine patetic evocatoare, *Va veni vremea*. Realizate prin contraste puternice de alb-negru, prin linii sugestive, voit exagerate pentru a accentua forța și masa volumelor, imaginile sale reproducînd personaje adesea ingenuchiate, cu fizionomii diforme, uscate și colțuroase, ce se aseamănă ca aspect plastic cu niște statui sculptate în lemn, se decupează puternic de pe fondul alb și comun, în perspectiva căruia, prin cîteva linii frînte, ne este sugerată fișia îngustă de pămînt a acestei țări, cuprinsă între crestele munților și litoralul Pacificului.

Înfluențat de stampele orientale și de pictura chineză, Venturelli (care a stat în China patru ani) realizează și lucrări într-o manieră cu totul opusă față de cea a lucrărilor amintite. O linie calmă și ondulatorie, sugestivă și fină, desenează cu molicine contururile personajelor sale, iar prin umbre ușoare și aerate, aproape transparente, artistul fixează suprafața și adîncimea volumelor feții,



BRUNA SOLARI — Atelier de croitorie — *acva forte*, 29×18 cm.



MARINA PINTO — Case din Valparaiso — *gravură pe linoleum*, 31×30 cm.

precizează expresia psihologică a modelelor, pe care le concepe într-o viziune monumentală, așa cum acestea ne apar într-un ciclu de desene făcute în URSS și intitulate «Constructorii Păcii».

Litogravurile aparținînd lui Pedro Lobos, realizate tot prin maniera contrastelor puternice de alb și negru, pe care am întîlnit-o și în lucrările lui Venturelli, s-au remarcat atît prin expresivitatea formelor, cît și prin problematica lor socială acută, puternic demascatoare. *Someri, Mizerie, Mortalitate infantilă, Tuberculoză, Neștiință*, sînt imagini ce ne dezvăluie stări de lucrui lamentabile, generate de o societate nedreaptă, și unanim condamnată, în sinul căreia oamenii de rînd îndură tot felul de privațiuni morale și materiale, sînt silți să alunece în ghiarele viciorilor (*Prostituție, Alcoolism*); dar ajunși la marginea răbdării, ei se dezlănțuie fățîș, ca în *Răscoală* și pășesc cu încredere spre orizonturile unei vieți noi, *O zi nouă*.

Alte multe aspecte ale realităților chiliene și-au găsit o adînc înțelegere și în creația altor graficieni, ce au fost prezenți în expoziție cu mai puține lucrări, reprezentative totuși pentru arta lor. Astfel, Marina Pinto în gravurile sale pe linoleum, a căror sursă de lumină folosită din belșug le învăluie ca un giulgiu alb, redă peisaje cu colțuri sărăcăcioase, cum ar fi: *Case din Valparaiso, Case în Vina del Mar și Colibe*, populate de oameni nevoiași, ale căror chipuri și stări sufletești artista le va surprinde uneori în imagini expresive, ca cea intitulată *Mama*. Printr-un desen dinamic și viu, întretesut într-o abundență de linii scurte și ovale, pe care artista le așterne rotunjd cu nerv și vioiciune formele și volumele personajelor sale, Bruna Solari, ne dezvăluie în *Atelier de croitorie și Călcînd rufe* o atmosferă vibrantă, dar apăsătoare prin cîmpul maselor de umbre ce o învăluie, interioare sărace unde-și desfășoară zilnic munca lor cîteva femei. Jorje Quevedo, ne aduce în lucrările sale cîteva subiecte oglinzind viața aspră și încor-

dată a pescarilor chileni, pe care o surprinde pe străzi animate de mulțimea trecătorilor (*Străduță*), dar mai ales pe țărmul Oceanului, unde aceștia lucrează în deobște: *Spintecind pește, Pescar*. O caracteristică pentru viziunea cu care Quevedo își desenează în acva-forte și linoleum personajele sale o constituie forma alungită și atocuprinzătoare a liniilor, dinamica și expresivitatea lor, care sugerează volume puternice și vinjoase, de proporții herculane, atribuite de artist omului. Scene cu subiecte asemănătoare au oglindit și lucrările *La pescuit* și *Pescuitul de noapte* semnate de Sirilo Silva, precum și cea intitulată *Angelino* de Carlos Hermosilla Alvarez. Aquiles Castro se inspiră cel mai des din aspectele lumii de la țară, cu chipuri împovărate de griji și îmbrădate de cute adânci. *Țăran bătrîn*, pe care îl întâlnești adesea în scene specifice unor indeletniciri, ca *În jurul focului*, sau în situații triste și dureroase, ca *Înmormintarea la țară*, lucrări pe care artistul le reprezintă adesea printr-o tehnică de clar-obscur, ce accentuează tristețea de care sînt cuprinși oamenii. Viața copiilor, micile lor întâmplări și preocupări de toată ziua, constituie temele preferate de Gaston Orellano, Carlos Ruiz și Carmen Johnson, aceasta folosind, pentru a ne cunuta psihologia și înfățișarea copilului, un desen liniar simplu și sintetic.

Cîntecele și jocurile de totdeauna ale poporului nu rămîn străine de arta graficienilor chileni. Jose Perez Alvarez, în *Muzică de circ* ne înfățișează, cu oarecare humor, un crîmpei din viața muzicanților de circ ce se străduiesc, prin glasul instrumentelor, să atragă spectatori serioși, și nu reușesc decît să se aleagă cu o asistență formată dintr-o droaie de copii pricîjiți ai mahalalei. «*Cueca*», un joc frecvent în Chile l-am întîlnit într-o aqua-forte semnată de Francisco Otta, în care artistul, printr-un desen liniar și sugestiv, limitat la un simplu contur, surprinde ritmul și grația



NEMESIO AUTUNEZ — «Cueca» — litografie colorată, 32×37 cm.

jucătorilor, precizînd chiar unele elemente ale costumului bărbătesc de proveniență americană. Același subiect capătă o înfățișare bizară și stranie în litografiile colorate: *Cueca* și *La sfîrșitul serbării*, aparținînd lui Nemesio Autunez, întrucît printre obiectele de ceramică populară — cupe și pahare — folosite la ospăt, figurile feminine, văzute în ritmul dansului sau plecînd de la joc, sînt înlocuite cu niște siluete amorfe și excentrice, diforme și caraghioase, asemănătoare intrucitva cu înfățișarea statuetelor din epoca neolitică.

În grafica chiliană tratarea independență a peisajului este mai rar întîlnită. Mare parte din ele, reflectînd natura populată de om și de așezările acestuia, artiștii, în funcție de viziune și temperament le interpretează în chip diferit. Astfel, lumina strălucitoare, colorată uneori

în tonuri ușoare de sepia, ce învalie din abundență peisajele pitorești ale lui Hermann Gederlini, *Crîng, Dealul Baron-Valparaiso*, și *Cartier din Valparaiso*, capătă o tonalitate mai închisă în unele peisaje ale lui Sirilo Silva, intensificîndu-se gradat într-o atmosferă înegurată, cu tonuri cenușii și sumbre ca în *Pescuitul de noapte*, sau va fi redusă complet, ca în zincogravura *Muntele «La Campana»*, unde părțile luminoase apar pe un fond negru, gravat cu o deosebită finețe în linii subțiri și delicate, reproducînd

toată broderia locală, specifică unei priveliști aride, cu o vegetație xerofilă.

Sub influența curentelor artistice moderniste europene, importate și în Chile pe diferite căi, unii dintre graficienii chileni au devenit tributarii acestor curente, realizînd lucrări mai puțin inteligibile, de factură formalistă sau abstracționistă. Prezența lor am întîlnit-o uneori chiar în sinul creației aceluiași artist, cum ar fi de pildă cele câteva acva-forte și gravuri pe linoleum semnate de Pedro Skarpa, *Delirium tremens, Hitler, Vegetalizare și Fapte din Europa*, realizate într-o viziune de coșmar întîlnită și în «*Capriciile*» lui Goya, apoi *Emigranții* lui Medardo Espinosa Castro sau *Capete* de Sergio Ropas.

Vorbînd despre așiful chilian, ce a fost înfățișat în expoziție printr-un număr de 13 lucrări, se poate spune că acesta se află abia într-o fază de început a dezvoltării sale. Afișiștii chileni sînt preocupați mai mult de rezolvarea aspectului grafic al afișelor decît de conținutul lor figurativ. Gama cromatică folosită se reduce doar la cîteva tonuri vii, prin imbinarea cărora artiștii reușesc să pună textul în valoare. Au reținut atenția noastră așiful caricatural al lui Mozó Reyesm, făcut pentru spectacolul «O scrisoare pierdută» de I. L. Caragiale, de la Teatrul Antonio Varos, apoi cel intitulat *Numai unitatea va rezolva cererile noastre* semnat de R. Sigma, precum și alte afișe, făcute pentru Teatrul Universității și Teatrul Municipal.

Lucrările de grafică chiliană au descifrat în mintea privitorului ideea că această artă tînără tinde să slujească, cu sinceritate și adevăr, țelurile omului și ale progresului social.

Viitorul însă ne va arăta sensul consolidării ei.



PEDRO LOBOS — Mortalitate infantilă — litogravură, 23×29 cm.



# PRIN SĂLILE DE EXPOZIȚIE

## MICHAELA ELEUTHERIADE- GEORGESCU

Michaela Eleutheriade este un tip de peisagist, prin a cărui operă se transmite o mare capacitate de a fi fericit, fără alte motive decât acelea oferite de sentimentul direct al existenței, într-un fel asemănător afectivității infantile. Michaela Eleutheriade a îndrăgit cerul, iarba, pomii, găinile ce mișună prin curți sau casele modeste cu geamlă și peluze în miniatură, din București și din provincia românească, și ne comunică dragostea ei pentru toate acestea, așa cum ar cînta. E un sunet filiform, o melodie simplă, o arie emoționantă prin simplitatea ei, dintre acelea care nu cer să fie ascultate de nimeni, dar pe lângă care nu poți trece fără să le acorzi atenție. O bucurie de viață, curată și dezinteresată, așa cum e cea a izilor ori a minjilor sănătoși, ori ca a păsărilor cerului și, probabil, a plantelor, se desprinde din grafia colorată ce stătează, în lumini tari sau voalate și tonuri pure ori surdinizate, după dispoziția momentului, vibrația cristalină a acestui «suflet frumos» în sensul goethean. După atîtea vulgarități senzuale cîte ne-a fost dat să consumăm, această arie de flaut mozartian ne-a pătruns și ne lecuiește o vreme. Nu e vorba de timbrul grav al dialogului între simțuri și minte, din pictura lui Covaliu nici de monologul unui artist solipsist, care ar căuta să se exprime pe sine sugrumind vocea realului concret, ca să se facă auzită vibrația lui lăuntrică. Eleutheriade este un pictor în care granițele dintre lume și eu s-au șters, fără sacrificiul nici unuia din cei doi factori: fuziunea s-a făcut cu respectarea amîndurora, descoperite consubstanțial prin același flux de viață (citește: de bucurie), care le străbate.

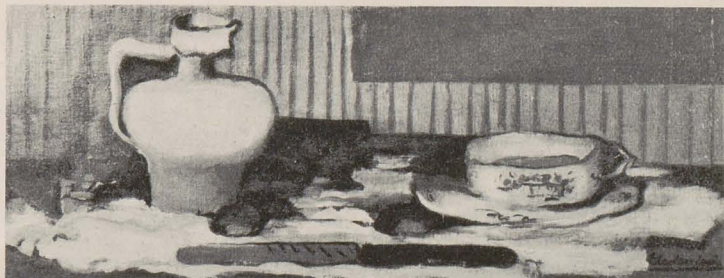
Este o artă afectivă, o formă a dragostei genuine, a dragostei fără drame, ca între copii și mamă.

ION FRUNZETTI



MICHAELA ELEUTHERIADE-GEORGESCU — Pensiunea Szigeti — ulei, 36×46 cm.

MICHAELA ELEUTHERIADE-GEORGESCU — Natură statică — ulei, 30×75 cm.



## TANIA BAILLAYRE

Expoziția Taniei Baillayre ne-a adus încă odată mărturia unui autentic talent de grafician. În desenele, gravurile și acuarelele expuse se fac evidente trăsăturile specifice grafice, ale acestui limbaj artistic direct, mijloc rapid de înregistrare și interpretare a realității.

TANIA BAILLAYRE — Scriitorul T. A. — desen în tuș, 19×23 cm.

Pentru Tania Baillayre, realitatea este o țesătură de linii în desigur căroră umbră și lumina se opun una alteia cu vigoare, dar căroră culoarea le rămîne străină. În acest fel acuarelele ei trăiesc o viață veritabilă prin linia desenului, dar au placată deasupra o a doua viață, mai puțin autentică, mai stingace, a culorii. De aici impresia frecventă de desen colorat, care se degajă din multe acuarele ale Taniei Baillayre. O fericită derogare de la

această afirmație au constituit-o peisajele. *Zori de zi Eforie și Pe plaja Eforie*, a căror grație și strălucire se traduc în cazurile de față direct în culoare, care nu mai acoperă doar formele și conturile, ci se contopește cu ele.

Cu toată predilecția vizibilă a artistei pentru motivele peisagistice, adevărata ei capacitate

de a surprinde micile, dacă nu marile secrete ale realității, se observă în cele câteva portrete, cel al lui Breslașu, cel al lui Aderca, sau cel al compozitorului Radovici. Cu o deosebită acuitate a observației, Tania Baillayre alege din jocul mobil al unei fizionomii elementele caracteristice, permanente.

Linia zburdalnică, vie a desenelor în peniță, ca și linia mai fermă, de o energie mai reținută, ce se remarcă în anumite gravuri — de pildă în lucrarea *În tunel* — o ajută în egală măsură pe artistă să evoce lumea inconjurătoare și să se exprime pe sine.

AMELIA PAVEL



GHEORGHE IVANCENCO — Sat pescăresc — gravură în linoleum, 26×36 cm.



GHEORGHE IVANCENCO — Bărci pescărești — Sanghai — acuarela, 40×52 cm.

## G. IVĂNCENCO

Este îmbucurătoare, în ultima vreme, îndesirea expozițiilor de grafică. După exemplele venite din alte părți ale lumii, ca Mexicul, Argentina, Chili, după desenele lui Paul Hogarth și caricaturile germane și chineze, iată că, în aceeași sală în care au expus înainte Perahim și Juster, alți doi artiști cu mari însușiri, Gheorghe Ivancenco și Gheorghe Naum, vin să-și desfășoare lucrările ultimului an de muncă. Ivancenco expune gravuri în linoleum, desene și acuarele, toate cu subiecte din China, recoltă a călătoriei sale recente în această mare și plină de noutate țară, în care le-a mai fost dat și altor artiști de la noi, ca Ligia Macovei, Eugen Taru și alții, să călătorească. Gh. Ivancenco se ingeniază să imbine în gravurile sale delicatețea de spirit a desenului tradițional chinezesc, cu viziunea picturală a desenatorilor în alb și negru europeni, pentru care modelarea corpurilor tridimensionale, în funcție de lumină și de umbră, este o lege, în vreme ce arta asiatică este un subtil concurs între conturile sintetice, cu racursurile complicate rezolvate uimitor de simplu, de-o parte, și tonurile plate, lipsite de clar obscur, sugerând planurile decorative fără să țină seama de volume, dar nepierzind de fel din vedere sentimentul spațiului, de alta. Ivancenco este un foarte bun gravor de tradiție net europeană, care, din contactul cu arta chineză a desprins deocamdată doar necesitatea siluetării elegante și expresive a personajelor, și o simplificare mai potențată a trăsăturilor, încă având funcție de contur și umbră în același timp.

Spre casă și *Figuri din piață*, ori *Pescari*, sînt lucrări care mărturisesc, neîntrebate chiar, obsesia punerii în pagină și a rezolvării monumentale în mici dimensiuni, a desenelor chinezești. *Satul pescăresc*, o excelentă gravură, un peisaj în care apa ogîndind casele și luntrile, dă efecte picturale secundare și de profilarea acoperișurilor unul pe altul, și pe cer, este însă tot o lucrare de european, ca și *Piața la periferie*; sînt și lucrări în linogravură prea grăbit expediate: *Marele zid chinezesc* ne face să regretăm lipsa de finisare a acestei imagini, bine compuse, altfel. Sînt numai trei desene în expoziție, dar toate trei foarte reușite: *Bătrîn și Femeie cu copil* sînt piese de mare greutate, care pot sta în arta noastră alături de unele splendide desene ale lui Samuel Mütznér, din Japonia, ca acelea întoarse de curînd în țară cu tezaurul restituit de URSS. Despre acuarelele lui Ivancenco se cuvine să vorbim ca despre două categorii diferite. Una, din care fac parte *Piața Gării Pekin*, *Poarta*

veche și Chioșc în curtea templului, sau Figuri de împărați, este categoria decorativă și ilustrativă, a lucrărilor făcute fără elan, dar cu destulă abilitate, în care interesul este cel tematic în primul rând: reproducerea unei imagini din realitatea Chinei milenare ori a celei moderne, întocmai cum a făcut și Alexandru Gherasimov, de pildă, în împrejurări identice. A doua categorie e a lucrărilor cu adevărat artistice: *Vedere spre chei* — Canton, Canal la Handjou, în care documentul, deși existent, nu e ostentativ, ci discret, și se câptușește cu o poezie intensă, specifică nu numai localității, ci și artistului în primul rând, chipului său de a recepta imaginea lumii feerice a Orientului, după ce a receptat-o pe cea a lumii dornice de dreptate și de muncă rodnică.

I. FR.

GH. IVANCENCO —  
Spre casă — gravură în  
linoleum, 38×55 cm.



## GHEORGHE NAUM

Gheorghe Naum s-a impus, cu prilejul expozițiilor oficiale, printre primii cinci practicieni serioși ai acestei tehnici la noi. Îndrăgostit de grafică, Naum o practică în multiple feluri: gravura în aramă, fie ea aquaforte sau pointe-sèche, gravura în linoleum sau pseudo-gravura în Schabpapier, îl atrag deopotrivă cu formule și mai anevoioase, cum este monotipul. Trebuie să spunem de la început că nu ne împăcăm cu tipul de linogravură spre care a mers Naum, în singurul exemplar expus aici, *Pe drumul tirgului*, în care nu mai pricepem de ce se preferă desenul în alb pe negru, cu conture ce nu implică și lumini, în loc să se rezolve problema așa cum, cu o tehnică excepțională, o rezolvă în Schabpapier același Naum, unul din cei mai sensibili la variațiile subtile ale luminii din ciți gravori am avut în școala românească. Într-adevăr, ca și în alți ani, și poate chiar la un nivel superior — dacă mai e cu puțință — similigravurile în hirtie neagră, zgiriată, ce reprezintă peisaje din bălțile Brăilei, transmit o poezie de nespus în cuvinte. Sînt priveliști silvestre, «sous-bois»-uri, cu

GHEORGHE NAUM  
— În portul Brăila —  
acva-forte, 20×34 cm.



lumina soarelui strecurată prin frunzișuri mărunțe, ca printr-o dantelă umbroasă. Brăileanul acesta cutreieră vara bălțile Dunării în căutarea unor asemenea imagini de inefabil lirism, și le transpune, după schițe rapide, pe placa de linoleum ori în Schabpapier; în alb și negru, aceste lucrări lasă impresia culorii prin mijloace ce țin de domeniul exactității

transcrierii valorilor. De o vibrație emotivă puternică — aluzie la stările de conștiință generale în peisaj, aceste lucrări sînt adevărate exemple ale genului. Regretul nostru este doar că Schabpapier-ul nu permite altă multiplicare decît cea mecanică, similigravura fiind de fapt un exemplar unic. Cu același efect, artistului îi stau la îndemînă materiale mai trainice, linoleumul ori lemnul, ce se lucrează cam în același fel, avînd avantajul că permit tiraje de zeci de exemplare după o placă. Măcar și reproduce mecanic însă, și tot ar fi bine să le avem aceste frumoase gravuri, adunate în albume și puse la dispoziția publicului.

Gheorghe Naum este un gravor de viziune picturală, capabil să surprindă poezia peisajului și să ne transmită, fie în alb și negru fie în culoare, emoția autentică resimțită în fața naturii. De culoarea lui Naum ne mărturisesc cîteva monotipe, foarte realizate. Tehnica aceasta, ce permite lucrări de durabilitatea uleiului, este dificilă prin tocmai ceea ce-i face prețul: tendința de a păstra transparența de acuarelă, pe alocuri, pigmentul nefiind niciodată gros și albul hirtiei permițînd și cerînd chiar, uneori, să fie menajat, spre a indica luminozități mai mari. Exigent la culme, prin virtuozitatea ce se cere artistului căruia revenirile îi sînt interzise — căci stratul ultim, cel mai superficial, e singurul ce se imprimă, — monotipul cere o sinteză mai strictă de mijloace și o perfectă stăpînire a tehnicilor uleiului și acuarelă, pe lîngă îndemînarea tirajului, ca și la gravură. Naum reușește foarte bine.

Singur graficul sterp, conturul rigid, nu i se potrivește temperamental. Totuși, mult ar da privitorii lui atenți, să știe care e motivul că și arama îl răsfață pe acest gravor uneori, dărîindu-i efecte mirifice, catifelate, ca în *grupul de vase pe Dunăre*, lucrat în pointe sèche.

I. FR.



GHEORGHE NAUM — Peisaj din Bălțile Brăilei — Schab-papier, 31×46 cm.

# MATTIS TEUTSCH

Există picturi cărora li s-ar putea adresa fără greș reproșul versului argezian: «Tu nu răspunzi la nici o întrebare!!!» Ca și «cartea» de care vorbește marele poet, pictura lui Mattis Teutsch, «iubită fără de folos», nu poate ieși dintr-o mușenie de sfînx. 44 de pinze de diverse formate și dimensiuni, intitulată *Recolta, Dirijorul, Tărani, Logodnicii, Soliști, Ascultători, Mușica, Compozitorii, În atelier, În laborator, În bibliotecă, Minerii, Șoferul, Pregătiri pentru treceat, nedumiresc, ele prin ele însele, pe de o parte, și ele, puse în comparație cu cele 44 de titluri. Căci, ce constată provitorul, în fața pinzelor acestora? Reproducerea, multiplicarea aceleiași figuri schematic-umane, pusă totdeauna în aceeași poziție și lumină este programatic dorită de artist, ca să producă probabil efectul «obsesiei». În realitate, figura aceasta, conjugată cînd la feminin, cînd la masculin, este într-adevăr obsedantă, dar mai de grabă prin repetiție. Prin repetiție, orice lucru devine obsedant. Dar capul acesta, dat cînd drept șofer, cînd drept miner, cînd drept compozitor, plugar sau chimist, este de o mare banalitate. Crescut la școala suprarealismului, în care s-a ilustrat, Mattis Teutsch a ajuns să*

valorifice teoria dicteului subconștient. Numai că acest dicteu presupune o condiție: ca subconștientul să conțină ceva interesant. Dacă nu e decît atîta cit se vede în expoziția aceasta, e inutil dicteul. Căci și conștient, presupusul artist tot sărac va fi. De mult n-am avut mai clară senzația sărăciei voite a unui om, datorită unui «ideal» artistic lipsit de preț, ca în cazul acestei expoziții.

Mattis Teutsch pare că uită să picteze, cu sistemul acesta, iar publicul, ieșind din aceste săli, se poate întreba pe drept cuvînt dacă realismul socialist presupune uneori și anti-realismul cel mai vădit, și lipsa de conținut, și chiar și lipsa oricărei intenții expresive, în afară de sofisticata dorință de a fi original. Și totuși, în sculptură, deși redevabil așa zisului stil «Art nouveau» («Modern Style», «Jugendstil» din preajma anilor 1910—1920, Mattis Teutsch manifestă o certă năzuință artistică.

Decalajul însă între operele picturale și sculptură este destul de mare, pentru ca aceasta din urmă să ne fi lăsat o bună impresie generală despre expoziție.



MATTIS TEUTSCH — Sculptură lemn — 25 cm.

I. FR.

# TRAIAN BRĂDEAN

În peisajul bogat al expozițiilor personale din capitala noastră, expoziția lui Traian Brădean apare ca un colț liniștit, propice meditației și concentrării. Nici o efuziune lirică, nici un accent puternic care să atragă zgomotos atenția; totul se petrece în «interiorul» imagini.

Cu un minimum de mijloace sobre Brădean recompune o lume a satului ardelenes, caracteristică, expresivă — o adevărată galerie de personaje ale unui roman posibil. Această afirmație nu implică însă de fel postularea ilustrativității desenelor lui Traian Brădean. Figurile lui, portrete sau siluete, nu au de fel un caracter narativ, nu oferă prilej pentru construirea, în jurul lor, a unei anecdote, dar au unitatea unui mic univers coerent, în care fiecare element este strict legat de celălalt și capătă o valoare mai mare atunci cînd este gândit în funcție de ansamblu.

Stilul lui Brădean tinde tot mai mult spre simplitate, spre epurare; se simte efortul neîncetat al artistului către sinteză și concentrarea expresiei. În același timp apare vizibil faptul că Brădean este din ce în ce mai preocupat de redarea caracterizării psihologice prin atitudine. Nici cînd linia lui nu este mai expresivă, mai elocventă, mai bogată în sensuri decît atunci cînd urmărește mișcarea: o inclinare reflexivă a capului, o îndoire a trupului care indică efortul, truda. În desenele mai vechi se observa la tînărul artist o anume predilecție pentru geometrizare și compunerea volumelor din poliedre, pentru întîlnirea abruptă în unghiuri, care amintea de desenele lui Ressu. Era o stilizare cu unele asprimi. Lucrările mai noi se depărtează de acest fel de viziune. Acum linia devine mai sensibilă, mai vibrantă, mai capricioasă chiar. Nu este însă vorba de sinuoziități plăcute, grațioase. Conturile lui Brădean sînt brusce, întrerupte, deschise; for-

mele nu rămîn izolate în spațiu și reduce la ele însele. Un decor invizibil întovărășește personajele înfățișate, care circulă într-o lume parcă interpusă între ele și noi. Este o umanitate sobră, grea, liniștită, care se mișcă ordonat, în ritmul firii, supusă și puternică în același timp. În imaginile ei concentrate, de o aparentă facilități, artistul își spune cuvîntul său despre viață, rostit cu rezervă, măsură și adîncime.

AMELIA PAVEL



TRAIAN BRĂDEAN — Dumitru — desen, 21 × 14 cm.

← TRAIAN BRĂDEAN  
Călugăr — desen,  
19 × 11 cm.



TRAIAN →  
BRĂDEAN —  
Moață — desen,  
29 × 20 cm.

# ECOURI ARTISTICE DIN STRĂINĂTATE

● Opere expuse pe stradă sau în curțile atelierelor... Se întâmplă periodic la Roma. În Via Margutta, strada Galerilor de artă, s-a deschis o expoziție în aer liber, la care au luat parte 500 de pictori și sculptori. Știrea ilustrează condițiile de viață și de creație ale artiștilor plastici romani, dar totodată trebuie înțeleasă și ca un act de protest împotriva proprietarilor de galerii de artă.

● Ministerul Culturii al U.R.S.S. a luat hotărârea de a organiza o expoziție unională a cărții, grației și a afișului, în legătură cu aniversarea a 40 de ani de la instaurarea puterii sovietice. Numărul lucrărilor expuse se va ridica la 10.000. Expoziția se va deschide la 25 octombrie și va dura o lună.

● La Muzeul de Artă Modernă din Paris a fost deschis «Salonul Tinerilor Pictori Moderni» la care au participat cei mai buni pictori realiști parizieni din actuala generație, ca Roger Grand, Rebeyrolle, Aberlenc, Simone Dat. Premiul I, a fost atribuit pictoriței Elisabeth Dujarric de la Rivière, pentru un interior.

● La Maison de la Pensée Française din Paris vizitatorii au putut admira o expoziție retrospectivă a marelui grafician Honoré Daumier.

● La 24 februarie a avut loc la Blot punerea pietrei de temelie a Muzeului Fernand Léger, a cărui construcție este proiectată să fie încheiată peste un an.

● La 12 aprilie s-a deschis la Moscova o expoziție a picturii chineze moderne «Gohua». Respectând un principiu statornic de veacuri în pictura chineză (în redarea obiectului, rolul de frunte îi revine liniei), artiștii plastici participanți la expoziția amintită au dovedit că în arta chineză se dezvoltă, într-o atmosferă de maximă libertate, cele mai diverse maniere și genuri de creație.

● Un deosebit interes l-a stîrnit la Paris expoziția «Arta grafică și sculptura Germaniei noi», (Galeria S. Badnier), prima expoziție în Franța a artiștilor de tradiție democratică, din R.D.G.

● Muzeul din Havre a sărbătorit a 350-a aniversare a nașterii lui Rembrandt printr-o excepțională expoziție de gravuri, împrumutate de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale și de la Rijksmuseum. Paralel, la Muzeul din Vieux-Havre au fost expuse o serie de lucrări ale artiștilor din sec. XVIII, îngăduind astfel comparații cu operele lui Rembrandt.

● În ianuarie a avut loc, la British Museum din Londra, inaugurarea expoziției de pictură veche chineză, reprezentînd aspecte ale creșterii și dezvoltării artei budiste, de la basoreliefurile lui Asoka la arta Gupta, trecînd prin perioada sculpturilor Sunga.

● Patru opere renumite ale pictorilor englezi: Turner, Constable și Gainsborough, vindute de către o bibliotecă publică din New-York, negă-

sind amatori în SUA, au fost achiziționate de către galeriile engleze.

● Într-un articol publicat de revista «Arts et Spectacles» din februarie 1957, sub semnătura președintelui Asociației «Prietenii Muzeului de Artă Modernă», se scoate în evidență trista soartă a operelor de artă contemporană care iau drumul străinătății deoarece statul francez nu dispune de suficiente fonduri pentru achiziționarea lor.

● Sub titlul «Revendicările tinerilor artiști», apărut în numărul din februarie al aceleiași reviste, un grup de tineri creatori plastici își expun doleanțele: lipsa de ateliere de lucru, lipsa de burse de studiu, insuficiența comenziilor, lipsa unei organizări a sistemului de asigurare socială pentru artiști.

● Între 9 și 12 aprilie a avut loc la Moscova decada artei și literaturii tadjice.

● Sumele alocate de statul francez capitolului artelor plastice, pentru anul în curs, sînt extrem de reduse. După părerea specialiștilor ele reprezintă abia a 400.000-a parte din ansamblul bugetului.

Credite umiltoare, nedemne de Franța, este părerea unanimă.

Știrea a apărut în revista «La Gazette des Beaux-Arts» Nr. 1058/957.

● La 29 ianuarie 1957 a apărut în periodicul «Arts et Spectacles» un articol care constituie un violent rechizitoriu împotriva delăsării muzeelor pariziene. Săliile Muzeului Luver se închid prin rotație, s-au suspendat aproape total lucrările de restaurare ale Pavilionului Florei, ale Muzeului de Artă Modernă din Sèvres, ale Muzeului «Jeu de Paume», lipsesc fondurile necesare achiziționării de noi opere, muzele se prezintă prost din punct de vedere al aspectului și al pazei, etc.

● O știre din revista franceză «La Gazette des Beaux-Arts» Nr. 1058/957 ne atrage atenția asupra grelei situații financiare a muzeului Tate Gallery din Londra, al doilea, poate, după National Gallery. Administrația muzeului este în imposibilitate de a achiziționa opere de artă modernă.

Raportul publicat de administrația muzeului arată că această galerie nu posedă nici un Picasso pictat după 1932, nici o pinză de dimensiuni mai mari de Matisse, nici o operă de Vlaminck, Diego Rivera, Brancusi.

● Muzeul Pușkin din Moscova a organizat o festivitate în cinsta celei de a 75-a aniversări a nașterii lui Pablo Picasso. La inaugurare a luat cuvîntul Ilya Ehrenburg, care a scos în relief deosebitele merite ale lui Picasso pe tărîmul adîncirii legăturii de prietenie între U.R.S.S. și Franța.

● Cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea lui A. N. Vasnetsov, a avut loc la Galerieile Tretiakov o expoziție de peisaje, ta-

blouri istorice și opere de grafică de marele pictor rus.

● În Uniunea Sovietică a apărut primul număr al unei noi reviste de artă, organ al Uniunii Artiștilor Plastici Sovietici. Intitulată «Tvorcestvo» (Creația), noua revistă își propune «să lupte pentru o înaltă realizare artistică a operelor de pictură, sculptură, grafică, decorație de teatru și artă aplicată. Punîndu-și drept scop analiza vieții plastice moderne a statului sovietic multinațional... revista va populariza cele mai bune realizări menite să îmbogățească experiența în creație, va supune discuției toate problemele actuale ale vieții de creație.»

Primele pagini ale revistei sînt consacrate artei estone, analizată cu vioicune și competență într-o serie de scurte, dar substanțiale prezentări, semnate de artiști și critici plastici cu renume (D. Șmarinov, I. Kolpinski, A. Salticov, etc.).

În cadrul rubricii «Dezbateri probleme de creație» L. Mocalov se ocupă de «Literaturizarea în pictură», relevînd deosebirea dintre tendința laudabilă de redare plastică a unui conținut de viață, și retorismlul, emfaza și abuzul de amănunte anecdotice, fenomene ce se vădesc adese în arta actuală. Autorul conchide că arta sovietică are obligația de a găsi noi forme plastice și de a căuta limba plastic cel mai modern.

Restul articolelor disecă procesul de creație la o serie de artiști plastici ruși și sovietici. (S. Gherasimov, E. Racev, Vruble, Nisskii) sau dezbate probleme actuale din arta sovietică și de peste hotare. («Abstracționism, etc.» «Revenirea la o artă mare» — recenzie a revistei Bildende Kunst, etc.)

Ilustrată cu eleganță și bun gust, revista cuprinde și trei reproduceri în culori, din care una (Dimineață în Veneția, de S. Gherasimov) deosebit de izbită.

## CARE ESTE VIITORUL ARTEI ABSTRACTE?

«Este arta abstractă o primejdie pentru pictură?» — iată întrebarea careia s-au străduit să-i răspundă un grup de cunoscuți artiști plastici francezi: Dunoyer de Segonzac, Leon Gischia, Edouard Gerg, Gaston Sèbire, Charles Lapicque, La dezbaterile la care și-au adus contribuția doi critici de artă, a participat și Raymond Nacenta, directorul Galeriei Charpentier, în calitate de interpret al gustului public contemporan.

Din cuprinsul discuțiilor care, nu au avut un caracter teoretic, ci au constituit un schimb spontan de păreri, vedem că problema a provocat contraversa destul de aprinsă. Ele au gravitat în jurul cauzelor așa zisului succes al artei abstracte. Adevărul este că — spune Raymond Nacenta — arta abstractă, considerată ca o formă nouă de exprimare, s-a dovedit pe gustul snobismului american. «Americanii au un pronunțat complex de superioritate datorită dolarilor lor. Ei au decretat: «abstracțiunea este arta modernă și tot ce nu

e abstract este perimat». Același lucru îl repetă și Dunoyer de Segonzac, adăugând că lumea occidentală, de la Oslo la Sao Paolo, este contaminată de noua modă care tinde să devină artă oficială, în vreme ce « *bieții figurativi sînt finiți în umbră* ». (Căutînd o caracterizare a figurativului, am putea spune că este vorba de arta care utilizează limbajul clar și concret al realității, opus nonfigurativului, care înseamnă predelecția artistului pentru formule grafice abstracte, al căror catalog cunoscut sub denumirea de cubism, suprarealism, s-a completat cu alte «isme»: « eufuzionism », « projecționism », « tasmism », etc.)

Odată porniți să descopere cauzele acestei artificiale încrețeniri a abstracționismului, investigații au ajuns și la o altă concluzie: răspunzătorii au acest fenomen regretabil sînt și acei care, din interes, au încurajat înclinarea superficială și irațională a unui anumit public pentru asemenea « opere » de artă. Să-i numim: directorii galeriilor de artă și criticii care, de teama acuzației că n-ar merge în pas cu arta contemporană și amintindu-și, nu fără jenă, de păcate făptuite mai de demult, cînd ignoraseră marile talente ale lui Cézanne și Van Gogh, supralicitează cu laude manifestările artei abstracte. Un exemplu, îl dă chiar Leon Gischia care amintește cu această ocazie că, în 1929, nimeni în Statele Unite nu-l accepta pe marele Bonnard, gustul yankeu fiind acaparator de supra-realistul Salvador Dalí. Și Gischia trebuie să admită că « *dolarul nu conferă totodată și o judecată estetică* ». Cîr adevăr amar conține, în legătură cu afirmația de mai sus, completarea făcută de criticul Roger Priouret: « *Numai că dolarul fixează cursul tablourilor* ». Afirmație pe care, din păcate, realitatea o confirmă deseori.

Așa sînd lucrurile, conducătorii americani de opinie artistică pot da liber friu artei nefigurative. Ce-i rămîne de făcut în aceste împrejurări pictorului figurativ? Să se cantoneze în lumea lui, să se izoleze de ceea ce tinde să devină artă oficială, bine stipendiată, în cercurile amatorilor capitaliști? Iată întrebarea pe care și-o pune Charles Lapique. Răspunsul ar fi că, dezgustat de răstălmăcirile fie răuvoitoare, fie de-a dreptul grotesci ale așa zisilor amatori ambițioși să fie în « pas » cu contemporaneitatea, pictorul figurativ va trece adesea ori, cu arme și bagaje, în tabăra de peste drum, pentru că altă soluție ca să subziste, nu are. Transferul și-l va explica, nu fără un zîmbet de dispreț și poate și de deznădejde: « *Nu căutați să înțelegeți (ceea ce fac n.n.). Lăsați-vă în voia impresiilor; ceea ce eu vă dau, sînt stări afective* ». Acest mod de a rezolva problemele de creație, Lapique îl denumește « *facilitatea* », « *simplificarea* » raporturilor dintre pictor și public, iar Gaston Sébire, trișare: « *Fac abstracționism, fiindcă nu sînt în stare să redea concretul* ». Gaston Sébire, cunoscut la Paris ca unul din tinerii pictori figurativi de mare talent, ne lasă să înțelegem că, a fi pictor nefigurativ în cazul

acesta, înseamnă a înșela cu bună știință publicul. Numai că acesta știe ce se ascunde în dosul haosului polierom: inaderența la realitatea obiectivă sau incapacitatea de a o înțelege și de a o recrea prin artă.

S-a ajuns, în urma acestor dezbateri, la o concluzie precisă? Nu. A fost categoric condamnat experimentul abstracționist? Nici asta. Repetăm, discuția nu a avut un caracter teoretic, ci mai degrabă unul constatativ: arta nonfigurativă a proliferat. Mai mult încă: aspiră să devină artă oficială. Iși crează academismul ei. Între acestea și pompiersmul inerent, impoștarea se insinuează de pretutindeni (admițînd că abstracționismul n-ar fi el însuși o impoștură). Asta a creat și breșe nenumerate, care dau « arta » non figurativă spre impas. Dezvoltîndu-se brusc, anarhic, beneficiind uneori de privilegiul « noutății », viitorul ei se arată totuși destul de întunecat.

Ceea ce însă nu spun vorbitorii, este că marele public, deși nu este invitat să participe la aceste ședințe ale esteților, s-a pronunțat de mult asupra ei: pur și simplu o ignoră. Și-atunci, ce-o să devină arta abstractă? Credem că citînd cuvintele lui Gaston Sébire rezumăm totodată și soarta ei: « *Pentru mine pictura trebuie să se adreseze mai întîi inimii. Un fapt pozitiv este că aproape toți pictorii de vîrsta mea sînt figurativi. Ei reacționează viguros împotriva artei abstracte* ».

#### SUCCESSUL ARTIȘTILOR ROMÂNI ÎN U.R.S.S.

● După un răstimp de 7 ani (prima expoziție de artă plastică românească la Moscova a fost organizată în 1950), artiștii noștri plastici au avut posibilitatea unei noi confruntări, a unui nou și larg schimb de idei și de experiență cu colegii lor sovietici.

Cum aceasta constituie fără îndoială un eveniment de seamă în propagarea artei plastice românești, ne-am adresat tovarășului Mircea Popescu, sub îndrumarea căruia a fost organizată recenta expoziție românească de la Moscova și Leningrad, rugîndu-l să ne împărtășească impresiile culese în cursul șederii sale în capitala Uniunii Sovietice.

« *Expoziția — ne-a spus tovarășul Mircea Popescu — a urmărit să prezinte tendințele de dezvoltare a artei noastre din ultimele decenii prin operele celor mai de frunte artiști ai noștri din toate generațiile. Fiecare artist a fost prezentat cu cel puțin 3—4 lucrări, privitorul sovietic avînd astfel posibilitatea de a-și făuri o imagine limpede a caracteristicii și stilului artistului respectiv.*

M-a bucurat îndeosebi faptul că artiștii și cunoscătorii au subliniat originalitatea artei noastre și varietatea personalităților sale creatoare. Specialiștii au apreciat îndeosebi profunda originalitate a lucrărilor lui Petrașcu, relevînd caracterul luminos și cromatismul bogat al picturii

noastre în genere. Sculptura și grafica prezentate la expoziție au fost deasemenea foarte prețuite.

Consider — ne-a declarat în încheiere tov. Mircea Popescu — că expoziția și-a atins scopul urmărit, contribuind la înțelegerea mai adîncă a artei noastre, trezînd interesul pentru noi manifestări asemănătoare în viitor ».

Desprindem cîteva ecouri din presa sovietică de specialitate:

« *Expoziția Arta Românească Contemporană constituie un fenomen înmăburător în viața noastră culturală, contribuind la întărirea prieteniei și la dezvoltarea legăturilor, la schimbul de experiență în creație între oamenii de artă romîni și sovietici* » (M. Cuzmina, *Sovetskaia Kultura* Nr. 19/857)

« *În arta românească modernă s-au definit personalități strălucite și de sine stătătoare care au intuit valoarea unei arte realiste superioare. Una din părțile constituante ale acestei arte este domeniul psihologiei, interesul deosebit față de lumea interioară, de starea sufletească, de simțăminte, de gândurile și trăirile omului viu* » (C. Luon, artist, al poporului al URSS — *Sovetskaia Kultura* Nr. 50/957)

« *În cele mai bune lucrări ale artiștilor plastici romîni se simte puternic patosul, spiritul civic democratic și al umanismului socialist. În aceste lucrări redarea realistă obiectivă și convingătoare a lumii exterioare se îmbină cu o diversitate de forme și mijloace de expresie individuale. Artă realistă și optimistă prezentată la expoziție dispune atît de tendințe progresiste sănătoase de dezvoltare cît și de o serie de realizări însemnate care, fără îndoială, se vor dezvolta mai departe și vor constitui baza unui puternic avînt al creației măestrilor artei Romîniei socialiste* » (M. Brodskii — Leningrad).

Criticii și artiștii plastici sovietici și-au exprimat de asemenea păreri elogioase la adresa unor artiști romîni ale căror opere au impresionat îndeosebi.

— « *Tendința către monumental poate fi sesizată la pictorul C. Baba... în lucrările sale tematice ca, de pildă, tabloul « Odihnă pe cîmp » care, prin coloritul și înalta sa măiestrie, amintește de clasicii spanioli J. Ribera, F. Zurbaran » (Luon).*

— « *Creația lui A. Ciucurencu se distinge prin perfecțiunea viziunii picturale și prin intensitatea sentimentelor. El pictează parcă întradeauna în grabă, sub biciuirea inspirației, dorînd să păstreze integral intensitatea impulsului launtric care făurește leit-motivul evenimentului sau scenei zugrăvite » (Brodskii).*

— « *Un mare succes îl constituie ilustrațiile lui J. Perahim la poemul lui Tvardovskii « Vasili Tiorkin » precum și căutările vie ale talenților artiști tineri E. Crăciun și D. Hatmanu » (Cuzmina).*

Schimbul de experiență prilejuit de expoziție a contribuit de asemenea la clarificarea multora din problemele ce frămîntă pe artiștii noștri — și prin aceasta la întărirea pozițiilor realismului și a frontului ideologic comun.

# CRONICĂ

## EXPOZIȚIA PICTORULUI MATTIS TEUTSCH

De la 4 la 24 martie a.c., în sala «N. Cristea» din Str. Brezoianu nr. 23-25, a avut loc Expoziția pictorului Mattis Teutsch din Orașul Stalin. Artistul a expus un număr de 44 picturi — compoziții, studii și portrete — și 6 sculpturi în lemn.

## EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ GHEORGHE IVANCENCO

La Galeria de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20, a avut loc de la 5 la 25 martie a.c., Expoziția graficianului Gh. Ivancenco. Artistul a expus un număr de 22 lucrări — gravuri în linoleum, desene și acuarele — înfățișând peisaje, portrete și diferite scene din viața poporului chinez, realizate în timpul și în urma unei călătorii făcute în China în toamna anului 1956.

## EXPOZIȚIA GRAFICIANULUI GHEORGHE NAUM

De la 5 la 25 martie a.c., a avut loc la Galeria de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20 Expoziția de grafică Gh. Naum. Realizate în acva-forte, pointe-sèche, linogravură, schabpapier și monotip, cele 19 lucrări expuse au înfățișat peisaje dunărene și brăilene, precum și aspecte din viața pescarilor.

## EXPOZIȚIA DE DESENE TRAIAN BRĂDEAN

La Galeria de Artă ale Fondului Plastic din cal. Victoriei nr. 132, a avut loc de la 4 la 25 martie a. c. Expoziția de desene Traian Brădean, organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici în colaborare cu Fondul Plastic. Tinărul artist a expus 35 de desene, înfățișând felurite portrete și schițe de atitudine.

## EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI GRAFICĂ STUDENTEASCĂ

În cursul lunilor februarie și martie a.c., Ministerul Învățământului și Culturii în colaborare cu Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din București, au organizat în sălile de expunere ale Institutului, din str.

Dr. Sion, o expoziție de pictură și de grafică, cu lucrări executate de 4 studenți și 1 profesor ce au însoțit echipele colectivului de Antropologie al Academiei R.P.R., în cercetările lor de specialitate, pe care acestea le-au făcut pe Valea Bistriței și în regiunea Hategului în lunile septembrie și octombrie 1955 și în iulie și august 1956.

Au expus prof. Dr. Gh. Ghișescu, 33 de desene — portrete și figuri — din țara Hategului și Hangu-Ceahlău; Traian Brădean 13 picturi în ulei — peisaje și portrete — din Clopotiva, Pădureni, Izvorul Alb, etc. și 32 desene — portrete și schițe — din Pășureni și Valea Bistriței; Aurel Nedel, 20 picturi în ulei — peisaje, portrete și o schiță de compoziție — din Hangu și Clopotiva, și 14 desene înfățișând diferite portrete de oameni de pe Valea Bistriței; Ion Nicodim, 6 picturi în ulei, zugrăvind flori și peisaje; Ion Popescu-Udriște, 14 acuarele, redind diferite peisaje din Hangu și Clopotiva.

## EXPOZIȚIA PICTORULUI NICOLAE GÎRBACIU

La Galeria de Artă ale Fondului Plastic din cal. Victoriei nr. 132, a avut loc de la 27 martie la 16 aprilie a.c. expoziția pictorului Nicolae Gîrbaciu. Artistul a expus 40 de picturi în ulei, înfățișând portrete, scene de interior și felurite peisaje urbane și rurale.

## EXPOZIȚIA PICTORIȚEI MARIA CONSTANTIN

De la 28 martie la 17 aprilie a.c. a avut loc la Galeria de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20, expoziția pictoriței Maria Constantin. Realizate în acuarelă, tempera, peniță și tuș colorat, cele peste 70 de lucrări expuse au oglindit ilustrații de carte și felurite peisaje.

## EXPOZIȚIA GRAFICIANULUI MIRCEA OLARIAN

Tot la Galeria de Artă ale Fondului Plastic din Bd. Magheru nr. 20, a expus de la 28 martie la 17 aprilie a.c. și graficianul Mircea Olarian. Executate în tehnici diferite, ca aquaforte, pointe-sèche, laviu și desen, cele 43 de lucrări semnate de artist, au înfățișat în bună parte priveliști și peisaje, apoi portrete, studii și câteva animale.

## EXPOZIȚIA PICTORULUI NICOLAE BRANA

În sala «N. Cristea» din str. Brezoianu nr. 23-25, a avut loc de la 27 martie la 17 aprilie a.c. expoziția pictorului Nicolae Brana, artistul a expus un număr de 50 picturi în ulei, înfățișând peisaje, scene de muncă, portrete, flori și naturi moarte.

## EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ STELIAN PANȚU

Stelian Panțu a expus de la 27 martie la 16 aprilie a.c., în sala «N. Cristea» din str. Brezoianu nr. 23-25, un număr de 42 lucrări de grafică — desene în tuș, gravuri cu acul și monotipii — înfățișând portrete, și felurite vederi și peisaje din țară.

## EXPOZIȚIA DE GRAFICĂ MARCEL OLINESCU

Tot în sala «N. Cristea» din str. Brezoianu nr. 23-25, a mai avut loc de la 27 martie la 16 aprilie a.c., și expoziția lui Marcel Olinescu. Artistul a expus 68 lucrări de grafică — gravuri în lemn, în linoleum, gravuri colorate, litografii și pointe — sèche, înfățișând compoziții, portrete, peisaje și naturi moarte.

## EXPOZIȚIA 1907

Cu ocazia aniversării a 50 de ani de la răscoalele țărănești din 1907, Muzeul de Artă al R.P.R. în colaborare cu Muzeul de Istorie al P.M.R., au organizat, pe această temă, o expoziție de pictură, sculptură, grafică și documente, ce a avut loc în cursul lunilor martie și aprilie, a.c., în sala Dalles.

Cele 225 lucrări de pictură, sculptură și grafică, semnate de către unii dintre artiștii noștri clasici și dintre cei contemporani, au ilustrat la un loc cu numeroasele fotocopii după documentele istorice de epocă, momente semnificative privind cauzele sociale ce au determinat izbucnirea răscoalelor țărănești, apoi diferite aspecte din timpul desfășurării luptelor, precum și tragicele reprizări prin împușcare a țărănilor răsculați.

În expoziție au fost ogândite deasemeni și acțiunile de solidarizare ale clasei muncitoare cu țărâimea răsculată la 1907, după cum n-au lipsit nici panourile ogândind noile condiții de viață pe care țărâimea le cunoaște în anii regimului de democrație populară.



# CUPRINSUL

Arta lui Grigorescu, o artă cu conținut veridic .....	Acad. ION JALEA .....	1
Confesiune .....	Acad. prof. G. OPRESCU ..	2
La 50 de ani de la moartea lui N. Grigorescu .....	C. BABA .....	2
Grigorescu, marele liric al picturii românești .....	AL. CICURENCU .....	3
Un fecund făuritor de armonii .....	M. H. MAXY .....	4
Actualitatea lui N. Grigorescu .....	I. JIANU .....	5
Două Expoziții ardelen: Expoziția Interregională Cluj; Expoziția Interregională Tg. Mureș .....	ION FRUNZETI .....	7
Aspecte și artiști din expoziția Interregională Iași .....	CARMEN RĂCHÎȚEANU-HOFFMANN .....	22
Observații asupra picturii în expoziția Interregională București 1956	CAMILIAN DEMETRESCU ..	23
Marginalii .....	EUGEN SCHILERU .....	33
Retrospectiva Schweitzer-Cumpăna .....	H. BLAZIAN .....	37
Concursul pentru monumentul « George Enescu » .....		43
El Greco în Muzeul de Artă al Republicii .....	Acad. Prof. G. OPRESCU ..	45
Expoziția Paul Hogarth .....	ANA MARIA CORDESCU ..	48
Expoziția de grafică Chiliană .....	Gh. POENARU .....	50
Prin sălile de expoziție: Michaela Eleutheriade .....	ION FRUNZETTI .....	53
Tania Baillayre .....	AMELIA PAVEL .....	53
Gh. Ivancenco, Gh. Naum, Mattis Teutsch .....	ION FRUNZETTI .....	54
Traian Brădean .....	AMELIA PAVEL .....	57
Ecouri artistice din străinătate .....		58
Cronica .....		59

Coperta: NICOLAE GRIGORESCU — Car cu boi — ulei

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

Redacția revistei: București, Str. C-tin Mille Nr. 5-7-9-, Telefon: 3.75.61





