



ARTA PLASTICA

ANUL 5

Nr. 2 — 1958

ARTA PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

2 — 1958

EXPOZIȚIA REGIONALĂ CLUJ

de V. BENEȘ

O rganizată în localul Muzeului de Artă din Cluj, într-un spațiu mare ca suprafață, dar ingrat pentru pictură, lumina fiind stinjenită de ferestre necorespunzătoare, Expoziția Regională de Artă Plastică cuprinde patru secții: pictură, grafică, sculptură și «plastică mică». Expun 44 de pictori, cu un total de 84 lucrări (maximum 3 bucăți de artist); 38 graficieni cu un total de 81 de lucrări (maximum 5 bucăți de artist); 17 sculptori cu 33 lucrări și 2 plasticieni cu 8 lucrări de plastică mică — teracotă.

De un ansamblu vioi, expresiv, puternic uneori, cu o vigoare alter-nînd cu frăgezimi primăvăratice, expoziția aduce o manifestare hotărîită în care mai mult te surprinde îndrăzneala decît nesiguranța. Din acest caracter general deduci imediat o activitate bogată și mai ales o deosebit de mare varietate de viziuni și realizări. Pulsăția expresivă e tîncurată nu numai de realizarea plastică în sine, cît și de elanul de afirmare.

Puternica efervescență a acestei expoziții indică fără îndoială acest caracter mai ales în pictură.

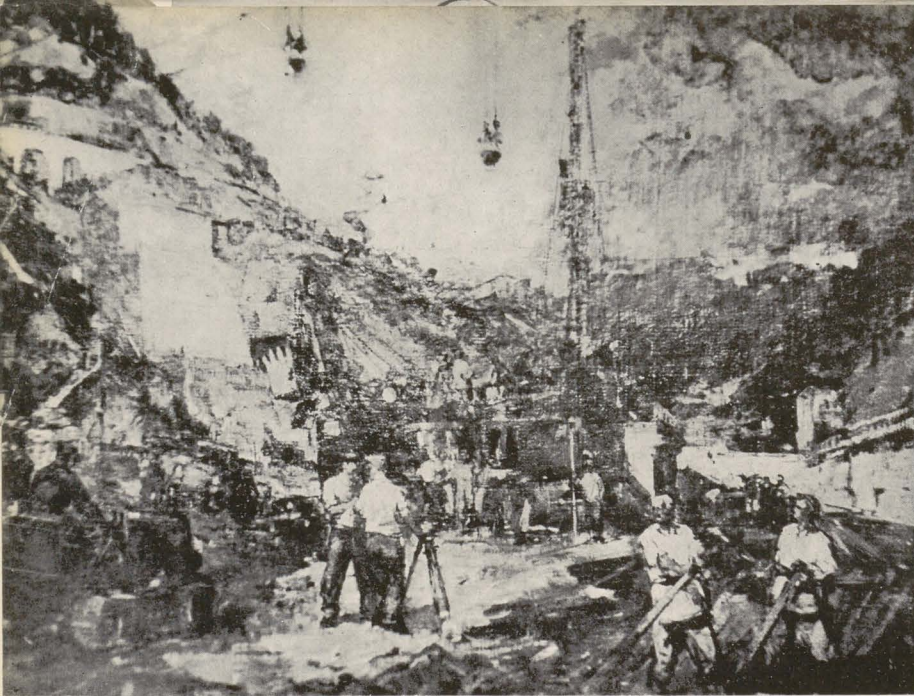
Din cei 44 de expozanți există un număr de pictori la care totul pare, de la unul la altul, o înfruntare a celor mai deosebite puncte de vedere. Fie că-i luăm pe Vladimir Frimu, Mircea Vremir, Nicolae Bălaj, Andras Laszlo, Letiția Munteanu, Nagy Albert, Zvoboda Margareta, Adler Adolf, Paul Sima, Farro Antal, Petru Feier, Eminet Ion, Vasile Crișan sau Abodi Nagy Bela, etc. găsim la fiecare în parte o altă problematică și mai ales o accentuată strădanie de a-și găsi un drum propriu de exprimare. În mod normal, într-o colectivitate de artiști ar trebui să găsim ca fir conducător în realizările lor, o concepție. Or, se pare, că tocmai această concepție lipsește, fiecare căutînd prin posibilități proprii să găsească drumul care duce la realism, dar uneori cu abateri, care divulgă tocmai lipsa unei unități concepționale.

Punctele fixe atinse de unii din aceștia, mai ales la cei mai tineri, sub raportul realizării compozițiilor, sînt într-adevăr repere valabile, dar cînd găsești alături *căutări* în sensul adînc al cuvîntului, care încearcă orice pentru a fi originale, desigur că simptomul pare evident.

Un caz particular care ilustrează cu un maximum de potențial această căutare de exprimare originală ni-l oferă pictorul de mari posibilități Kovacs Zoltan.



NAGY IMRE. Spărgători de piatră la fabrica de zahăr —ulei



În *Hochestii* găsim, prin insistența de a reda mișcarea prin alunecare, într-un praf parcă de zăpadă, o adevărată poziție impresionistă (nu ca cromatică, ci ca moment al mișcării, o impresie de mișcare) în timp ce în *Vinzătorii de stradă* întrebuițarea liniei într-o accentuată torsiune și unde totul e pus pe caractere exagerate, artistul merge direct spre expresionism. Nu putem afirma că aceste tablouri nu sînt « pictate », că artistul nu are simțul culorii sau al compoziției, că nu știe să fixeze planurile sau să definească formele și masele, mișcarea sau mai ales caracterul viu al mișcării, dar de ce aceste căutări într-un domeniu în care insistindu-se prea mult aluneci ușor la redarea unei forme fără conținut? O anumită nervozitate a acestei exprimări indică evident un temperament, dar exagerindu-se caracterul nu cădem oare în declamatoriul plin de emfază?

Acest prim aspect al picturii își găsește însă în cele câteva personalități arătate mai jos, anumite realizări, care în afară de o orientare, mai mult sau mai puțin precisă, aduc o viziune clară, fără contradicții și un stil personal chiar dacă uneori mijloacele de exprimare sînt mai sumare.

În pictura lui Fülöp Antal Andor, a lui Mohi Alexandru și Inese Janos găsim o vădită tendință către un decorativ, dar de aleasă substanță și mai ales sensibilizat pe planuri diferite dar fiecare cu originalitate.

Fülöp Antal Andor, cu o frăgezime cromatică și cu un hieratism pornit dintr-o atență observare a naturii, mergînd chiar către simboluri, prezintă în compoziția *Mlădiță nouă* un panou decorativ, sensibilizat în detalii și mai ales de o emoționantă prospețime. Fără a cădea în geometrism sau în rigiditate, aduce o euristică a liniilor și a formelor care măresc spațiul compoziției culminînd prin întrebuițarea unei lumini difuze.

Un alt aspect realizat cu vigoare, cu simț constructiv al maselor, cu o sobră compoziție și cu o culoare adecvată genului, adică o culoare locală de forme bine delimitate, prezintă Mohi Alexandru în portretul scriitorului Kovacs Balint și în compoziția *Construcția de pod*. Prezența unei judecăți critice apare direct, și merge atît de departe incît parcă ar vrea să anihileze orice sentiment care nu pornește din conștiința valorii lui general umane. Se pare că renunță chiar la participarea sensibilă, căutînd tot mai mult să se exprime în moduri cît mai ușor de priceput.

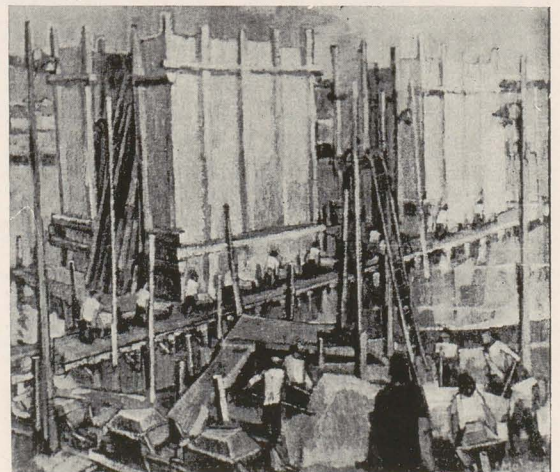
Inese Janos aduce altă viziune în compozițiile sale mergînd pe linia unui decorativ expresiv și căutînd prin jocul de perspectivă să indice funcțiuni inedite ale corpului omenesc în mișcare. Această poziție produce într-adevăr surpriză și ochiul se oprește cu insistență asupra desfășurării compoziționale, întotdeauna inedite. Culoarea, de o siguranță descriptivă care anunță mari posibilități în decorativ, îl ajută chiar cînd uneori e prea violentă.

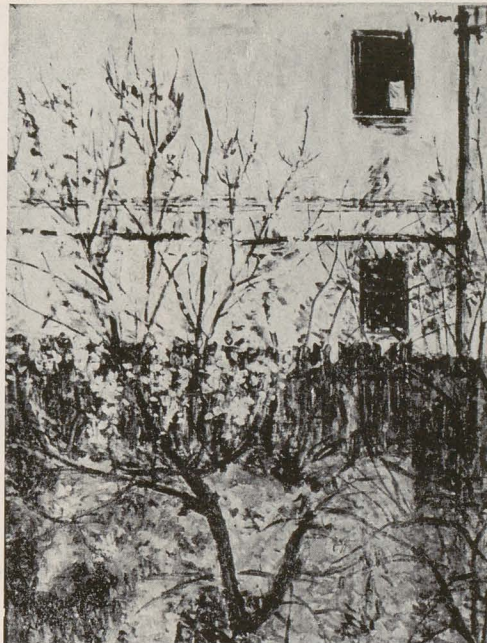
Petre Abrudan, aducînd gravitate și forță în peisajul expus, dă o interpretare sensibilă a naturii și dezvăluie un conținut bogat văzut prin prizmă proprie. În compoziția *Colectivistul*, de o unduire croma-

tică prea instabilă, produce din această cauză un divertisment coloristic. Mișcarea, gestul, masa de oameni, intenția și ideea compoziției adaugă însă lucrării valori noi și o fixează într-o perspectivă picturală, care dacă va fi susținută, va putea da artistului puncte noi de reper.

Teodor Harșia în *Șantierul Bicăz* aduce o vastă viziune compozițională și introduce mai ales un spațiu dinamic care comunică privitorului ceva din elanul și forța luptei pentru stăpînirea naturii. De o consecvență dialectică a culorii, nu-i scapă nici un efect cromatic și supune culoarea în mod judicios formelor și luminii. Dinamismul acestei compoziții e realizat egal și prin forme, culoare și atmosferă, cit și prin concepția activă pe care o aduce față de muncă.

AL. MOHI, Șantier — ulei





IOAN SIMA, Portret de față — ulei

Sus:
IOAN SIMA, Primăvară —
ulei

Jos:
PETRE ABRUDAN, Colec-
tivistul — ulei

De o spontaneitate și de o vervă care merg direct către virtuozitate sînt portretele Luciei Piso. În special în lucrarea *În atelier*, atmosfera e susținută de la început pînă la sfîrșit într-o tensiune și de exprimare și de conținut. Compoziția vie și emotivă marchează o linie pe care pictorița mergînd poate scoate, renunțînd la efectele grafice prea accentuate și la un anumit manierism cromatic, lucrări de o deosebită forță de exprimare. În portretul solistei *Lucia Stănescu* nu găsim, regretabil, calitățile din celelalte tablouri deoarece insistă prea mult într-o factură prea academică scoțînd în evidență efecte ieftine.

Lirismul lui Emil Cornea, susținut de o caldă participare emotivă, aduce lucrări în care natura este sensibilizată pînă la limita unei exprimări plastice. Cu tușe largi rezumă suprafețele și exprimă printr-o concentrație densă atribute ale formelor naturale printr-o caldă expresivitate.

Nagy Imre în *Spărgători de piatră la fabrica de zahăr* pornește de la un desen care marchează formele și spațiul în limitele realității interpretate în mod cerebral. Culoarea puternică, matură, plină de conștiință, nu face decît să adauge formelor în spațiu toată plenitudinea și puterea lor de exprimare. Compoziția prezintă o amplă înțelegere pentru realitatea timpurilor noastre, și fixează o dată în evoluția artei ardelen. Nagy Imre, maestru de o încercată experiență și de o profundă înțelegere a rosturilor artei, este astăzi printre pictorii maghiari din Ardeal un deschizător de drumuri.

De o puternică personalitate și originalitate este pictorul Ion Sima. Atît în portretul expus cit și în celelalte două tablouri prezintă sub diferite aspecte aceeași sensibilitate cromatică mergînd pînă la o microtomie a culorilor. Fără nici o grațuitate de exprimare, pictura lui Ion Sima merge direct către arta de confesiune a unei remarcabile sensibilități artistice.

Ceea ce surprinde însă în salonul de grafică este faptul că alături de Gy Szabo Bela, singuri Darko Laszlo, Kusztor Endre și Alfred Grieb, aduc lucrări care ies din comun și care prezintă personalități formate. Oare prezența lui Gy Szabo Bela nu poate impune în mediul clujan o direcție precisă în grafică și mai ales crearea unui stil care să dovedească forța exemplară a acestui gravor?

Sală care cuprinde în expoziție acuarele și desene colorate este cea mai unitară, cu toate că artiștii expozanți sînt temperamente deosebite și mai ales dispun de moduri diferite de exprimare. Fără monotonie, dimpotrivă, cu o vioiciune remarcabilă, această sală impune numele următorilor: Tenkey R. Liviu, Macskassy Iosef, Kusztor Endre, Nicolae Bălaj, Emil Băcilă, Constantin Ilea, Bene Iosef, Veres Pal, Pallos Jutta, Maria Ciupe, Walter Widmann, Teodor Harșia și Starmüller Geza.

Sculptura, mult mai puțin reprezentativă ca preocupări și realizare, aduce în afară de lucrările lui Romulus Ladea, *Portretul academicianului profesor G. Benetato*, *Compoziție* și *Frații*, lucrări demne de remarcat de Virgil Fulicia, Carol Pleșa, Szervatius Jenő, Szervatius Tibor și Vetro Artur.

Lucrările lui Romulus Ladea inscriu noi victorii ale acestui sculptor creator de stil și una dintre cele mai reprezentative figuri ale artei rominești. *Portretul*, de o profundă interpretare psihologică, ne dă o figură remarcabilă a profesorului Benetato, dezvăluindu-ne alături de calitățile omului de știință și pe acelea de gînditor. Celelalte două lucrări, de o logică stringentă a maselor și formelor, de o sensibilitate accen-





LUCIA PISO, *În atelier* — ulei

Dreapta:
ABODI NAGY BELA, *Dezbateri* (din ciclul
„Din ilegalitate”) — ulei



tuată a interpretării și de o economie a mijloacelor de exprimare, ne arată maturitatea împlinită a acestui mare artist.

Horia lui Virgil Fulicia, văzut în mase, sensibilizat însă prea expresiv prin mișcare, produce un contrast care strică echilibrul lucrării. Nu numai confuzia de forme dă naștere la nedumeriri, dar chiar și interpretarea psihologică a personajului.

Szervatius Tibor, tânăr sculptor, fiul lui Szervatius Jenő, aduce în *Portretul lui Ady Endre* și în celelalte două lucrări, tăiate toate în lemn, o viziune remarcabilă și o cunoaștere deosebită a tehnicii lemnului. Cu o forță de exprimare care atinge în concepție și realizare monumentalul, Szervatius Tibor e la începutul unui drum larg și promițător.

Vetro Artur, în portretul lui Ady Endre, conceput cu intenții de monumentalitate, realizat însă dintr-o sursă de rezerve academice,

RETROSPECTIVA AUREL CIUPE

O rinduită cronologic, expoziția retrospectivă a lui Aurel Ciupe oferă evoluția organică a artistului într-o operă care nu se fixează niciodată, după cum nici în ordinea firii nu sînt clipe sau epoci de răgaz. Din această evoluție cit și din elementele întime vom putea desprinde sensul artei lui Ciupe: o credință precisă în rosturile artei și o viziune cu toate aparentele moduri variate de exprimare, întotdeauna una și aceeași.

În această expoziție pictorul Aurel Ciupe aduce preocupări de egal interes pentru portret, peisaj și natură moartă. Căutînd să descifreze în portret acea caracteristică sensibilă a modelului, redă în limbajul cromatic, articulat pe forme modelate cu subtilități de stil, o întreagă înțelegere a acestui gen. Fără să facă simplă fizionomie, asemănarea celui portretizat e urmărită mai mult în ceea ce are ea mai expresiv. Din această cauză portretele lui Aurel Ciupe sînt totdeauna veridice redări psihologice.

Cu aceeași acuitate de vedere pictorul pătrunde și în subtila desfășurare a naturii, din care ia, pentru a reda un peisaj, nu caracterul decorativ, ci pe acela care o reprezintă ca pe un mediu în care se desfășoară viața omului. Această viziune asupra naturii face ca peisajul lui Aurel Ciupe să fie identic ca loc și timp, reușind prin aceasta să redea caracterele locale și specifice ale fragmentului din natură ales.

Iar atunci cînd atenția artistului se oprește asupra naturilor moarte, el nu reprezintă în ele obiecte decorative numai, ci obiecte care fac parte din existența cotidiană a omului.

Unitatea realistă manifestată atît în portret cit și în naturi moarte reprezintă de fapt chiar viziunea pictorului în artă.

În limitele acestei viziuni putem urmări permanențele artistului și unitatea sensibilă în varietatea de exprimare. Există în pictura lui



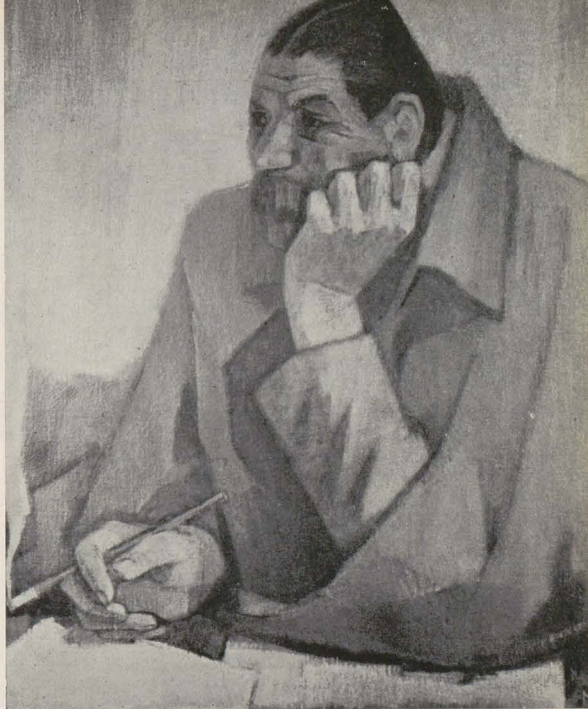
AUREL CIUPE, *Țărancă din Sic* — ulei



crează de fapt două zone distincte în lucrare. Figura, cu mijloace mai mult picturale — efecte de lumini pe suprafețe lînse — este separată complet de felul în care sînt tratate formele în cealaltă zonă a lucrării. Masele nu trec în mod firesc în forme, iar formele nu se exprimă în limbajul potrivit.

În plastica mică, Benczedi Sandor realizează caricaturi expresioniste, bibelouri în teracotă, vii și pline de humor. Găsim aici o preocupare care, dacă ar izbuti să creeze și un stil în care forma să fie temperată din punct de vedere caricatural, cișgînd astfel în concentrare, ar avea mari șanse de a se impune.

Organizatorii expoziției nu au ținut seama de anumite necesități de prezentare, așa fel încît cu greu își poate cîineva forma o impresie unitară despre un artist expozant. La defectele sălii se mai adaugă și acestea care îngreunează mult vizionarea expoziției.



ALEX. MOHI, Portretul scriitorului Kovacs Bálint — ulei

Stînga: PETRU FEIER, « 1784 » — ulei

Aurel Ciupe o tensiune interioară care apare în orice tablou, ca un fel de forță care stă îndărătul tuturor formelor pictate. Această tensiune are momente de încordare în care culminează și momente de calm în care se pare că strînge puteri noi. Dar indiferent de intensitatea ei, tensiunea este în pictura lui Aurel Ciupe chiar fermentul viu al culorii.

În dosul tuturor petelor, în ele poate, sau undeva în penumbrelor tabloului, culoarea pictorului e prezentă, dar nu ca o suprafață pictată doar, ci cu aderență în însăși substanța picturii.

Această dimensiune a treia a culorilor, tensiunea, nu are menirea unor simple exhibiții cromatice de natură decorativă, ci potențează forța de exprimare a culorilor, dîndu-le o prezență care nu place doar ochiului, ci în care se poate ogîndi și sufletul privitorului.

Fără a dramatiza culoarea, păstrînd-o într-o vervă reținută de povestitor care nu se grăbește, Aurel Ciupe înscrie în cromatismul românesc un aspect nu des întîlnit. Pentru el culoarea nu-i nici pretext pictural, nici materia care modelează și indică formele, ci este de fapt un grai. Felul în care se articulează acesta, așa ca să poată fi înțeles de cît mai multă lume, se reflectă în chiar limpezimea de exprimare.

Și, de aici, decurge un alt aspect: lipsa oricărei confuzii în pictura lui Aurel Ciupe. Fără a fi un stilizator în sensul de rezumare expresivă, pictorul comunică conținuturile prin caractere limpezi și categorice. Nimic ambiguu, nimic silit sau nesigur, totul curge, odată stabilite limitele, de la sine.

În pictura lui Aurel Ciupe nu întîlnim stridente, violente sau grandilocvență. De aici marea lui sinceritate și calmul lui, calmul sărbătoresc al aceluia care nu are ce să ascundă și de ce să se teamă, fiindcă a spus totul în graiul lui propriu.

Tablourile lui Aurel Ciupe dintre 1930 și 1940, perioadă în care pictura românească vîna izme cu orice preț, sînt adevărate manifeste de bun simț și de bună credință.

Dacă influența lui Aurel Ciupe asupra foștilor elevi de la Școala de Arte Frumoase din Cluj și după aceea la o altă școală din Tg. Mureș nu poate fi identificată cu marcă specifică, în schimb ea poate fi găsită în climatul care l-a promovat: seriozitatea, disciplina și mai ales căutarea drumurilor proprii. De aceea și pictura lui Aurel Ciupe e gravă, fiindcă el o consideră ca pe o misiune care nu poate fi împlinită decît cu conștiința purității și a sincerității.

În istoria picturii românești, Aurel Ciupe vine din Ardeal cu toate caracterele acestei provincii, așa cum ni le-au arătat în diferite domenii de artă toți creatorii veniți de acolo: un Rebreanu, un Sabin Drăgoi, un Ion Slavici, un Romulus Ladea, un Mihai Beniuc și un Ion Vlasu.

V. B.

AUREL CIUPE, Peisaj — ulei



AUREL CIUPE, Autoportret — ulei



EXPOZIȚIA INTERREGIONALĂ DE LA IAȘI

de PETRU COMARNESCU

Pe pământul Moldovei s-au născut și au crescut unii dintre cei mai de seamă pictori ai noștri, care la Iași sau la București și-au adus contribuția la progresul creației plastice. Dacă Gh. Asachi, Gh. Panaitanu-Bardasare, G. D. Stahi, Gh. Popovici, Octav Băncilă, N. N. Tonitza și Șt. Dimitrescu s-au format în bună parte acolo și apoi au animat viața artistică a Iașilor, alții ca Luchian, Petrașcu, Pallady, Verona, Vermont, Ressu, Traian Cornescu, Adam Bălățu, născuți pe meleagurile moldovenești și păstrind legătură spirituală cu ele, s-au manifestat la București. Tot moldovenii au fost și pictorii D. Hirlescu și A. Băeșu sau graficienii Jiquidi-bătrînul, Lascăr Vorel și M. W. Arnold, care n-au apucat să se realizeze decît în parte, unii murind prea de timpuriu. Din Moldova au venit și Nuți Acontz, pictorița recent decedată și care în vremea din urmă ajunsese la personale și remarcabile realizări în peisaje și naturi moarte, pline de gingășie și vibrante armonii, A. Poitevin-Skeletti, Șt. Constantinescu, G. Juster, G. Ispir, Tr. Sfîntescu, precum și o seamă de tineri, dintre care amintim pe Eugen Crăciun, Ana Iliuț și C. Piliuță. În sculptură, Moldova a dat mai puține nume de creatori, dar de acolo au fost sau sînt D. Tronescu, D. Chipăruș, M. Onofrei, Ion Irimescu, Vasiliu-Falti și Naum Corcescu.

În bogata creativitate românească, în care toate regiunile și-au spus cuvîntul, Moldova a adăugat mari și variate contribuții, dovedind existența unui «genius loci», unui creator și original spirit local, în marea unitate a poporului nostru, spirit plin de rivnă creatoare ce se cere continuat, pe cît posibil cu aceeași strălucire. Această tradiție obligă mai mult ca orînd pe artiștii moldoveni să continue și să dezvolte moștenirea artistică, acum cînd au o atît de mare răspundere și condiții cu adevărat prielnice pentru lucru.

Este drept că dacă moldovenii au creat opere picturale și sculpturale de seamă, acestea s-au creat mai mult în cadrul activității generale a țării decît în cadrul școlii ieșene, care de pe la 1900 a căzut într-un academism, din care cu greu au scos-o uneori Băncilă, Tonitza și Șt. Dimitrescu. Între cele două războaie mondiale academismul, superficialitatea și mediocritatea se cubăriseră în școala ieșeană, datorită unor profesori fără vocație artistică, așa cum au fost pictorul Leon Cosmovici sau sculptorul Mateescu, precum și alții. Mulți studenți erau bucuroși cînd scăpau din școala ieșeană, iar alții, mai norocoși, au salutat cu entuziasm venirea acolo a lui Tonitza și Șt. Dimitrescu, care însă n-au avut răgazul de a schimba temeinic atmosfera. (De altfel și la București, învățămîntul artistic, cu unele excepții, a fost deficient în aceeași perioadă. Un Grigorescu sau Luchian nu au avut puțină să-și treacă de-a dreptul măestria studenților, neîncredîndu-li-se vreo catedră.)

De un anumit academism, de lipsa de contact cu realitatea, cu tipurile caracteristice locului, cu viața nouă, suferă într-o oarecare măsură și expozații actuali de la Iași. Există în multe din lucrările expuse acum acolo o oarecare timiditate și șovăire în privința alegerii mijloacelor de expresie și chiar pictori de talent aduc uneori aspecte banale din realitate, tratate și mai banal. Expozații Interregionale ieșene nu trăiesc îndeajuns realitățile sociale ale prezentului și nici nu se exprimă cu mijloacele plastice cele mai autentice, mai datătoare de expresie vie și originală. Așa se explică de ce în actuala expoziție lipsesc compozițiile ample, cu fapte și acțiuni semnificative din viața de azi, cu oameni preocupați de noile probleme ale construirii socialismului și de ce chiar portretele care oglîndesc psihologia omului nou sînt puține și nu îndeajuns de semnificative.



VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU,
Iarnă la Copou — tempera

Și totuși artiștii care expun la Iași fac parte dintr-una dintre cele mai interesante și pline de activitate regiuni ale țării. În sinul sau în vecinătatea unor pitorești priveliști cu falnice monumente istorice apar acum unele dintre cele mai îndrăznețe înfăptuiri socialiste. Construirea uriașei hidrocentrale de la Bicăz, fabricile de la Iași, Bacău și Roman, industria lemnului din Neamț și din Bucovina, plutăritul pe Bistrița, producția de textile, hirtie, penicilină, bunuri alimentare și mașini din diferite centre fac să duduie de activitate și această parte a țării. Gospodăriile colective au schimbat viața satelor și peste tot apar oameni noi, care privesc cu încredere viitorul și înțeleg într-un mod mai constructiv rostul omului în lume.

Unele din aceste aspecte noi apar în lucrările expozanților, așa cum au apărut și în anii trecuți, dar numărul lor este prea mic și expresivitatea lor încă nu îndejuns de vie și pilduitoare. Că artiștii își pun problema trăirii mai depline a realității actuale o dovedesc unele peisaje industriale și unele portrete de oameni noi, precum și încercările de îmbogățire a modalităților de expresie, pentru a se aduce mai multă mișcare și naturalețe în scene cu muncitori. În această privință, cele două studii în ulei ale lui Dan Hatmanu, *Muncitori* și *Joc tineresc*, dovedesc căutarea unor atitudini expresive, folosirea unei paste mai consistente, îmbinarea unor tonuri mai vii și mai calde. Este vădit că tânărul pictor se îndreaptă acum cu mijloace mai complexe spre marea compoziție socială și folosește și un limbaj plastic mai autentic și mai liber. În momentul de față, el se află în faza de rev-



Sus:
M. CĂMĂRUȚ
Sălcii la Bucium —
ulei



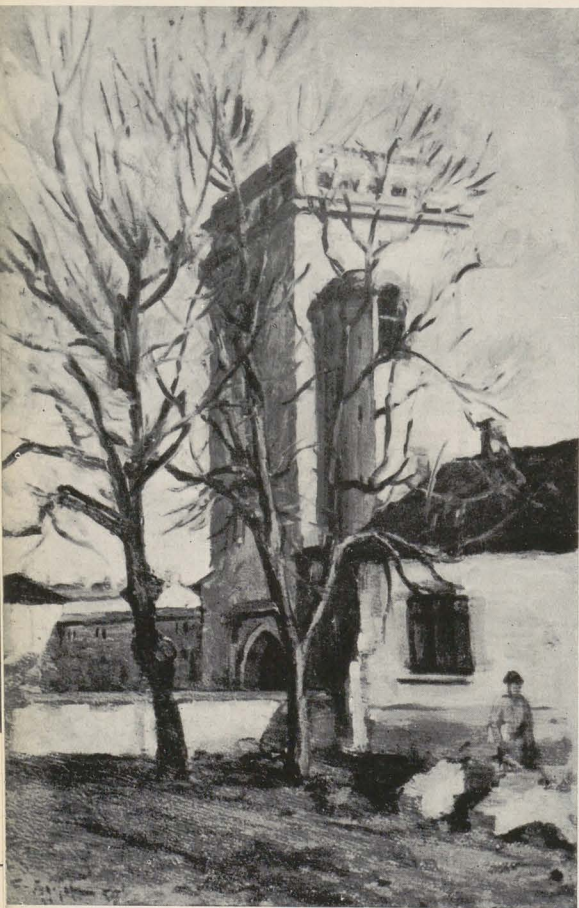
P. HIRTOPEANU,
Aspect din cartierul
gălănesc-Balcic — ulei

zuire și împlinire a modalităților de expresie, ce le socotea mai prielnice viitoarelor sale creații, pe care le așteptăm cu legitimă curiozitate. De asemenea, deosebit de interesante sînt și gusașele lui Nicolae Popa, care, așa cum am spus și cu alt prilej, mai ales în notațiile directe ale tipurilor și aspectelor din contemporaneitate se dovedește un observator viu și grăitor, pe cînd, deocamdată, în marile compoziții este departe de a reda atmosfera specifică vremii, ținuta și psihologia esențială a personajelor. Compoziția sa *Petru cel Mare* și *Dimitrie Cantemir* nu are nici măreție, nici cuvenita frumusețe picturală, care să reliefeze momentul istoric, pe cînd gusașe ca *Flăcăii citind revistele* și *Aspect din cartierul Păcurari* sînt pline de viață, iar prima descrie în mod convingător psihologia țăranilor care se bucură de binefacerile culturii.

O vădită încercare de înnoire a mijloacelor picturale și de adîncire a tematicii o constatăm la pictorii C. Agafiței, M. Cămăruț, V. Mihăilescu-Craiu și P. Hirtopceanu. Inegalitatea lucrărilor expuse de primii trei constituie o mărturie a luptei lor cu academismul, cu expresiile oarecum șterse sau banale, cu locurile prea bătătorite, precum și o

certă străduință de îmbogățire a paletelor, în genere mai săracă la Iași decît la București. Peisajele lui Costache Agafiței, *Podul nou de la Bicăz* (din preajma barajului) și *Iașul industrial* îmbină specificul naturii cu construcția omului și indică progresul pictorului atît în adîncirea realității actuale cit și în redarea mai picturală a celor văzute și interpretate. De asemenea, priveliștea cu Golia are vigoare și poezie, spre deosebire de florile sale, lipsite de lirism și armonie.

Și în ulei, și în acuarelă, Mihai Cămăruț are unele reușite, arătînd că se îndreaptă spre adevăruri mai adînci, redată mai pictural. Artistul ar trebui să-și confrunte mai autocritic însușirile și limitele, stăruind, credem, în expresiile mai puternice și mai simple, în acordurile mai sobre și intense, căci și portretul expus, și peisajele ieșene în acuarelă dovedesc expresivitate acolo unde artistul nu caută armonii savante și elemente complexe, ci unde se exprimă direct, simplu. Victor Mihăilescu-Craiu a prezentat în expoziția de la București cîteva lucrări remarcabile ca adevăr și picturalitate, alături de altele banale. La Iași, are acum două acuarele (una numită *Interior de curte*) cu notații atît de



COSTACHE AGAFITEI, Turnul Golia — ulei

calde și vibrante cum nu am mai întâlnit de la Luchian încoace, dar și unele compoziții și peisaje, în care formele nu sînt îndeajuns de definite și coloritul îndeajuns de viu și nuanțat. Dacă lui Agafitei îi trebuie mai multă îndrăzneală picturală, lui Cămăruț mai multă articulare și mlađiere a mijloacelor ce îi sînt proprii, lui Mihăilescu-Craiu îi trebuie mai multă stăruință în a folosi cu logică remarcabilele daruri picturale de care dispune. Craiu ar putea fi printre cei mai de seamă acuareliști ai noștri, dacă ar stăruia pe calea aceasta, iar în ulei, pictorul vechilor clădiri ieșene și al noilor construcții, ce răsar într-o atmosferă nespuse de vibrantă.

Venind vorba de Iași, socotim necesar a aminti că orașul acesta este unul dintre cele mai picturale din țară. Și totuși, de la Pallady încoace, aproape nimeni nu i-a surprins în pictură farmecul minunatelor lui așezări și pitorescul naturii lui, adesea învăluită de cefuri străvezii, cu tot felul de reflexe, ce constituie un izvor de inspirație și o comoră de valorificat pentru ochii unui pictor sensibil. Prin participarea la marea trecutului și la uriașele transformări din prezent, acesta l-ar putea înfățișa în toată complexitatea lui de adevăr uman, activitate transformatoare și poezie subtilă. Aspecte ieșene apar acum în picturi, dar mai totdeauna fără atmosfera specifică și atât de splendidă a orașului acesta, așezat pe coline și învăluit de culori și lumini nespuse de sugestive.

O surpriză a expoziției actuale constituie peisajele făcute de Petru Hirtopeanu în R.P. Bulgaria, mai ales la Balçic. Deși atîția dintre marii noștri pictori au zugrăvit minunata așezare și atmosferă a Balçicului, Hirtopeanu a izbucit totuși să ne aducă viziuni și interpretări noi, cu totul originale și caracteristice, în care predomină ocrul gălbui al colinelor și albastrul intens al mării. O parte din aceste tablouri au fost expuse la Sofia, bucurîndu-se de un succes pe drept meritat.



ION PETROVICI, Cap — tuș

Iulia Hălăușescu se află în căutarea unui stil propriu, dar deocamdată are mai multe maniere, unele folosind un colorit violent, chiar strident, ca atunci cînd proiectează peisaje din Cehoslovacia. Credem că dramatismul către care tinde artista se poate realiza fără asemenea stridente și unele peisaje de la Bicaz, pictate în trecut, însemnau o cale bună. Vasile Ștefan are aptitudini pentru compoziție, dar este încă în faza căutărilor de expresie umană și mijloace cromatice, observație valabilă și pentru tinerii Angela Popa și Adrian Podoleanu. În peisajul istoric, N. Milord are nevoie de mai mult colorit local. Portretul lui Romeo Vlad dovedește pătrundere psihologică și bun gust în acordurile cromatice. Ca portretist, Mihai Dăscălescu are însușiri ce trebuie adîncite. Varahil Muraru are aptitudini și pentru lucrările în ulei, deși îi este mai la îndemînă tehnica frescei, unde acest elev al lui Tonitza a făcut lucrări remarcabile. Proiectul decorativ al lui Eugen Boușcă ar merita o dezvoltare mai legată de arta populară, și mai multă rigoare stilistică.

Maestrul mai vîrstnic Otto Briese aduce peisaje pline de frăgezime și sinceritate, notații directe din natură și portrete interesante. Peisajele lui D. Irimescu și Leandro Popovici dovedesc un oarecare progres. Încă nesigur în desen, dar foarte sensibil la culoare este începătorul Gh. Brădăneanu. Constantin Berdila caută transparența atmosferii (*Peisaj la Humulești*) și adîncește cu fine trăsături și acorduri cenușii-albastre portretul.

Dintre graficieni, Ion Petrovici este un observator adînc al realității. Compoziții ca *Drănițarii din Hadoc* ne arată că se apropie temeiinc de oamenii și viața de azi. Linia sa este vie și adesea expresivă. În peisajele lucrate în tuș acuarelat, Vasile Dobrian narează cu accent și poezie munca plutășilor de pe Bistrița și aduce cîteva priveliști solid construite, pline de atmosferă veridică (*Dimineața pe Bistrița*). Isin Scharf poate da lucruri interesante în alb și negru. Xilografia sa *Pe plută* are o ingenioasă și sugestivă simplitate. În peisajele lui Gh. Iliescu se simte nevoia unei limpeziri și a unor accente mai semnificative.

Sculptura are cîteva realizări în expoziție dar și o seamă de lucrări nedefinite și șovăitoare. Iftimie Birleanu dă dovadă de forță expresivă în portretele sale (*Poetul G. Lesnea*, bustul monumental al lui Ciprian Porumbescu, *Capul de copil*, lucrări simțite și atrăgătoare, spre deosebire de naturalistul portret al lui Moș Zărd.) Vasile Floarea are deasemenea forță constructivă, după cum o dovedește în portretul profesorului V. Rîșcanu și în acela al poetului Mihail Codreanu, a cărui expresie putea fi însă mai adîncită. Nereușită, în schimb, statuia lui Ștefan cel Mare de Birleanu și Floarea, neavînd suficientă stabilitate și modelaj adecvat. Simțîmint decorativ, dar pus pe o construcție realistă dovedește V. Condurache. *Maternitatea* sa are vigoare, armonie, căldură, pe cînd *La Plajă* (temă similară) ne pare mai superficial tratată. Calități de expresie și construcție are bustul lui Coșbuc de Guguianu. Ca și în trecut, tînrărul Dumitru Căileanu se arată un adînc observator al psihologiei oamenilor muncii, iar actuala sa lucrare, *Fruntăș în producție*, este construită cu aceeași pătrundere, dar acum și cu mai multă vigoare. Un făgăduitor debut are Lucreția Filioranu, cu relief *La podul înalt*, una din reușitele expoziției. Plasticitate vie, modelare caldă, ritmică decorativă, individualizarea personajelor, mișcare sugestivă se intrunesc în acest relief. Ingenios, panoul decorativ din plăci de ceramică, *Munca la cîmp*, realizat într-un felicit joc de albul și ocrul, unele sugerînd albeața portului tărănesc, altele scîlpirile cerealelor, lucrare datorită unor începători, Eugen Pătraș și M. Alexandru.

EXPOZIȚIA REGIONALĂ PLOEȘTI

de H. BLAZIAN

În două din sălile Muzeului de Artă al orașului Ploiești s-a amenajat, pe temeiul unei riguroase selecții, *Expoziția Regională de Artă Plastică*.

Nivelul calitativ al expoziției este deajuns de satisfăcător. S-au remarcat îndrăzneții oneste, laolaltă cu unele încercări timide, în care elanul creator pare încă stînjinit de îndoile și tatonări.

E necesară accentuarea preocupărilor compoziționale (numeric destul de modeste în cuprinsul acestei manifestări) și se recomandă mai mult interes pentru lucrările cu tematică inspirată din specificul atît de bogat al regiunii, din lumea și din viața fremătătoare a actualității.

Exigența juriului, rezervele legitime față de lucrările șablonarde și chiar față de tablourile cu tematică, dar de nivel artistic scăzut, au determinat configurația restrînsă a expoziției: 11 lucrări de sculptură, 11 acuarele, 40 de tablouri în ulei, un singur desen și numai două gravuri.

Noile căutări de exprimare plastică, de la notația grafică spontană, înregistrînd trecerea emoțională a unei clipe și pînă la rezonanțele cromatice care transmit o mai adîncă tensiune lăuntrică, îi găsesc pe tinerii expozanți de la Ploiești angajîndu-se cu sinceritate pe drumul artei realiste.

Nu mai este vorba de reeditarea academică a peisajului fotografic, exact pînă la sufocare, dar lipsit total de viață. Nu mai e vorba de chipurile corect reproduse, care, în afară de aproximația asemănării, nu redau nimic din fizionomia morală a personajelor portretizate. Nu mai e vorba nici de evocările cu iz romantic, dulcele sau fals dramatizate, care vinău odinioară efectul ieftin, satisfacerea comodă a unui prost gust burghez.

Tineretul acesta conștient se îndreaptă cu bucurie vădită spre interpretarea veridică a realității actuale.

Din ansamblu se desprind trei sculptori, conturîndu-și precis însușirile care-i apropie, ca și elementele care le diferențiază viziunea.

Gheorghe Coman, fără îndoială cel mai avansat dintre ei, a fost elevul lui Boris Caragea, de la care a reținut seriozitatea modelării, linia fermă și echilibrul volumelor.

Bustul compozițional al lui *Vladimir Ilici Lenin* sintetizează înțelegerea deplină pe care artistul o acordă stilului monumental. Viguros conceput, tratat în planuri largi, îndrăzneț simplificat, V. I. Lenin e evocat în atitudine dirză de conducător al maselor, pe care le domină cu gestul încordat, cu expresia voinței neclintite a luptătorului ce nu șovăie și nu cunoaște piedici.

Soliditatea și împlinirea viguroasă a compoziției sintetizează în activitatea lui Gheorghe Coman pasul hotărît spre maturizare.

Contribuția artistului e întregită cu o hieratică *Fetîșă cu cerc*, un portret solemn, cam rece, al compozitorului Ion Danielescu, și un basorelief — *Eliberarea* — evocînd, ca într-un sugestiv instantaneu cinematografic, intrarea trupelor sovietice eliberatoare în orașul Ploiești — lucrări care ilustrează varietatea posibilităților expozantului.

Ecaterina Tudorache, elevă a sculptorului Romulus Ladea expune un *Cap de copil*, delicat și expresiv, un grup de *Balerine* (lucrări de multă sensibilitate, văzută dinamic, în ritmuri just armonizate), o compo-



IOAN HOEFLICH, *Lala* — ulei



ECATERINA TUDORACHE, *Cap de copil* — ghips

ziție miniaturală, foarte decorativă cu *Cai* și două alte lucrări de plastică mică — *Conștiința* și *Maternitate* — în care artista ar putea să ne dea realizări mai atent urmărite.

Cel de al treilea sculptor, Paul Zipser, elev al lui Corneliu Medrea, expune un *Cap de femeie* frumos modelat și un *Studiu de nud* tratat în forme rotunde, pline, cioplite sensibil în piatră, punînd în valoare solide cunoștințe anatomice și fertilizînd într-o exprimare proprie afinități evidente cu stilul maestrului sub îndrumarea căruia s-a format.

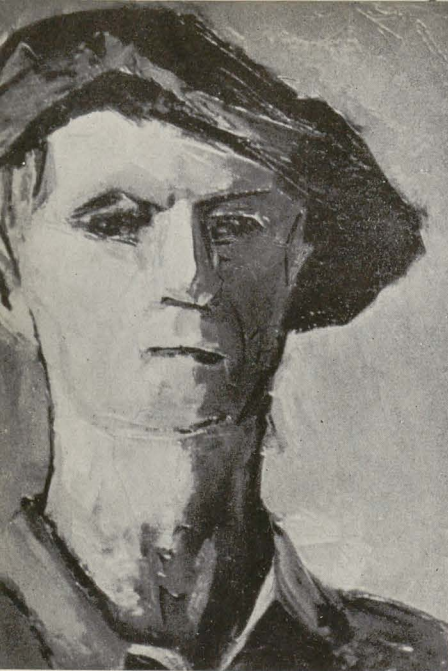
Pictura, deși mai inegală, aduce o mai mare varietate tematică. Peisajul industrial apare cu sobrietate de mijloace expresive în *Sonde la Ditești* și *Rafinăria Vega* de Nicolae Toma, talentat ilustrator al romanului *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu. Pe panoul aceluiași artist am remarcat și originala schiță pentru *Autoportret*.

Jocul cu mingea și *Peisaj urban* — acuarelele lui Nicolae Polidor, cu transparente ingenios obținute, aduc o evocare plină de autenticitate, ilustrînd stadiul de evoluție al unui bun cunoscător al genului.

Cu Marin Petre Constantin tematica de actualitate prinde mai multă consistență. Astfel, *Treieritul*, dar mai cu seamă imaginea statuară a muncitorului fruntaș — *Seful brigăzii de tractoare* — indică prezența unei concepții realiste viguroase, lipsită de artificiu.

În *Lunca Ilfovului*, precum și în vederile din Ploiești (*Centrul*, *Capul bulevardului*, *Spre Sfatul Popular*) se infiltrează irizările unei palete mai degajate, pe care pictorul ar trebui să o cultive fără ezitări.

Cel mai unitar dintre expozanții ploieșteni ni s-a părut pictorul Ioan Hoeflich. Elev al lui Francisc Șirato, care l-a familiarizat cu tehnica savuroasă a construirii formelor din culoare, Ioan Hoeflich nu alunecă pe panta imitației impersonale, ci duce mai departe experiența rodnică a învățăturilor dobîndite.



Stînga:

NICOLAE TOMA, Autoportret — ulei

Dreapta:

N. POLIDOR, Autoportret — acuarelă

Jos:

NICOLAE IONESCU, Peisaj din Buzău — ulei

Lala (figurină spumoasă, crescută din fluiditatea rafinată a jocului cromatic), *Lacul gării Cîmpina*, *Fabrica din Comarnic*, *La Marginea Ploestilor*, admirabilele *Crizanteme* și *Tufănele*, rezumă sursele de expresivitate plastică ale artistului: prospețime, luminozitate, putere evocatoare.

O pensulație mai gravă, mai concentrată, dezvoltă în *Margine de pădure*, *Toamnă* și *Peisaj din Ploesti* pictorul Nicolae Vasilescu, fost elev al maestrului Jean Al. Steriadi. Cromatica potolită, țesută din acorduri calme, destăinuște pulsațiile unei sensibilități elegiace, ale cărei acorduri delicate se întrunesc parcă și mai expresive în *Gladiole*. Prin efectele spontane, necăutate, ale paletelor sale, Nicolae Vasilescu reușește să sugereze vibrația autentică a materiei, împărțind spectrului conținuturile emotive ale temelor.

Flori și *Crizanteme* frumos valorate expune și Ion Stătescu.

În *Garoafe* și în vederile din *Buzău*, Nicolae Ionescu pune sinceritate interpretativă, dar se afirmă mult mai îndrăzneț în schița pentru 1907, care ar trebui definitivată.

Fără stîngăciile care de obicei sînt socotite inerente începutului, Katerina Zipser prezintă un portret—*Dana*—și un buchet de *Garoafe*, ținute într-o linie compozițională sigură și într-un colorit abil armonizat.

Case din Muscel, *Port bătrînesc din Făgăraș*, *Căpițe de fin*, *Toamnă la Cîmpina* și sugestivă scenă din *Carnavalul pionierilor* reprezintă realizări dintre cele mai izbutite cu care Margareta Barteș impodobește panourile acestei interesante și mult promițătoare regionale.

Peisajul din Băicoi al lui Gheorghe Jilăveanu — corect. Ca și *Balerina Mariei Băbușan*.

Tanți Iliescu-Mihăilescu face să trăiască în citeva acvarele atmosfera de atelier a unor harnici *Meșteri cismari* și *Croitori cooperatori*. Oamenii muncii sînt surprinși de un penel vioi, aplecați cu seriozitate și sîrg asupra lucrului lor.

Cu mijloace asemănătoare de evocare realistă, artista prinde în *Hale în Tirgoviște* viața de tîrg și mișcarea febrilă a maselor.

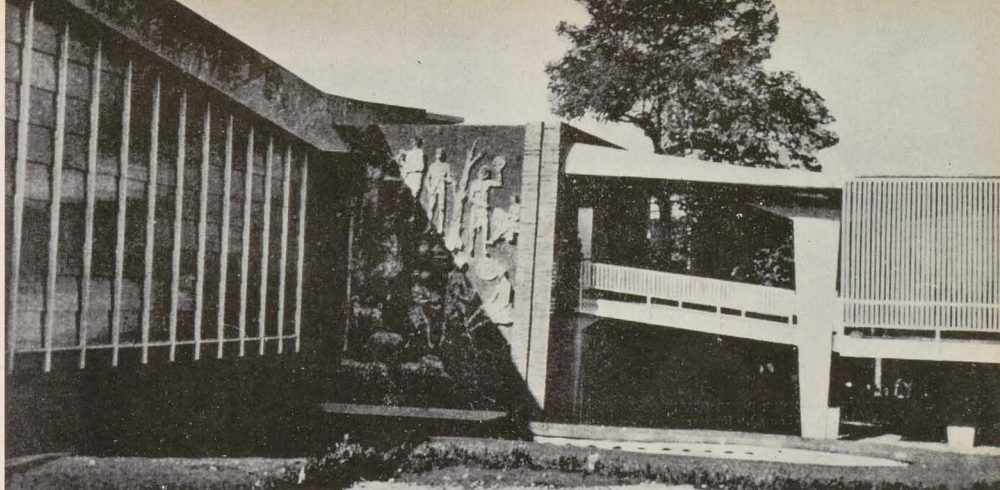
Elementele sensibile ale aceleiași tehnici bogate în prospețime și transparențe cromatice le valorifică și Margareta Barteș, elevă a lui Jean Al. Steriadi, înfățișînd aspecte pitorești din *Vatra Moldoviței*, *Satul Voroneț*, un colț de *Sat dobrogean*. Vibrațiile specifice genului se impun deopotrivă și în schița compozițională *La arie*.

În ulei, Margareta Barteș prezintă un *Tîrg la Gura Humorului*, cu accente coloristice inspirate din smalțurile ceramicii noastre populare, amintind stilul caracteristic al grupurilor de țărani cu care ne-a familiarizat altădată Dumitru Ghiță.





?
 Panoul cu afișe în pavilionul românesc la Trienala din Veneția
 Un aspect al pavilionului românesc (în prim plan lucrări de Brâncuși)



ARTELE DECORATIVE LA EXPOZIȚIA TRIENALĂ DIN MILANO

de MAC CONSTANTINESCU

Ne este încă proaspăt în memorie frumosul succes pe care l-au avut artiștii romini la cea de a XI-a expoziție «Trienală» din Milano. Amenajarea arhitecturală a standului, afișul, draperiile țesute în borangic, covoarele interpretate în superioare transpuneri folclorice, incursiunile în modern ale ceramicii, legăturile de cărți și obiectele lucrate în piele au obținut medalii de aur, de argint, și diplome de merit.

Reamintim premiile acordate artiștilor romini la Expoziția Trienală din Milano:

Medalia de aur pentru amenajarea standului romin cu prezentarea operelor lui Brâncuși, arhitecților: Eduard Marcovitz, Florica Vasilescu și Paul Constantin.

Medalia de argint pentru draperiile în țesătură de tip maramă, arhitectei Florica Vasilescu.

Medalia de argint pentru afișele expuse, graficienilor: Oswald Adler, Ion Baroiu, Trofin Brinză, Petre Grant, Vincențiu Grigorescu, Iosif Molnar, Tiberiu Nicorescu și Agripa Popescu.

Diplomă de merit pentru tapiseriile semnate de artista Aurelia Ghiță.

Diplomă de merit pentru tapiseriile semnate de Mimi Podeanu.

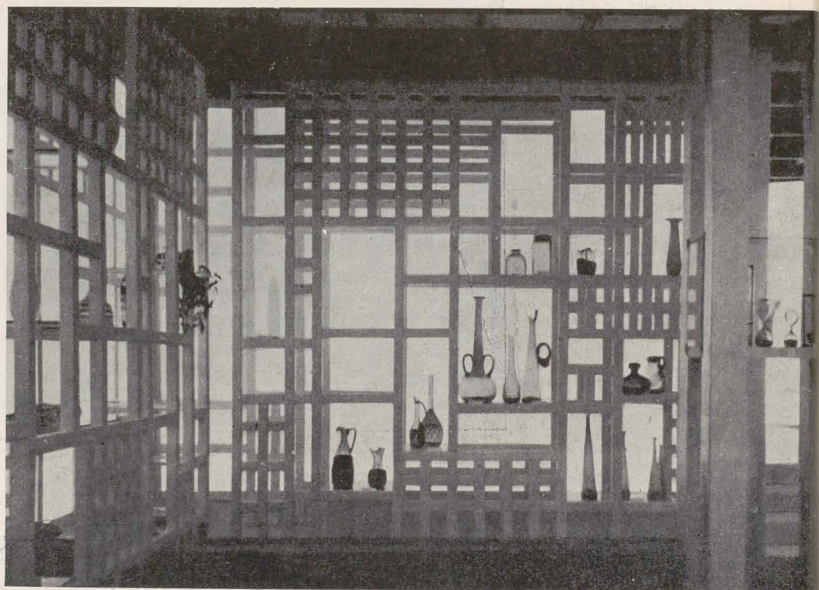
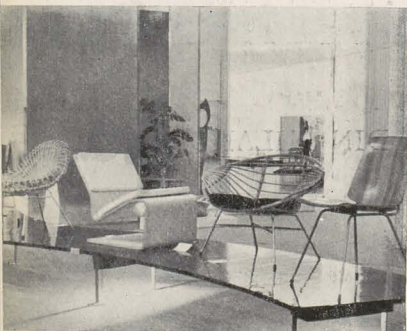
Diplomă de merit pentru ceramicele lui Jules Perahim.

Diplomă de merit pentru ansamblul de obiecte și legături de cărți realizate în piele de Ella Cancicov.



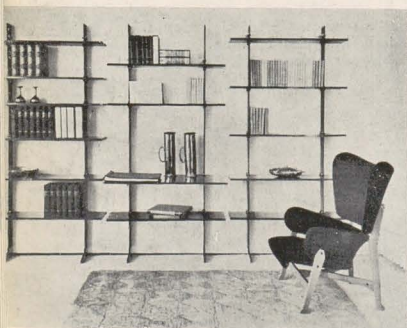
EDUARD MARKOVITZ, FLORICA VASILESCU și PAUL CONSTANTIN (România), Colț al pavilionului românesc

HERVE de LOOZE, RENÉ JEAN
CAILLETTE (Franța), Interior



Colț al secției de sticlărie (Italia)

MARIO ANTONINI, NIKO KRALJ (Jugoslavia), Detaliu de locuință. La dreapta
în fund, sufrageria.



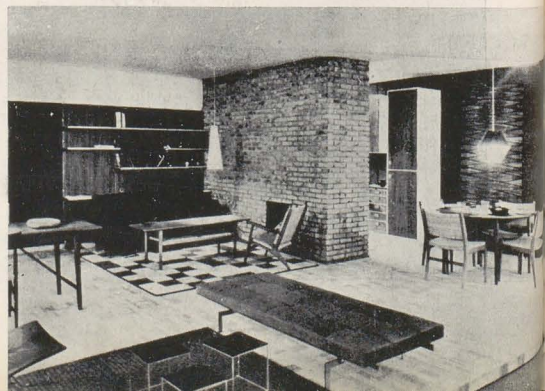
IGNAZIO GARDELLA (Italia),
Bibliotecă. Pe rafturi, ceramică de
Corrado Corradi.

FRANCO ALBINI, Fotoliu



FEDERICO FOGH, INGER KLINGENBERG (Danemarca), Interior danez

Aprecierile juriului internațional situează arta decorativă românească pe un plan superior față de artele unor popoare cu o experiență tehnică în acest domeniu mult mai avansată. De remarcat este faptul că participarea noastră în cadrul Triennalei se înscrie după o absență de 17 ani. Presa a semnalat la timp participarea artiștilor români la expoziția de la Milano și a scris despre recompensele obținute cu acest prilej. Nu toți cei care au citit despre aceasta, cunosc rostul expoziției « Triennale », iar dintre cei inițiați puțini sînt cei care au luat cunoștință de ultima tematică a expoziției, de aspectul și componența secțiunilor. În această privință, voi încerca pe scurt să dau cîteva lămuriri. Expozițiile Triennalei din Milano, organizate din trei în trei ani constituie manifestările cele mai cunoscute și mai prețuite ale artelor decorative moderne. Instalate în Palatul Artelor din parcul orașului Milano, în pitoreasca vecinătate a istoricului castel Sforzesco, între zidurile căruia a trăit și a lucrat Leonardo da Vinci, aceste expoziții apar de fiecare dată cu un program înnoit, ridicînd diverse probleme de decorație modernă. Artiștii participanți, aparținînd diferitelor țări, caută să se înscrie în tematică stabilită și să rezolve problemele ridicate cu o cit mai înaltă inventivitate creatoare, slujită de o tehnică cit mai nouă și mai perfectă.



Programul celei de a XI-a expoziții s-a axat pe trei teme: 1) relația dintre arte; 2) arhitectura contemporană; 3) producțiile de artă ale desenului industrial cunoscut sub numele de «Industrial Design».

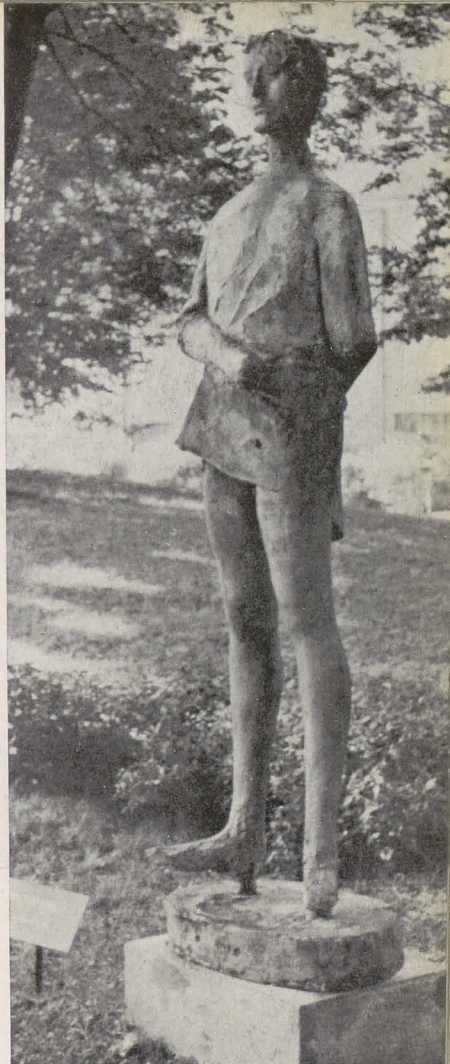
Relațiile dintre arte, reies din însăși structura standurilor, din prezentarea ansamblurilor constituite din arte și tehnici diferite, care se regăsesc în viața omului modern, înăuntrul și în afara locuinței sale. Privitor la arhitectura contemporană, tematica s-a referit la raportul ce există între creație și tehnica arhitecturală precum și la legăturile dintre construcție și organizarea socială. Tema a treia relativă la desenul industrial s-a ocupat de colaborarea dintre creație și meșteșug, dintre



LEO și GRETE WOLNER (Austria), Stofa decorativă pentru mobilă



← Figurină de cristal (Suedia)



GIACOMO MANZÙ, Patinatoare — bronz

artă și organizarea industrială în ceea ce privește forma obiectului, posibilitățile sale în funcțiune și producție.

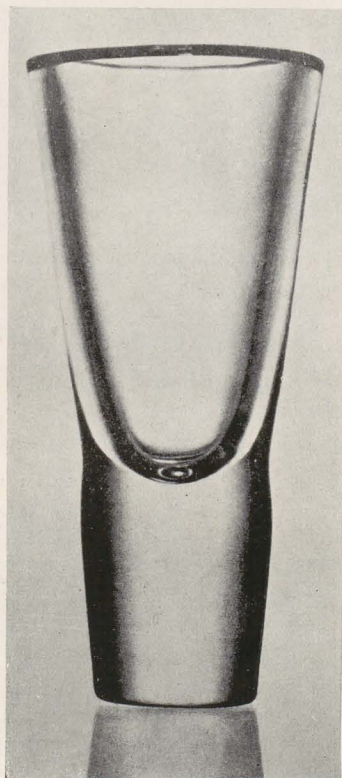
Programul Trienalei precizează că lupta nu se duce pentru impunerea unui spirit modern, care este considerat din capul locului existent, ci în cadrul acestui «modernism» insistă în special asupra unei riguroase selecții în formele noi de artă. Pentru a pune în evidență corelația care există între arte, sub semnul căreia a luat ființă expoziția, s-a accentuat prezența picturii în ambianța standurilor, a sculpturii de interior și mai ales a sculpturii în aer liber, expunându-se operele cele mai reprezentative din ultimii 50 de ani, începând cu Rodin și Medardo Rosso și terminând cu Picasso, Giacomo Manzù și Marino Marini din timpurile noastre.

Creațiile de artă decorativă ale artiștilor străini au fost prezentate în douăzeci de secții organizate de națiunile participante și alături de artiștii italieni în șase ansambluri de mobilier și decorațiune de interior, în expoziția dedicată locuinței. Parte din artiștii străini au prezentat machete de proiecte sau de construcții înfăptuite la expoziția internațională a arhitecturii; au fost prezentate studii și realizări în cadrul secției speciale a desenului industrial, apoi participări în expoziția istorică



NÄHSPITZEN (Germania) Dantele — produs Werkstatt für Westfalenstoffe. Desen de Hanne-Nüte Kammerer

OLDRICH LIPA (Cehoslovacia), Vas de cristal



de fotografii, în pavilionul țesăturilor și în colecția de sculpturi expuse în parc.

Dat fiind timpul scurt de pregătire pentru a lua parte la o expoziție de asemenea amploare precum și a lipsei de documentare la vreme asupra tematicii «Triennalei», artiștii romini nu au expus decât în cadrul secției românești, lucrări din categoriile de artă decorativă care au intrat în atenția juriului de premiere, precum și opere de sculptură cu caracter decorativ, pictură pe sticlă, grafică publicitară, ilustrație și obiecte de artă aplicată realizate în diferite materiale. Este de precizat că operele de pictură, sculptură și desen expuse în toate secțiile Triennalei au fost socotite «afară din concurs», deci nu au fost supuse judecării juriului. Rominii au fost absenți din secția internațională a ansamblurilor de mobilier în cadrul locuinței, în secția de arhitectură și mai ales în sectorul realizărilor atit de multiple și numeros prezente ale desenului industrial.

Aportul României, foarte important, și care a găsit aprecieri unanime, a fost prezentarea operelor lui Brâncuși aflate în colecțiile statului. Este un omagiu pe care România l-a adus artei universale moderne, prezentând într-un ansamblu impecabil, o serie de sculpturi mai puțin cunoscute, însă nu mai puțin valoroase ale marelui nostru compatriot.

În continuarea expozițiilor din cadrul Triennalei, urmează să cităm secția de muzeologie, care și-a impus ca prin exemplificări, servindu-se de prețioase originale de pictură și sculptură ale trecutului, să rezolve în diferite moduri problemele multiple de punere în valoare ale operelor de artă într-un muzeu modern.

În parc mai erau expuse: un ansamblu horticol și amenajarea spațiului verde ce trebuie creat în jurul unei locuințe, un pavilion dedicat artei din Sardinia, un pavilion conținând soluții de materiale noi în realizări de obiecte edilitare și macheta unei nave moderne italiene «Leonardo da Vinci». În Palatul artelor Triennale își completa seria expozițiilor cu o prezentare a ceramicii tradiționale din regiunea venetă, apoi cu o prezentare a proiectelor de artă industrială distinse recent

la două mari concursuri italiene, și în sfârșit cu o expoziție de artă grafică referitoare la cartea și publicația tipărită.

Contribuția Italiei, în afară de participarea la expozițiile cu caracter internațional, a constat în expunerea unor secții moderne de giuvaergerie, obiecte create în metal, sticlărie, ceramică, pai împletit, țesături, dantele, broderii, obiecte confecționate în alabastru, precum și a unei secții de produse de artă populară pe diferite regiuni.

Pentru a ne face o idee de vecinătățile create prin repartiza standurilor străine în expoziție, le vom cita în ordinea stabilită de ghidul expoziției: Spania, Elveția, Cehoslovacia, Polonia, Olanda, Finlanda, Danemarca, Suedia, Canada, România, Germania Federală, Jugoslavia, Japonia, Belgia, Austria, Franța, Mexicul și Statele Unite. La acestea se mai adăugau secția Institutului de Cercetări Industriale de la Oslo, Secția «Norsk gruppe for industriell formgivning» din Oslo și o participare fără stand special a artiștilor englezi. Tot în ordinea vizitării vom cita și numele țărilor care au participat la ansamblurile de mobilier și decorațiune interioară în cadrul locuinței moderne: Franța, Jugoslavia, Germania Federală, Danemarca, Suedia, Finlanda și Italia.



Vas pentru orez, cu
desene (Japonia)

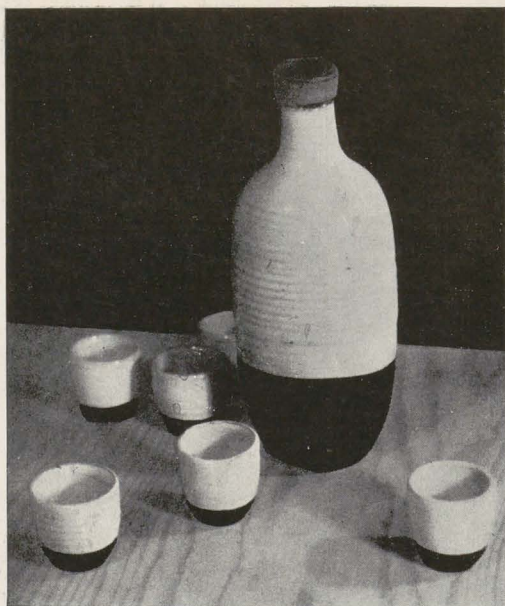
Și acum citeva detalii asupra obiectelor expuse și modul de prezentare al acestora. În expoziție au fost țări, în special țările nordice, la care au predominat creațiile ce se înscriu în categoria desenului industrial, referitoare la obiectele de larg consum, multiplicare pe cale industrială. Osebit de expoziția special amenajată pentru prototipuri, obiectele aparținând categoriei « Industrial design » apar mai în toate standurile, accentuându-se prezența lor în mod deosebit. Creațiile prezentate în linia artei moderne se înscriu de la caroseria de automobil până la mașina de cusut, cratița de menaj și tacături. După cum am relatat în cursul acestei expuneri, participarea noastră la acest tip de artă a fost inexistentă. La noi nu s-a găsit încă formula de conlucrare dintre industrie și artistul decorator intru crearea unui obiect util prezentat într-o formă cit mai artistică. Din același motiv nu am putut participa cu nici o piesă de mobilier destinat locuinței. Este cu atât mai regretabil cu cit în lumea artelor decorative în general, eforturile de creație sînt îndreptate în special pe linia mobilierului locuinței obișnuite, prezentat în ansambluri sau în piese izolate. Mobila propriu-zisă și accesoriile sale, textilele, tapiseriile și diferitele servicii și obiecte realizate în sticlă, ceramică,

metal, etc. în afara unor calități estetice deosebite, caută să fie realizate într-o tehnică cit mai desăvîrșită. Creația se înscrie de obicei pe forme și linii simple, adeseori prea simple, ajungînd pînă la o anumită răceală și duritate, însă de cele mai multe ori simplitatea în căutarea ineditului este însoțită de o sensibilitate de expresie specifică marilor țări de tradiție artistică. Din acest punct de vedere Italia, Franța, Belgia, Cehoslovacia pot fi citate printre cele dintîi. Oricum s-ar prezenta forma și decorul obiectului de artă, avînd un caracter estetic mai apropiat înțelegerii noastre sau desprins de această înțelegere, îndreptat pe căile mai puțin sesizabile ale abstractului, tehnica obiectului în sine este impecabilă și dusă la un înalt grad de perfecție. Acest progres tehnic se remarcă în special în domeniul ceramicii, al sticlăriei, al smalturilor aplicate pe metal și al țesăturilor. Amintesc că în pavilionul țesăturilor selecția a fost atît de riguroasă că au figurat în pavilion doar 60 de țesături din cele 5000 prezentate. Ar mai fi de adăugat accentul deosebit care se pune în întrebuințarea în scopuri artistice și utilitare a diverselor materiale plastice realizate de industria modernă. Întrebuințarea lor în locul altor materiale mai grele, duce către o viziune mai suplă susținută de un colorit viu și divers, întordeauna bine armonizat, constituind o caracteristică optimistă a zilelor noastre.

Din tehnicile semnalate artiștii romîni au avut expuse draperii de maramă țesută care s-au bucurat de o unanimă apreciere a juriului, tapiserii și piese ceramice realizate în forme de inspirație tradițională sau concepute pe o linie modernă, care de asemenea au avut o frumoasă apreciere. A lipsit total obiectul de sticlă, care constituie un factor important în arta decorativă contemporană. Despre obiecte realizate în materia plastice nici nu a putut fi vorba în expoziția noastră. Afișul socotit o artă a tiparului, dar și o creație plastică decorativă, a fost bine reprezentat în standul românesc și s-a bucurat față de afișele altor țări de un succes deosebit.

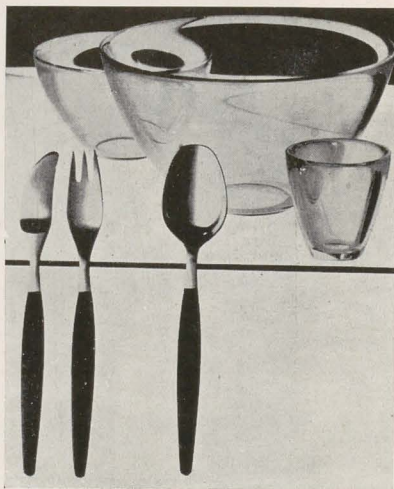
În secția arhitecturii internaționale nu am fost prezenți nici în sectorul tehnicii arhitecturale, nici în acel referitor la sistematizare și urbanistică. Italienii, în special, sînt doritori să cunoască realizările arhitecturii romînești în sectorul social. Dorința lor în curînd va fi satisfăcută. La invitația arhitecților italieni se studiază organizarea unei expoziții de arhitectură romînească în două sau trei principale centre urbanistice ale Italiei.

Un ultim cuvînt asupra amenajării standurilor și a prezentării obiectului de artă. Tendința generală a fost către o simplificare a sistemelor de expunere. Materialele întrebuințate la construcția standurilor au fost prezentate fără artificialități, lemnul, metalul sau cristalul au servit drept un auxiliar discret în punerea în valoare a obiectului asupra căruia



WINCK, Bruxelles — Serviciu pentru lichior

FOLKE ARSTRÖM (Suedia), Tacimuri de oțel și vase din sticlă groasă suflată

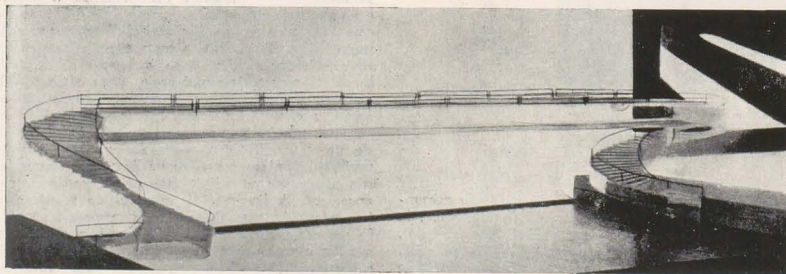


era concentrată toată atenția, susținută cu un sistem cit mai ingenios de lumină.

Standul românesc în ansamblul său a avut un aspect cald, primitiv, în care obiectele expuse au fost judicios prezentate, și în care accentul a fost plasat asupra statuilor lui Brâncuși. Medalia de aur pe care a obținut-o amenajarea standului și modul de prezentare a operelor lui Brâncuși este bine meritată.

Dezideratele unei viitoare participări românești la Trienală s-ar putea formula printr-o integrare în programul general al expoziției, printr-o prezență mai complexă în diferitele ei sectoare, printr-o mai atentă alegere a lucrărilor ce urmează a fi expuse, printr-o pregătire temeinică,

din timp, pentru o cit mai interesantă realizare artistică și tehnică, printr-un aport mai personal în creație, printr-o atenție deosebită la interpretările noastre în ceea ce privește inspirația din arta trecutului și din arta noastră populară. Să nu se piardă din vedere că avem datoria să ne prezentăm cu cele mai recente dar și cu cele mai bogate creații artistice înscrise pe linie de contemporaneitate. Succesul pe care l-am avut în masa de vizitatori ai expoziției, înțelegerea și prețioasa prietenie cu care a fost primită participarea noastră din partea conducerii și a juriului Trienalei ne obligă la eforturi menite să ridice nivelul artelor noastre decorative cit mai sus, pentru prestigiul artei românești și al țării noastre, pe care o reprezentăm în aceste competiții internaționale.



AGNOLDOMENICO PICA, Machetă pentru un pod de cristal (Veneția)

AMINTIRI DESPRE PALLADY

de AUREL VLADIMIR DIACONU

Intocmai parfumurilor puternice pentru care orice materie este permeabilă, caracteristicile fundamentale ale artistului își caută și își găsesc drum în afară, insinuându-se nu numai în operă dar și în acțiunile sale cotidiene.

La acest «abstractor de chintesențe» însă, care era Theodor Pallady, nimic din pictura sa — afară poate doar de linia, câteodată angulară a desenului — nu îngăduie să se întrevadă reacțiunile sale, deseori curioase, totdeauna neprevăzute, în raporturile cu oamenii.

Cei ce nu l-au cunoscut și ar vrea să și-l reprezinte mental, pe baza impresiilor ce se desprind din climatul general al operei, ar ajunge să și făurească despre această mare personalitate a picturii românești, o imagine inexactă. Paleta sa cu rafinate armonii — ostilă oricăror stridente — ductul subtil al desenului, sobra eleganță a compoziției riguros logică, subtilitatea viziunii, învăluită în poezia de cristal a raporturilor geometrice, lasă să se presupună un Pallady cu elegante și rafinate comportări în viața de toate zilele.

Și totuși, rareori discrepanță mai derutantă, în aparență, între stilul de viață al omului și acela al artistului și al artei sale.

* * *

Acum aproape cincisprezece ani, la o expoziție Pallady de la «Căminul Artei» din București, vizitatorii au putut vedea un bătrîn cu figura și ținuta anacronică, discutînd cu animație în fața unui tablou de mari dimensiuni. Pinza reprezenta un nud scăldat în luminoase transparențe. Lucrarea, foarte admirată, cunoscutese un mare succes.

Pitorescul personaj avea ceva din înfățișarea lui Henric al IV-lea din portretul lui Porbus. În contrast cu aristocraticele trăsături ale feței, costumele erau un straniu amestec de rusticitate și boemă: o pălărie cu borurile largi lăsa descoperită fruntea înaltă cu sprincene circunflexe; pe gulerul scrobit, cu colțuri răsfrînte (așa cum nimeni nu mai purta de mult) cravata galbenă — ca un fluture ce și-ar fi oprit zborul — aducea o notă de excentricitate frivolă pe care o desmînea austeritatea hainei cafenii, lungă pînă aproape de genunchi și tăiată rudimentar într-o dimie de suman țărănesc sau de rasă monahală. Pantalonii înguști cu un desen în carouri amintind Cartierul Latin de la sfîrșitul veacului trecut, cădeau șerpuiind pe o pereche de bocanci asemănători celor din faimoasa natură moartă a lui Van Gogh.

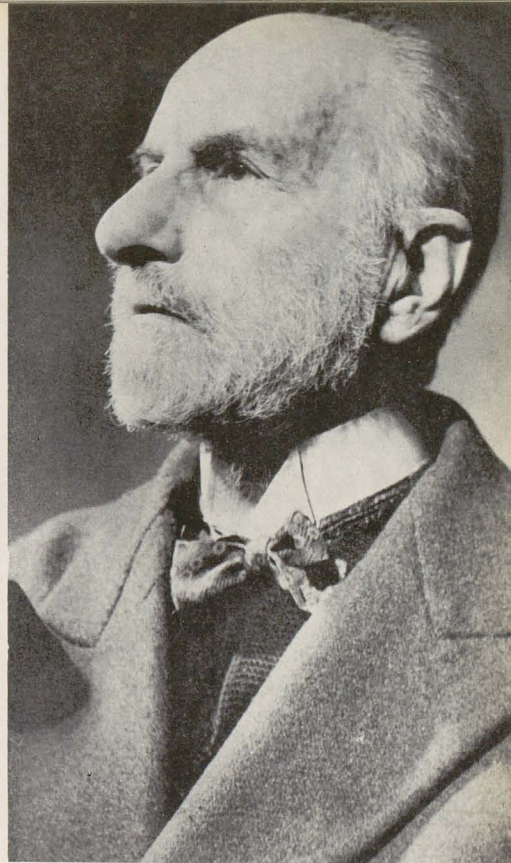
La un moment dat, el a îndreptat bastonul cu miner de fildeş — ca pe o floretă — spre un punct al tabloului care stîrnea discuția: gestul avea suplețea și precizia unei mișcări de spadassin.

Vorbitorul ținea să-i convingă pe cei ce făceau cerc împrejurul său că pata albă a perdelii, — prea mică față de cit ar fi trebuit să fie, — deranja echilibrul coloristic al întregii lucrări. Pentru a dovedi exactitatea celor susținute, a tăiat o prelungire de hirtie pe care a lipit-o pe tablou, în continuarea perdelii. Ea a rămas acolo pe toată durata expoziției.

Vehementul critic nu era altul decît Pallady însuși, autorul lucrării. Atmosfera pe care o crea la «Căminul Artei» vivacitatea spirituală și fizică a lui Pallady, a cărui personalitate devenea centrul interesului general a fost redată cu umor, într-o schiță plină de vervă spumoasă, a pictorului Eugen Drăgulescu care l-a reprezentat pe Pallady, înconjurat de propria sa înfățișare, multiplicată în diferite ipostaze tipice. Ea poartă inscripția: «Maestrul Pallady în mijlocul artiștilor. Căminul Artei 21.8.43».

Creionul ascuțit al lui Steriadi și penița sa înmuiată uneori în acidul satirei amicale, alături în acela, mai puțin corosiv, al umorului, au evocat în multiple instantanee, originala figură a lui Pallady. Pitorescul ei era parcă anume făcut să ispășească spiritualitatea desenului lui Steriadi, mobil ca o coardă în vibrație, amuzant ca un cuvînt de duh, și apt să capteze în rețeaua complexă a liniilor fremătătoare, viața modelului.

Ca un reper fix, mai credibil fiind mai puțin suspect de interpretări subiective, fotografia reprodusă în cuprinsul acestui articol,



Pallady, fotografie de Aurel Bauh

reușește să completeze admirabil imaginea cu care s-a întipărit artistul în conștiința celor ce l-au cunoscut. Fotograful Aurel Bauh a reușit să împrumute lentilei mecanice o remarcabilă capacitate de investigație psihică și o vibrantă sensibilitate artistică ce i-au îngăduit să surprindă, într-un adevărat portret sufletesc, complexa personalitate a pictorului, arborată pe trăsăturile figurii, ca un panas.

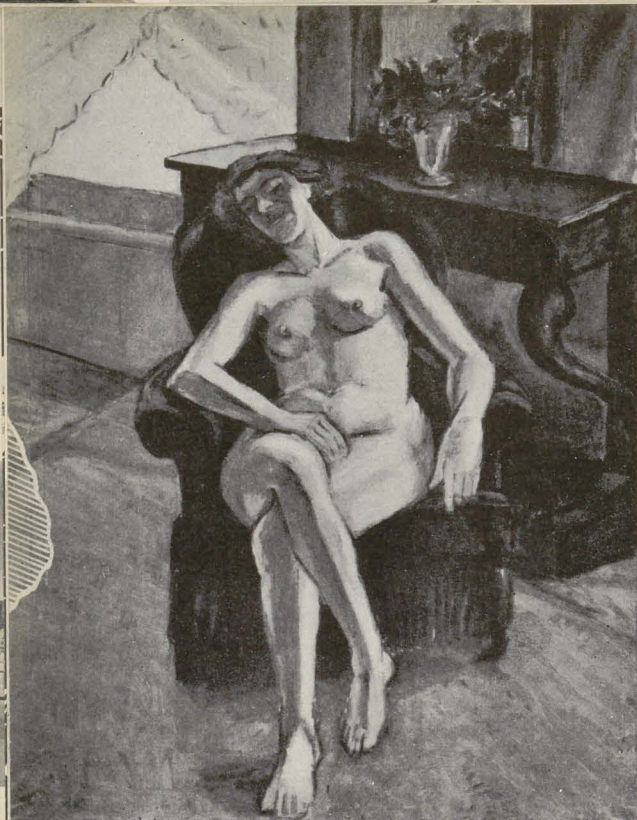
Sub fruntea larg boltită se ghicesc mecanismele gândirii cu reacții imprevizibile; nasul spintecă aerul, semeț ca o proră; un ușor dispreț îi apasă colțurile gurii cu buze fine; firele sprincenelor, ale mustății și ale bărbii, dezordonate și țepoase ca ciliile unei cactee, par să exprime o burzuluiere lăuntrică. Dar ceea ce mai se pare mai extraordinar, este privirea trufașă de acvilă, sîndind parcă eternitatea într-o provocare de la egal la egal.

În ansamblu, imaginea exprimă o sinestezie de intransigență, neatinare, mîndrie distantă, lipsă de adaptabilitate, refuz de a accepta cea mai mică concesie morală și conștiința — poate hipertrofică — a propriei valori. Personajul pare desprins dintr-un volum în care ar fi fost adunate laolaltă pagini din Cervantes, din Dumas-Tatăl, din Murger și Rostand.

Și într-adevăr acesta era Pallady. El a traversat viața cu mîna pe spadă — o spadă simbolică care ar fi putut purta deviza «Qui s'y frotte s'y pique» — fiind oricînd gata să se servească de ea, uneori întemeiat, alteori de dragul scrimei. Adesea el n-a ezitat să-i îndrepte virful asupra sa însuși sau asupra propriei opere, așa cum s-a întîmplat la «Căminul Artei».

O altă împrejurare simetrică celei relatate, este la fel de definitorie pentru caracterizarea acestui artist singular.

Doctorul Dona, colecționarul, cu care era prieten, cumpărase de la Pallady un peisaj din Saint-Pol. Simînd poate nevoia unui accent de roșu sau mai degrabă pentru a-și tachina prietenul, doctorul, un mare mucalit, s-a amuzat să aplice la fereastra casei de la marginea drumului ce străbătea tabloul, o găstră cu mușcate, decupată — după exemplul maestrului — din hirtie colorată. Apoi, ca din întîmplare, l-a chemat pe Pallady la el. Cînd acesta a dat cu ochii de rețușul sacrilegiu — sezișind numai ceea ce i s-a părut intenție critică și neabînuind deloc gluma — a rămas o clipă siderat iar apoi a izbucnit în imprecacții. Ca și Cyrano care într-o lungă tiradă și-a ironizat singur, nasul, el nu concepea să



THEODOR PALLADY. Nud în fotoliu (Muzeul de Artă al R.P.R.) Porțiunea hașurată, în continuarea perdelei indică prelungirea de hirtie adăugată de Pallady în timpul expoziției de la «Căminul Artei».

îngăduie altuia, ceea ce considera, cu drept cuvânt, că-i este permis numai lui.

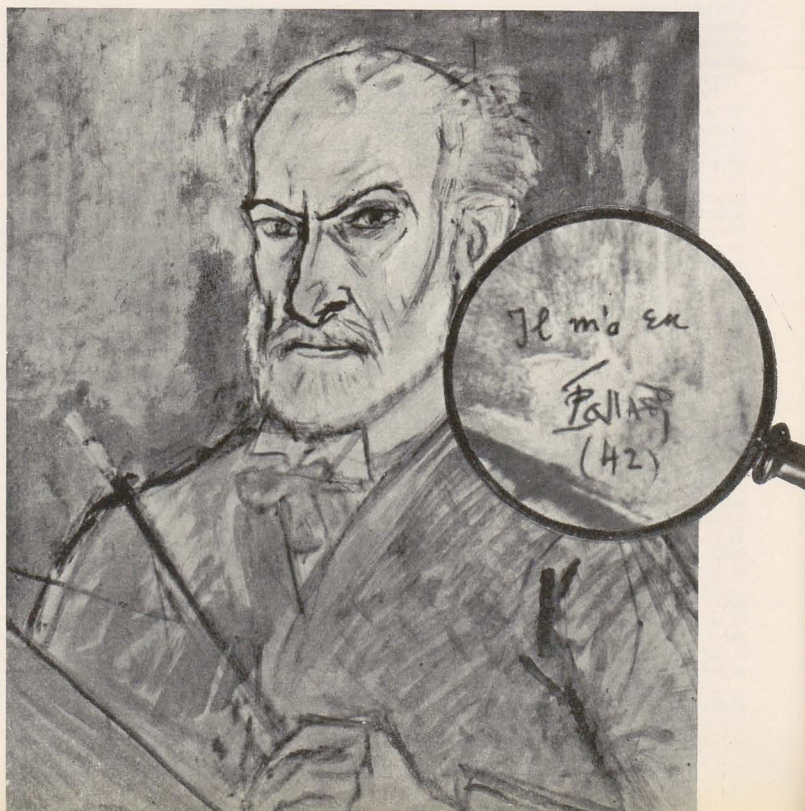
Aceste două întâmplări pun în lumină una din trăsăturile dominante ale personalității lui Pallady: spiritul de frondă. Frondă față de convenționalul ideilor admise aprioric, cu toate implicațiile pe care le comporta, începând cu moda vestimentară și pînă la tendințele artistice și estetice de circulație curentă; frondă față de alții și față de el însuși.

Prin 1943 i-am făcut o vizită la un hotel din București, unde locuia pe vremea aceea. Dintre lucrările văzute, un autoportret mi-a plăcut în mod deosebit și mi-am manifestat plăcerea și dorința de a-l avea. Spre surpriza mea, maestrul a refuzat să mi-l vîndă, improvizînd o întreagă teorie, potrivit căreia, un autoportret, ca și o fotografie, nu poate fi oferit decît unui prieten intim. Ori eu, «spre regretul său nu eram încă». Apoi a început să devolve o diatribă împotriva autoportretelor: «Omul este singurul animal care se autoportretează. Îți dai seama cît e de ridicol să-ți iei o poză pe care o crezi avantajoasă, apoi să te așezi în fața oglinzii fixîndu-ți satisfăcut imaginea? Animalele sînt mult mai modeste și mai naturale. Ele nu vor să pară niciodată altceva decît ce sînt». Cînd i-am replicat că pînul, curcanul și cocoșul paradează ca și omul, dacă nu chiar mai mult, a dat din umeri, disprețuitor și pușin enervat, fără să-mi răspundă.

Plecînd de la Pallady, am trecut prin fața unui incadrator. În vitrină era expus un admirabil autoportret pe care m-am grăbit să-l cumpăr. Maestrul i-l adusese spre vînzare, în dimineața aceleiași zile. În mintea sa, cu salturi neașteptate, gîndul de dimineață nu mai era valabil după amiază. Adaug că autoportretul pe care mi-l refuzase, l-a cedat mai tîrziu, colecționarului Zambaccian, probabil după grele lupte, după cum pare să rezulte din inscripția adăugată deasupra semnăturii și care sună ca o capitulare: «Il m'a eu».

În împrejurări care angajau convingerile sale cel mai puternic ancorate, cum era dirza sa probitate morală ca om și ca artist, el nu cunoștea concesiilor sau capitulării, făcînd dovada unui caracter de bronz. În lucrarea consacrată lui Pallady, criticul H. K. Zambaccian povestește că în timpul celui de al doilea război mondial, cînd țara se găsea sub călcîiul cizmei hitleriste, doi ofițeri nemți, la un restaurant, i-au cerut voie maestrului să se așeze la masa sa. Pallady, sezișind această ocazie de a le sfida trufia le-a zvrilit sarcastic, în obraz, ura și disprețul său, întorcînd împotriva lor, faimoasa lozincă fascistă: «Am nevoie de spațiul meu vital!».

Eu însumi am avut prilejul să asist la o scenă, la fel de edificatoare pentru ilustrarea intransigenței sale morale. În aceeași epocă de sinistră amintire, un avocat, cu cîțva timp înainte obscur, deținea un portofoliu important. În contact cu fondurile secrete își descoperise o subită pasiune pentru artă. La pușin timp după nesperata sa ascensiune și-a construit un palat în «stil florentin» și asemeni marilor potenți ai



Deasupra semnăturii acestui disputat autoportret în care artistul și-a interpretat imaginea din oglindă în viziunea hieratică a vechilor zugrăvi de icoane — Pallady a adăugat cu scrisul său în inscripția: «Il m'a eu», (Muzeul Zambaccian)



Autoportretul trimis de Pallady spre vizare... cu cîteva ore înainte de a se fi declarat un adversar ireductibil al autoportretelor. (Colecția Aurel Diaconu)

Renasterii (cu care pe semne, îi plăcea să se compare), s-a considerat obligat să se înconjoare cu opere de artă. De cîteva ori pe săptămîină apărea la « Căminul Artei », pentru achiziții. Ca de obicei se aflau acolo cîteva oameni de artă, printre cari, în ziua despre care vorbesc, se afla și Pallady. « Înalțul demnitar » a întins mîna fiecăruia fără să se prezinte, convins că toată lumea îl cunoștea. Firește că știa și Pallady. Dar cînd s-a apropiat de el, l-a lăsat cu mîna întinsă și privindu-l mirat l-a întrebat cu o sinceritate perfect simulată: « Domnul? » Prăbușit de pe piscurile truției sale, ridicolul personaj și-a bilblit dezorientat numele, în timp ce Pallady fără a-i strînge mîna și-a atins cu două degete borul pălăriei cu care rămăsese, tot timpul, acoperit. După care i-a întors spatele, mimînd un interes deosebit pentru unul din tablourile expuse.

Sinceritatea sa brusca de multe ori politețea convențională; ea era însă întotdeauna la o mare altitudine etică, preferabilă, desigur, făfărilor amabile.

Educația primită în casa părintească, grefată pe firea sa funciarnamente rectilinie și ireductibil demnă, s-a manifestat de timpuriu. Criticul Ionel Jianu, în monografia pe care i-a consacrat-o, relatează un incident petrecut pe vremea cînd Pallady — elev al școlii de Poduri și Șosele — nu avea decît 16 ani; în timpul unei lucrări scrise, directorul școlii, avînd impresia că Pallady copia, l-a admonestat în mod public. Știindu-se nevinovat, Pallady a negat faptul pe nedrept imputat. Acuzat de către director că ar minți, Pallady, minat de resorturile implacabile ale spiritului său de justiție și ale onoarei ultragiante i-a replicat: « Ba d-ta minți », virîndu-i sub nas ca o dovadă peremptorie a nevinovăției sale, foaia de hîrtie pe care scrisese « N-am înțeles nimica. Theodor Pallady ». Evident că în urma acestui incident a trebuit să părăsească școala. Dar părintele său, de la care moștenise dirzenia demnității, l-a aprobat fără rezerve, mîndru de a regăsi la fiul său principiile de independență pe care își axase, el însuși, viața.

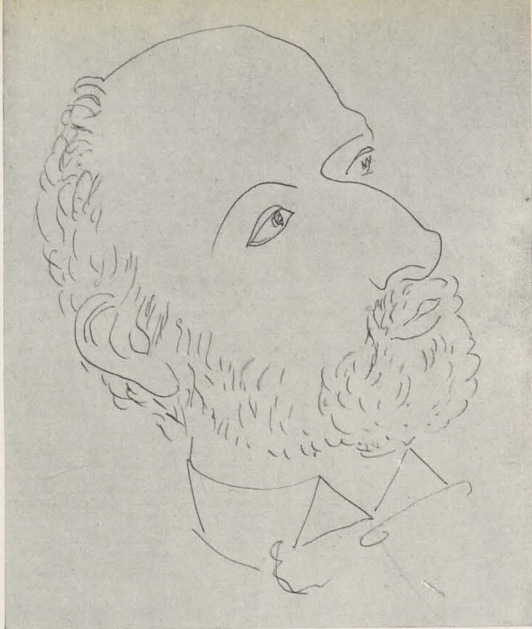
Toate aceste însușiri, de o înaltă ținută morală reprezintă — privite în sine și în mod absolut — modalitățile unei superioare concepții de viață; nu este mai puțin adevărat însă că cel ce le cumula, nu putea fi considerat altfel decît ca un ins nesociabil, suficient, sentențios, paradoxal și uneori nedrept. Din această cauză el a creat împrejurul său o atmosferă în principiu nefavorabilă prieteniei, care nu poate înflori decît într-un climat de căldură sentimentală, lipsită de surpriza con-

tinuelor piruete ale capriciului. Fără a fi un izolat, Pallady era un singuratec. Nu-mi amintesc să-l fi întîlnit pe stradă însoțit de cineva. Închis în sine, el cultiva compania gîndurilor sale care gravitau în propria lor orbită.

Și cu toate acestea, în pofida agresivității sale — care după mărturiile celor ce l-au cunoscut era exterioară și mai ales, aproape exclusiv verbală — Pallady ar fi avut totuși o inimă caldă, capabilă de sentimente prietenești și de elanuri generoase. Nu rareori se întîmpla ca după trecerea izbucnirilor sale, el să se judece cu amărăciune și să regrete ieșirile intempestive. Monografiile închinat de K. H. Zambaccian și de Ionel Jianu artistului conțin numeroase și edificatoare exemple privitoare la severele procese de conștiință pe care și le făcea Pallady atunci cînd se regăsea pe sine în intimitatea deplinei sincerități. Primul povestește că după o discuție desul de animată pe care o avusese cu artistul, în legătură cu o lucrare a acestuia, Pallady a declarat unui cunoscut care asistas la întreaga scenă: « Cred că în cele din urmă ar trebui să mă duc să mă culc; m-am certat deja cu trei persoane astăzi ». Din aceeași sursă aflăm că într-una din cărțile pe care i le împrumutase Pallady, a

Pălăria cu borurile gondolate, gulerul scrobit, haina cu buzunarele dolidora, larg deschisă, pantalonii tîrbușonați, umbrela cu cap de pasăre (care uneori lua locul bastonului cu minier de fildes)... iată cele cîteva elemente notorii cu care a caracterizat Steriadi silueta lui Pallady așa cum putea fi ea văzută pe străzile Bucurestului. (Colecția Lucreția Lucasievici-Steriadi)





MATISSE — Pictorul Pallady (Muzeul de Artă al R.P.R.)

găsit notat un melancolic soliloc: «Fiecare zi îmi aduce o altă plictiseală, totul mă tulbură într-atita că nu mai ies, ca să nu am conflicte. E din vina mea? Probabil, că da...»

Ionel Jianu, la rindu-i, relatează o întâmplare pe care i-a povestit-o Pallady și din care reiese că ieșirile sale temperamentale sfârșeau cu remușcări, atunci când se linișteau apele; «Zilele trecute, am întâlnit o țință tină cu un copil în brațe, cerșind. Am ocărit-o pentru că în mizeria

în care trăiește, se mai gindește să facă și copii. Apoi i-am dat un pol. Când am ajuns acasă, am avut remușcări. Cu ce drept îi făcusem eu imputări? Poate că asta era și singura ei bucurie, în viață. Bani pe care îi dădusem, îmi acordau oare dreptul de a o ocări? Am căutat-o a doua zi, ca să-mi răscumpăr greșeala față de ea, dar n-am mai găsit-o. Peste citva timp, am zărit-o din nou. Am vrut să-i mai dau ceva, însă n-aveam bani mărunți. Am scos o hirtie de 500 lei și i-am oferit-o. Când a văzut hirtia nu i-a venit să creadă... A luat banii și a rupt-o la fugă...»

*

În concluzia acestor amintiri și închizind cercul considerațiilor în punctul lor de plecare, înclin să cred că și în ce-l privește pe Pallady, rămâne valabil adevărul că pictorul, cu fiecare trăsătură de pensulă, așterne pe pinză — uneori fără să știe și adesea fără să vrea o părtică imuabilă din sufletul său sensibil. În miezul ei, pasta plămădită pe paletă și purtată de pensulă pe tablou, nu închide numai pulberi colorate și uleiuri, ci mai presus de orice, o scintie din viața lăuntrică a artistului și — împreună cu concepția sa despre artă — o zvicnire a personalității sale. Numai că, la Pallady, corespondența dintre om și creație era ca o muzică lăuntrică, abia șoptită...

K. H. Zambaccian ne asigură că «Pallady nu e totuși ce pare a fi, el nu este un temerar, un trușă, e poate un timid, de multe ori un gest sau o grimasă răutăcioasă trădează grija meșterului de a-și ascunde fondul său de timiditate». Iar mai departe spune că i-a surprins momente de profundă deprimare în care artistul își mărturisea îndoiala asupra rostului existenței și artei sale: «La ce bun să mai trăiești, încă un nud, încă o natură moartă». O astfel de confidență în care sufletul își dezvăluie cu sinceră umilință ezitățile, este într-adevăr incompatibilă cu trușia.

Ionel Jianu, afirmă și el că «Pallady nu e un om rău. Dimpotrivă. E în fond un sentimental care caută să-și ascundă pornirea sufletului, să nu ofere celorlalți spectacolul slăbiciunii și al intimității sale. E o anumită discreție, o anumită decență și pudoare a sentimentului în această atitudine. Pallady e un prieten fidel, capabil de adevărate afecțiuni ascunse sub masca brutalității...»

Aceste mărturisiri ale unor prieteni care l-au frecventat și au avut prilejul să-l cunoască în profundele momente de sinceritate, — când omul se dezvăluie fără poză, — demonstrează că discreta eleganță a picturii lui Pallady își avea echivalentul sufletesc într-o eleganță lăuntrică pe care din decență o refuza exhibițiilor în for public.

Este desigur în această discreție modalitate, una din cele mai pure forme ale năzuințelor inteligenței și sufletului său către frumusețea adamantină a perfecțiunii, pe care s-a străduit s-o capteze în lucrările sale.





GH. PETRAȘCU — Case la Vitre (colecția M. Weinberg)

PETRAȘCU ÎN PICTURA MODERNĂ

de ELEONORA COSTESCU

Muzeul de Artă al Republicii Populare Romine a organizat în a doua jumătate a anului trecut, trei expoziții retrospective de mare amploare: Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian și George Petrașcu. A fost un eveniment cultural rar întâlnit, ca personalități atât de hotărâtoare în evoluția artistică a unui popor, să apară simultan, cu operele lor cele mai semnificative, într-o vecinătate care, prin comparație, aproape că impune o nouă considerare a creației lor. Se poate regreta totuși faptul că aceste expoziții nu au prilejuit o recercetare a mijloacelor de expresie, specifice acestor artiști, și că, mai toate cronicile scrise cu aceste ocazii, s-au mărginit să contureze în linii generale personalitatea artiștilor respectivi. Nu au lipsit astfel datele lor biografice — fatal repetate — și nici analizele — uneori subtile — ale operelor create. Au lipsit însă, din nefericire, dezbaterile în legătură cu o serie de probleme cu caracter mai special, probleme care trebuiau să se impună atenției cercetătorilor, atunci când se avea posibilitatea considerării globale a creațiilor respective, adică în cadrul unor expoziții retrospective.

Cine a vizitat expoziția Grigorescu și, trezind pe la Luchian s-a oprit în fața picturii lui Petrașcu, a putut măsura evoluția mijloacelor de expresie ale picturii rominești de aproape un veac încoace. Evoluția presupune filiații, legături și, oricât de neașteptată ne poate apare pictura mai nouă, ea lasă să transpare, ca în palimpseste, vechile caractere, scrise inițial.

Grigorescu a deschis strălucit capitolul picturii noastre moderne. Cu el, formele, pînă atunci țepene și chinute, se desprind din liniile în care au fost constrinse, culorile și valorile, pînă atunci false, se învâluie și se toposes, materialul folosit — vopseaua — se transmută artistic în lumină și umbră, în aer și spațiu. Din punct de vedere al meseriei picturale, Grigorescu a întrebunătă — mai ales în scenele de interior — o tehnică de clar-obscur, bazată pe raporturile de închis-deschis, culorile lui urmînd întotdeauna jocul valorilor cărora le erau subordonate.

Luchian reprezintă în evoluția generală a picturii noastre un alt moment, atât din punct de vedere al concepției, cît și al tehnicii folosite. În perioada lui cea mai caracteristică, Luchian convertește senzațiile de culori multiple, oferite de suprafața unui corp, la o pată de culoare, care de fapt le sintetizează pe toate. El creiază astfel o lume de culoare intensă, dar cromatismul picturii lui este încă moderat, în sensul că fiecare culoare este autonomă în localitatea ei, armonică, netulburată în dominația ei absolută de insurgența unei culori contrare.

Față de sintetismul cromatic al lui Luchian, Petrașcu reprezintă o altă tendință. În pictura lui, în care intențiile sale au ajuns să se exprime lămurit, localitatea unei culori include întotdeauna elemente eterogene disidente, constrînse la o conviețuire dramatică. Ele se exaltă reciproc, suferă și luptă între ele, închise în fatalitatea limitelor de forme, care nu sînt conture, ci orinduri corporale în spațiu, în ipostaze diferite ale aceleiași culori, în funcție de un anumit grad de lumină și umbră.

Disocierea aceasta a culorilor pe pînă nu este un procedeu tehnic nou și s-ar putea spune că, din acest punct de vedere, Petrașcu continuă preocupările de reprezentare a luminii și umbrei prin culoare, ca impresionistii, dar cu un temperament mai stăpînit și cu o exigență mai mare pentru materialitatea formei. Întrebunțind de multe ori cuțitul de paletă, ușor încărcat cu 3—4 culori deodată, complementare sau semi-complementare, Petrașcu le aplică direct pe pînă, realizînd, într-un fel personal, contrastul simultan al culorilor, atât de folosit de impresionisti. Astfel într-o localitate de culoare verde, Petrașcu juxtapune pe pînă în tonalitatea generală, întreaga gamă a culorilor spectrului, de aceeași valoare — adîncime de ton — realizînd o «modulație» a a celui verde: particule galbene și portocalii simbolizînd lumina, cele albastre și violet umbră, alternînd prin roșu.

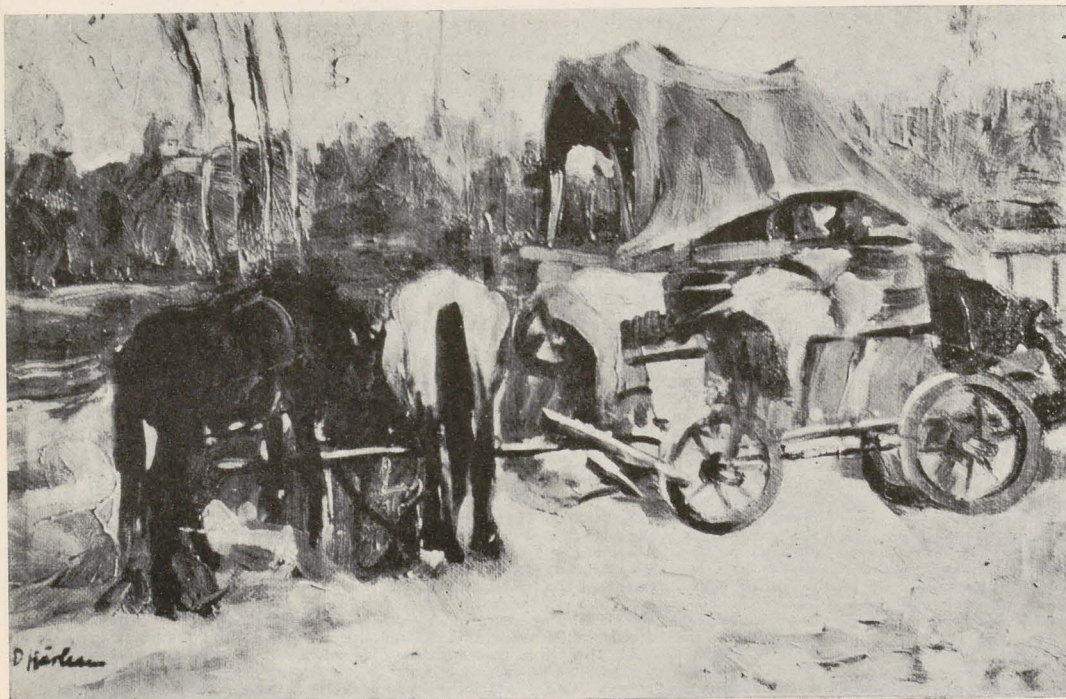
Tot astfel în albastru, în roșu și așa mai departe, Petrașcu juxtapune celelalte culori ale spectrului, adăugînd în plus albul și negrul, pe care le trituează cu cuțitul, păstrîndu-le însă distinctă individualitatea de sunet a fiecăreia. Cu astfel de mijloace el izbutește să transmită privitorului, o bogăție de senzații cromatice, pe care vechiul procedeu tehnic al amestecului pe paletă rar l-a putut realiza la un asemenea grad de expresivitate.

Deosebindu-se fundamental de impresionisti, Petrașcu a întrebunțat într-un mod foarte personal albul și negrul, nu însă pentru a valora, căci pentru el negrul nu este umbră și albul nu este lumină, ci culori locale, întărite de alte culori locale primare sau complementare. Lumina la el se face prin culoare și umbră tot prin culoare, din care nu lipsesc albul și negrul, dar cu un rol egal cu al celorlalte culori. Totuși miracolul se înfăptuiește sub ochii noștri: spațiul se constituie din culoare pură, stropită cu alb și negru. Formele se orînduiesc unele în fața altora și aerul, cum se zice, circulă liber pretutîndeni, învăluind totul. Dar acest aer, spre deosebire de alți pictori de interior, spre deosebire de inuși Grigorescu, nu este un mediu mai mult sau mai puțin opac, care alterează vizibilitatea, apropiînd extremele în funcție de adîncime. Ci, lucru cu

totul remarcabil, întâlnit numai la marii maeștri ai artei, spațiul și aerul, atît în lumină, cît și în umbră, este de o transparență absolută, în care somptuozitatea materiei scapără cu aceeași intensitate, fie că este aproape, fie că este departe. Depărtarea nu ne este sugerată prin faptul că strălucirea este mai atenuată și nici apropierea prin faptul că este mai puternică, ci numai pentru că strălucirea este calitativ diferită, dar de aceeași intensitate. Astfel tabloul rămîne în cele două dimensiuni ale lui firești, posedînd-o și pe a treia, dar nu prin mijloacele imitației vulgare, ci prin acelea ale sugestiei prin culoare. Prin aceasta Petrașcu se înscrie și el, ca și Ghiță, la efortul pentru una din cuceririle de seamă ale expresivității picturale moderne: realizarea spațiului prin culoare, pe planul unei bidimensionalități decorative.

Faptul că viziunea lui Petrașcu este bazată pe expresia culorii pure, nu implică însă în pictura lui renunțarea la valorație. Lumina joacă în tablourile sale un rol important; ea revelează lucrurile din umbră, descoperindu-le frumusețea neașteptată, prin izbucniri subite, ca o lume sub furtună, văzută la lumina scurtă a unui fulger, cu adîncimi puternice de umbră, misterios amenințătoare și cu scăpărări fulgurante de materie luminată, pătîmasă colorată. Atît numai că, contrariu vechii concepții picturale, în care umbră se realiza trecîndu-se culorile de la deschis la închis, Petrașcu obține într-un chip surprinzător iluzia spațială, făcîndu-le să treacă în alte culori, la fel de intense, dar posedînd alte funcțiuni. Profitul constă în faptul că, în felul acesta, umbră nu face culoarea opacă, iar lumina nu o decolorează, așa cum se întîmpla la continuitorii vechii concepții picturale, ci rămîne la fel de intensă și de transparentă. Privit din acest punct de vedere, Petrașcu este mai aproape de Andreescu, decît de Grigorescu. Acesta este elementul cu adevărat nou și original, pînă la ora actuală poate unic, în pictura lui Petrașcu, adaptarea cromatismului modern la o tehnică de clar-obscur prin culoare, adică realizarea unei anumite forme de clar-obscur modern, prin culoare. S-ar putea spune că este vorba astfel de o clasificare a cromatismului modern, sau o modernizare a valorației clasice, tradiționale.

Clasicismul operei lui Petrașcu s-ar putea considera și din alte puncte de vedere: al solidității formei, al logicei compoziționale, al măsurii și al echilibrului părților și așa mai departe, dar acesta ar fi alt subiect de discuție. Căci clasicismul nu este un curent sau o școală, nici măcar o «constantă» a spiritului uman, ci este, poate, mai simplu, rezultatul final al oricărei realizări majore, realizare care atinge un anumit grad de plenitudine de sentiment și de expresie, comună de fapt marilor creații din toate timpurile.



D. HÂRLESCU, Popas — ulei

DIMITRIE HÂRLESCU

1873 — 1923

de AMELIA PAVEL

Dintre pictorii «Tinerimii Artistice» — în epoca ei de glorie — una din figurile care pe nedrept a fost ignorată, și de contemporani, dar mai ales de posteritate, este Dimitrie Hârlescu. Opera lăsată de el nu este vastă; o parte din ea s-a mai pierdut și în cursul anilor în diferite împrejurări. Multe din lucrările rămase nu sînt duse la capăt sau dau impresia unei incertitudini a artistului în realizarea acordului dintre viziunea lui, mijloacele de expresie și formația sa. La Hârlescu a existat cu siguranță un hiatus în posibilitatea de realizare a acestui acord: o sensibilitate dramatică, o puternică tendință spre interiorizare, un spirit de observație caustic și o totală indiferență pentru pitoresc sau pentru amănuntul revelatoriu, au fost materia primă peste care a intervenit educația artistică müncheneză, formulele ei exact contrarii naturii talentului acestui tânăr artist. Hârlescu nu și-a dat seama de existența acestor contradicții și s-a complăcut în atmosfera müncheneză, în stilul academismului münchenez de care însă, în lucrările proprii, de cele mai multe ori n-a ținut deloc seama. De aceea mai mult decît despre o influență

tematică, în unele cazuri, a școlii müncheneze asupra lui Hârlescu, nu se poate vorbi — și acest lucru trebuie verificat mai ales comparîndu-l creația cu cea a lui Vermont de pildă, la care pecetea formației müncheneze rămîne, cu toate influențele grigorescene, atît de vizibilă și de stăruitoare.

Au mai existat la Hârlescu și piedici în creație, cu caracter interior. O anumită încetineală, nu în metoda de lucru, dar în decizia de a se porni la treabă, o nehotărîre, o lîncezeală care alternau cu momente de febrilă grabă a creației — momente din păcate scurte și rare — toate acestea datorate nu unei incapacități de a se organiza, ci unei firi neliniștite și tulburi ascunse sub o aparență de mare calm și stăpînire de sine.

Hârlescu era originar din Fălticeni; școala de Belle Arte a urmat-o la Iași, ca elev a lui Em. Bardasare. În 1896 a devenit profesor de desen la Constanța mai întîi, apoi din 1907 la Birlad, și în cele din urmă la Tecuci unde a rămas definitiv stabilit, împărțindu-și timpul între orele de desen de la liceul din localitate, orele de atelier și din cînd în cînd

vizitele făcute la București. Nu l-au preocupat niciodată ostelile organizării unei expoziții personale; între 1907 și 1916 a participat, cu o oarecare regularitate, la expozițiile Tinerimii Artistice și ale Salonului oficial. În 1903, 1905 și 1912 a făcut trei călătorii la München; prima oară ca bursier al orașului Constanța; a doua și a treia oară pe cont propriu.

În anii următori primului război mondial n-a mai lucrat în chip susținut, nici n-a mai expus. Au rămas din această epocă doar câteva lucrări, în majoritate schițe, eboșe, pline de sensibilitate și nerv, care dovedesc că aptitudinile artistului nu-și pierduseră nimic din forță. Deprimarea sufletească maladiivă în care căzuse l-au împiedicat să-și mai ducă la bun sfârșit intențiile. În 1923 moare.

Hârlescu este unul dintre puținii artiști romini care n-a fost preocupat de peisaj. Rarele lui incursiuni în acest domeniu, o vedere din Constanța la malul mării, pictată prin 1906, este mai curînd o scenă de gen, iar *Curtea atelierului din Tecuci* și *Căruțe în popas*, lucrări mai tardive, traduc o anumită răceală, o lipsă de lirism, poate chiar un soi de timiditate, de stingăcie în fața priveliștilor naturii. Hârlescu este incomparabil mai la lărgul lui în portretistică. Se simte aici că domeniul îi este familiar. Faptul apare pregnant de la primele sale carnet de schițe, cuprinzînd exclusiv portrete, în care se observă o puternică tendință spre caricaturizare. O viziune analitică, adese ori caustică, stă la baza acestor schițe, influențate desigur de lecția mîuncheneză a « capetelor de expresie » dar originale totuși prin naturalitatea și prin franchețea lor.

Tendința de a satiriza fizionomiile nu rămîne la fel de virulentă în pictura de mai târziu a lui Hârlescu, dar nici nu dispăre cu totul, ci se prefăce într-o tendință de a dramatiza expresiile, de a le accentua cu violență caracterul, fără totuși a-l deforma. Se observă aceasta chiar și în unele portrete de copii, străbătute în ciuda virstei de o expresie anxioasă, dramatică. Intenția mărturisită a lui Hârlescu de a-și concentra atenția asupra fizionomiilor rezultă și din diferența netă de tratare picturală, pe care o folosește atunci cînd e vorba de o figură, de trăsăturile feței unui personaj, și atunci cînd e vorba de costumele personajului respectiv, ori de alte accesorii. O pictură destul de cuminte și de indiferentă în colorit, cu puține variații în acest din urmă caz; cită energie însă în modelaj, în loviturile pensulei, cit discernămint și finețe în alegerea tonurilor, cit interes pasionat pentru motivul plastic în celălalt caz. Compozițiile lui Hârlescu nu sînt și ele în realitate decît niște portrete; în această privință vorbesc de la sine cele două lucrări aflate în depozitele Galeriei Naționale: *Cîntăreții ambulanți*, datată 1914 și *Bătrînul citînd* din 1915, ultima reîntoarsă în țară cu colecția Tezaurului. Și una și cealaltă sînt compuse greoi, fără vreo preocupare anume de a obține efecte de ritm, de echilibru; în schimb figurile omenеști și tot ceea ce este menit, din recuzită, să le pună direct în valoare, sînt tratate cu o deosebită forță. Chipul bătrînului din ultimul tablou menționat este pictat cu o energie aproape furioasă, spre deosebire de restul elementelor imaginii, tratate cu o rezervată sobrietate, excepție făcînd eșarfă care acoperă umerii bătrînului, și ea pictată cu vizibile intenții de a obține maximum de expresivitate. Intervenind aici cu culori violente în contrast cu tonurile liniștite ale obiectelor din jur, pictorul a obținut ca și în *Cîntăreții ambulanți*, unde procedeul este asemănător, o pronunțată reliefare a prezenței umane. Amîndouă aceste lucrări, ca și *Balerina* din 1912, *Jucătorii de șah* și *Colț de cafeana* expuse în 1916 se înscriu în rîndul unor preocupări cu care Hârlescu s-a întors din ultima călătorie la München, dar pe care nu le-a perpetuat: realizarea unor portrete de grup sau singure, în mărime naturală, într-un mediu evocator. Este de subliniat, și tocmai cu prilejul pomenirii acestor lucrări, de apropierea care există între pictura lui Steriadi din prima epocă, numai ca pictură vorbind, și cea a lui Hârlescu. Apare surprinzător cum două temperamente atît de profund, de structural diferite s-au putut exprima la un moment dat într-un limbaj atît de apropiat. Și n-a fost la Hârlescu doar o preluare a gamei coloristice — deși există mult și în acest domeniu — ci este vorba de o izbitoare similitudine în tehnica de a picta.

Hârlescu a lucrat în anii dinaintea primului război mondial, și apoi în ultima perioadă a vieții, și citeva compoziții de mici dimensiuni, de inspirație intimistă: interioare de oraș ori de țară, cu cite un personaj sau două. Cea mai reușită dintre ele este scena intitulată *Doi prieteni*, expusă în 1909 și prezentată în colecția Tezaurului; se degajă din această mică scenă un sentiment discret și delicat, tonic totuși și fără nici o urmă de lirism.

De aceea, cu tot numărul redus de lucrări care ne-au rămas de la Dimitrie Hârlescu, putem socoti timidă lui carieră ca o contribuție merituosă în pictura rominească de la începutul secolului XX.



D. HĂRLESCU, Cap de expresie — ulei



ARTIȘTII ÎN ATELIERELE LOR

CORNELIU BABA

Vorbim despre pictură și despre pictori. Reluăm probleme vechi și totuși de actualitate, încercând prin aceasta să lămurim fenomenul plastic pe care ni-l oferă ultimele manifestări ale picturii rămănești.

— Când Tonitza acuza impresionismul de a fi compromis paleta — imi spune maestrul Baba — desigur nu se referea la marii artiști din perioada eroică a picturii franceze de la sfârșitul secolului trecut. Nu era vorba de acel strălucit mănunchi de pictori a căror paletă aducea lumină și a căror gândire plastică tindea curajos spre o înnoire.

Setea de plein-air era sete de lumină și acest fenomen era foarte justificat în perioada de decadență a Romanticismului, când atmosfera îmbibată a atelierului academic impunea neapărat ceva nou.

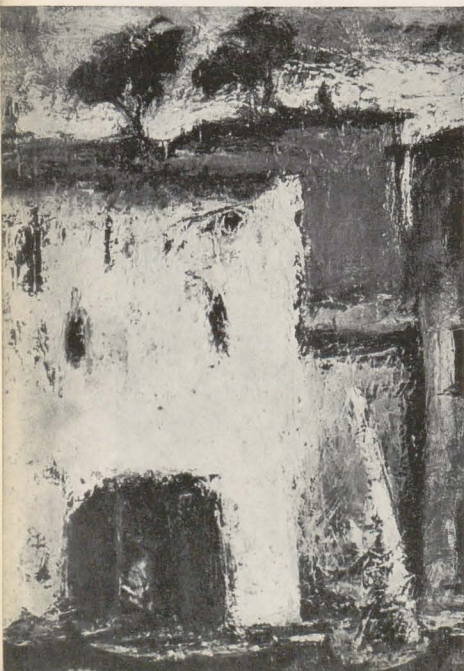
Cuvintele lui Tonitza priveau pe cei ce mai târziu aveau să compromită principiile cromatice cu care reușiseră marii impresionisti să creeze exemple unice de opere strălucitoare. Căci paleta impresionistă mai mult ca orice altă paletă se preta a fi compromisă. Adaptată unei viziuni banale a putut servi lirismul ieftin al unei false poezii.

Deci cuvintele lui Tonitza se adresa retinei mediocre a unui așa zis post-impresionism care înregistra de predilecție accidentalul și inutilul, atribute — cum spunea el — specifice celui mai autentic « pompiersm ».

Impresionismul și-a trăit viața sa de glorie și a murit dînd picturii pe Cézanne, cel care va restabili prestigiul forme, venind în urma celor ce o dezagregaseră, căutînd să cucerească lumina.

Cum vedeți, la noi, evoluția picturii în ultimi ani?

CORNELIU BABA, Peisaj venețian — ulei



— Fenomenul plastic într-o anumită epocă decurge absolut logic din atîtea și atîtea alte fenomene de care e legat și în mijlocul cărora ia viață.

După o perioadă de pictură « întunecată », poate e normal să urmeze ceea ce vedem astăzi.

Aceiași sete de lumină din care s-a născut impresionismul acum un veac, o simt pictorii noștri, azi. A relua însă o formulă perimată de mult, a disocia din nou culorile și a dizolva din nou forma, mi se pare complet neinteresant. După ce am primit lecția lui Cézanne, e inutil s-o luăm dela capăt mai ales într-un moment în care peste tot, în atelier, la cafenea, pe stradă se aude mereu repetat acest adagio: « Să facem pictura secolului nostru, să ilustrăm gândirea plastică a epocii în care trăim. »

Și epoca noastră ne oferă poate trăirea cea mai intensă pe care a cunoscut-o vreedată omenirea. Intensitatea dramatismului și a entuziasmului e poate mai mare ca orînd.

Pentru a traduce în artă aceste două aspecte intense, variate și permanente ale trăirii omenestii, este nevoie însă de mijloace corespunzătoare. Nu orice vocabular, orice instrument, orice paletă poate traduce aceste culmi ale vieții. Cu o orcheștră de muzicute nu poți cînta « Eroica » și ȳci cu o paletă din care tonurile grave au fost omise nu poți picta « Judecata din urmă ». — Și să-mi fie îngăduit să remarc că tocmai paleta majorității celor ce strigă « să ne încadrăm în epocă » face impresia unei orcheștre din care au fost omise instrumentele grave.

Banalitatea poate fi pictată și... « în deschis ».

În general există un refuz pentru tot ceea ce este considerat « vechi ». Acest refuz duce spre noi căutări.

— Nu credeți că acest lucru este justificat? — Bine înțeles! Ne aflăm în fața unui fenomen cit se poate de normal. Tineretul care se afirmă azi, poate mai mult ca ieri, este insetat de căutări și obsedat de mirajul ineditului.

— Gălăgia, îndrăznelile, aparțin unei anumite vîrste și ele trezesc parcă din amorfie generațiile mai vechi amintindu-le povestea fără de sfîrșit a celor ce vin și a celor ce se duc.

— Aveți dreptate, există un refuz pentru tot ceea ce este considerat « vechi ». Nu-i însă mare lucru să negi. E mult mai greu să înlocuești cu ceva cel puțin de egală valoare. Refuz — spre exemplu — a mai admira pictura lui Velasquez, dar ce accepți în locul acestui refuz? O rețetă azurie de impresionism ieftin, de mult perimat? Vechi și nou? Dovediți-mi că există. Am revăzut între altele la Muzeul Național din Napoli, de curînd, o frescă pompeiană. Nu are rost să v-o descriu — era vorba de un sir de dansatoare. Am plecat uluit de nouitatea acestei picturi care avea o vechime de peste 2000 de ani. Artă e desigur o continuă căutare. Și dacă în această căutare îți găsești aderente în marii înaintași, aceasta mi se pare perfect firesc. Dar influența acestora nu trebuie să împiedice afirmarea personalității. Eu îmi permit să cred că de mult am încetat de-a mai fi « originali ». S-a făcut atîta pictură încît ai impresia că s-a cam făcut tot. Și curios, cu cit te afunzi mai departe în secole, cu atît te apropii mai mult de epoca noastră « modernă ».

— Și atunci, care este după dumneavoastră, linia spre care ar trebui să se orienteze arta noastră?

— Spre o mai mare sinceritate în primul rînd. Fiecare avem ceva de spus, sau dacă nu avem nimic — vorba marelui Enescu — mai bine să tăcem. Fiecare nu putem da mai mult decît putem da. Autenticitatea e cea mai valabilă soluție și totuși de atîtea ori ne este aproape rușine de ceea ce sîntem, de ceea ce

știm. Îmbrăcăm un fel de vestimente străine care nu ni se potrivesc.

În altă ordine de idei, trebuie să vă fac mărturisirea că îmi este aproape greu să vorbesc despre necesitatea unui meșteșug în plastică. S-ar părea că această meserie a devenit deodată extrem de ușoară și la îndemîna oricui. Pe pereții expozițiilor ai mereu impresia că lucrările aparțin unor artiști care nu mai știu ce să facă cu paleta și pensulele, a doua și a treia zi. Totul pare a fi făcut în primul ceas sau poate primul sfert de ceas. Mă întreb dacă mai există oare bucuria de a visa în fața unei pinze pe suprafața căreia viața se naște greu, cu eforturi, cu bucurii, cu îndoieli.

S-ar părea că permanența și valabilitatea spre care au tîns întotdeauna marii artiști, prețuiesc din ce în ce mai puțin.

În orice caz nici o operă mare n-a trăit prin « manieră », ci prin acel valabil ce ține de eternul uman și de epocă.

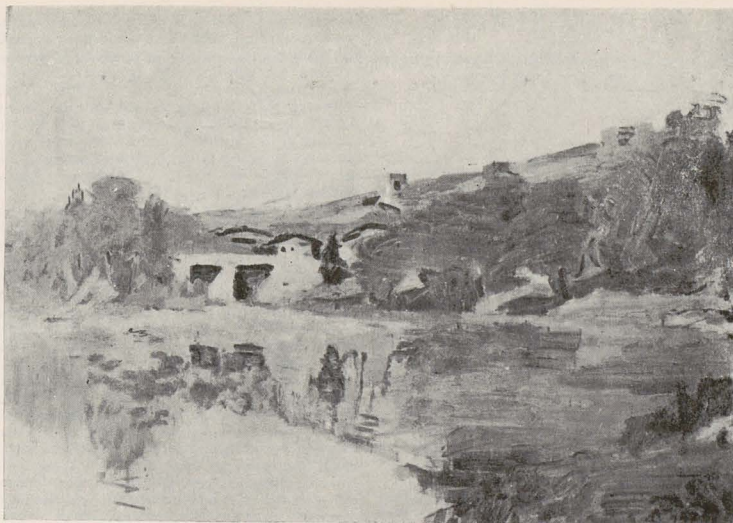
Salut cu entuziasm orice limbaj plastic și socotesc că îndeosebi curajul unui artist nu trebuie să cunoască limite, dar nu voi înceta a crede că dacă au existat și vor exista încă mii de feluri de a picta, pictura rămîne totuși una singură, cu legi ce constituie firul roșu care leagă școlile și epocile, creînd marea continuitate pe care o numim tradiție.

ALEXANDRU CIUCURENCU

In ultimul timp, lupta de opinii se desfășoară tot mai vie în rîndurile artiștilor noștri, plastici. Se frîmîntă idei, se ciocnesc păreri, se afirmă poziții, care servesc, în ultimă analiză, la lămurirea drumurilor actuale ale picturii noastre. Am stat de vorbă cu Alexandru Ciucurencu și din discuția purtată am ales următoarele însemnări:

— Mi se pare că în ultima vreme s-au ridicat o serie de false probleme în discuțiile despre pictura noastră. Așa se întîmplă de pildă cu problema impresionismului. Se tot vorbește despre pericolul impresionismului, fără să se arate concret care tablouri din producția ultimilor ani ar putea fi socotite impresioniste, unde s-ar putea găsi acea descompunere și dizolvare a forme care a ajuns impresionismul în ultima lui fază. Eu cred că în pictura noastră actuală nu există nici un tablou cu adevărat impresionist. Și e firesc să fie așa, pentru că impresionismul și-a trăit veacul, și-a îndeplinit misiunea și a luat sfîrșit o dată cu epoca sa. Nimeni nu se poate gîndi în mod serios să se întoarcă cu șaptezeci-optzeci de ani înapoi. Una dintre însușirile cele mai de seamă ale metodei realismului socialist e că te învață să privești trecutul cu ochii viitorului. Ce înseamnă asta în cazul de față? Că te ajută să iei din aportul impresionismului toate înnoirile valabile, pentru a le folosi în mersul înainte al artei. Și ca să lămurim această problemă, e bine să arătăm ce poate fi socotit valabil din tot ceea ce a adus nou impresionismul.

În primul rînd, impresionismul a pus arta la îndemîna omului obișnuit, ogîndind aspecte simple din realitatea cotidiană. Dacă ne gîndim că în epoca în care a apărut impresionismul, mai erau la modă tablourile cu teme mitologice sau literare, care nu reprezentau în fond decît o fugă de realitate, putem înțelege cit de importantă a fost această îndreptare



ALEXANDRU CIUCURENCU, Peisaj; Tirnovo (R.P.B.) — ulei

a atenției pictorilor către viața oamenilor din jurul lor.

În al doilea rând, impresionismul a izgonit din pictură suprafețele opace, întinse, bituinoase, arătând că și umbra e colorată și luminând astfel paleta pictorilor și tablourile lor.

Și în al treilea rând, pentru a spori veridicitatea oglinzii realității, pictorii s-au străduit să observe și să studieze variațiile luminii după anotimp, după condițiile geografice, după ora din zi în care era redată scena din tablou.

Cine ar putea susține că acestea nu sînt elemente valabile și astăzi, cînd noi, pictorii, ne străduim să oglindim viața din jurul nostru în aspectele ei cele mai semnificative, cu o putere de comunicare și de convingere cit mai mare?

Aceste trei cuceriri ale impresionismului sînt bunuri definitiv cîștigate iar cei care le folosesc nu pot fi taxați drept impresionisti, dacă în operele lor păstrează consistența formei, își construiesc imaginea pe armătură robustă a desenului și exprimă cu avînt realitățile vremii noastre.

Aceeași atitudine pe care o avem față de impresionism, o păstrăm și față de întreaga moștenire artistică universală, fie că e vorba de pictura egipteană, de frescele de la Pompei sau de realizările marilor maeștri din veacurile trecute. Preluăm din lecția lor de artă tot ceea ce ne poate fi cu adevărat de folos pentru a ne îmbogăți mijloacele de exprimare artistică. Dar preluăm numai ceea ce corespunde cerințelor noastre.

Desigur, nu există un singur limbaj și o singură viziune artistică. Amîndouă variază după temperamentul și personalitatea fiecărui artist. Ceea ce ne rămîne comun este concepția realistă asupra vieții și folosirea metodei realismului socialist în explorarea și reprezentarea lumii înconjurătoare.

Cred că entuziasmul, dramatismul, eroismul vremii noastre pot fi redate și cu o paletă luminoasă. Oare Van Gogh nu și-a exprimat dramatismul viziunii cu o paletă strălucitor de luminoasă? Oare Luchian n-a atins accente patetice în incandescența paletelor sale?

Luminozitate însă nu înseamnă numai folosirea tonurilor deschise. Petrașcu a izbutit să dea luminozitate și tonurilor grave de negru și acordurilor de culoare mai închise în care a știut să introducă lumina. H. H. Catargi folosește o gamă coborîtă, cu tonuri grave,

reușind să dea luminozitate tablourilor sale. Și mai sînt atîtea exemple semnificative în această privință.

Una dintre tendințele caracteristice ale epocii noastre pe tărîmul limbajului artistic este tocmai aceea de a acorda culorii aceeași putere de expresivitate pe care a atins-o și desenul în trecut. Culoarea nu s-a putut dezvolta în aceeași măsură ca și desenul, ca și linia și valoarea în veacurile dinainte. Astăzi însă, realismul socialist cere folosirea tuturor resurselor picturii pentru a da o imagine cit mai vie și mai adevărată a vieții contemporane.

Cred că astăzi, cînd lumina pătrunde în casele oamenilor e mai potrivit ca și tablourile, menite să le împodobească, să fie luminoase.

Încrederea în viață, optimismul viguros al oamenilor noi mi se pare că se înveșmîntă mai bine în luminozitatea unei viziuni și a unui limbaj dezbrătat de orice opacități. Iar acest limbaj nu poate fi dobîndit decît cu multă trudă, multă experiență și mult meșteșug.

Mai presus însă decît de problemele de limbaj, cred că stă problema atitudinii artistului față de epoca sa. Esențialul este să știi să-ți deschizi și ochii și mintea și sufletul în fața vieții care se ridică înaintea ta. Și numai atunci vei putea aduce o dreaptă mărturie asupra ei, cînd vei ști să vezi, să înțelegi și să simți realitatea ca un adevărat artist al vremii tale.

MILIȚA PETRAȘCU

Luminos și cald, atelierul Miliței Petrașcu este dominat de bustul lui George Enescu care — în viziunea ei — nu ne apare cu acel cap plecat, covîrșit de melancolice gînduri, așa cum am fost deprinși a-l întîlni, ci cu o privire ridicată drept asupra lumii din care a știut să scoată nesfîrșita sa bogăție de armonii.

Astăzi, privirea lui Enescu depășește triplul pe care prea cunoscuta pinză umedă acoperă un portret în plină modelare, și pare a urmări cu alt interes decît ascultătorii, expli-

cațiile pe care savantul chimist Dr. C. Istrati le dă în ultimul basorelief realizat de Milița Petrașcu.

— Este o lucrare ce mi-a fost comandată de UCECHIM — îmi explică maeștră.

Aparatele de laborator chimic pe care le surprind în compoziție, mă îndeamnă a întreba:

— Vi s-au pus condițiuni rigide cînd vi s-a încredințat comanda?

— Nu! Deosebit de largi. Mi s-a atras atenția doar asupra eleganței ireproșabile ce făcea una din trăsăturile esențiale ale lui Istrati, și am fost recunoscătoare fiindcă mi s-a dat posibilitatea să-l evoc așa cum îl vezi.

— După cit înțeleg, deși realizată în ghips, lucrarea este concepută pentru a fi turnată în bronz. Nu-i așa?

— Da. Așa este. Numai că — cel puțin pentru moment — cei care au comandat-o nu au această posibilitate și o vor încadra așa cum se găsește.

— Bine, dar aceasta o deservește!

Milița Petrașcu întirzie o clipă înainte de a-mi răspunde. Apoi, formulează sincer ceea ce părea a fi vrut să evite:

— Este adevărat, o deservește. Dar cu nădejdea că nu va întirzia momentul cînd o vom putea turna în bronz, eu sînt recunoscătoare celor ce îmi dau comenzi, fiindcă — datorită dificultăților materiale pe care le comportă marile lucrări în sculptură — ele nu pot fi realizate altfel.

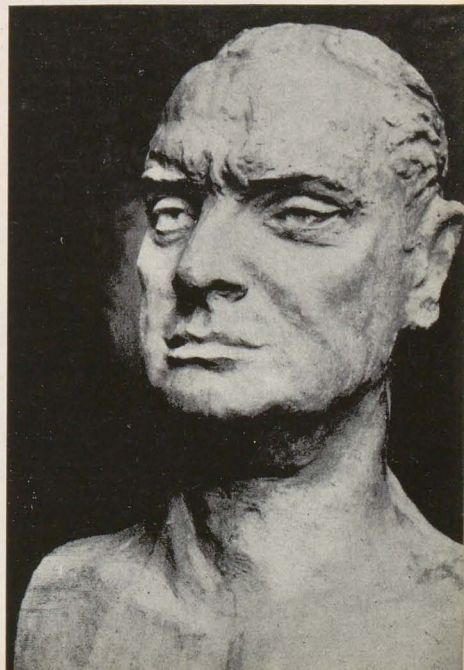
Ajutorul dat de Minister îmi creează posibilitatea să realizez și lucrări de mică dimensiuni, care să fie accesibile nu numai instituțiilor, ci și particularilor. Printre acestea, bustul și masca lui Enescu vor ocupa locul de frunte.

— Ați pus problema deosebit de interesantă a lucrărilor accesibile bugetelor modeste. Cum o vedeți realizabilă?

— Foarte simplu. Apariția materialelor plastice care se substituie pietrei ca asperitate, ca patină, ca rezistență, mă ajută să realizez mici lucrări de vitrină ce vor putea fi achiziționate cu sume modice. Sculptura trebuie să fie și ea la dispoziția tuturor iubitorilor de frumos, ca pictura și grafica.

— Evident! Și sînt sigur că inițiativa dumneavoastră va fi întîmpinată cu multă satisfacție. Dacă îmi îngăduiți, aș reveni însă la problema compoziției. Incontestabil e că prezentarea lui

MILIȚA PETRAȘCU, Tudor Vianu — ghips



Enescu în mișcare constituie o compoziție, dar centrată tot pe un portret. Compoziția în sine, ca expresie a pluralității sau mișcării, nu vă interesează?

— Cum nu! Așa cum ți-am mai arătat, *Nașterea Venerii*, este o compoziție în sensul de care îmi vorbești: iar pe o temă modernă, este basorelieful reprezentând un *Polo pe apă*.

— Fiți siguri că tineretul se va bucura să constate că maestrul artei urmăresc frumusețile sportului.

— Urmăresc cu interes tot ce face tineretul și sint bucuroasă să-ți spun că și în sculptură el oferă frumoase promisiuni.

Fraza Militei Petrușcu este salvatoare, ea îmi redeschide drumul spre «Interregionala» asupra căreia doresc să-i aflu impresiile.

— Vă referiți probabil la lucrările expuse în cadrul «Interregionala». Evident, tineretul este mai mult decît promițător, uneori este chiar entuziasmat; nu aveți totuși nici o rezervă față de viziunea și realizările sale?

— Ba da. În primul rînd fiindcă am vorbit atîta despre basorelief, trebuie să subliniem că într-o vreme cînd avem dascăli și maeștri ai basoreliefului ca Jalea sau Medrea, tineretul, în cea mai mare parte, îl rezolvă proiectînd jumătăți sau felii de ronde-bosse pe un fundal plat. Basorelieful este cu desăvîrșire altceva. El este un continuu joc de volum și de plan care cere o știință specială. Eu, basorelieful l-am învățat la Moscova, unde i se închină numai lui doi ani de studiu, de studiu științific. Cînd am ajuns la Paris, în atelierul lui Bourdelle, maestrul a fost atît de surprins de această temeinică cunoaștere încît îi venea greu să accepte că o am din altă parte decît din școala franceză. Pe solida tradiție a basoreliefului nostru, sint sigură că și tineretul va ajunge să stăpînească această importantă formă a sculpturii.

Un alt lucru pe care l-am surprins, este efortul de a camufla tendința spre abstracționism, în penibile amănunte naturaliste. Ai văzut trupuri prelungețe ca tuburile lui Brâncuși, pe umerii cărora se așează capete modelate cu o grijă ce nu uită nici de cîrliionți? Cei care încearcă asemenea lucruri trebuie să înțeleagă că nu există linie de continuitate între realism și abstracționism. O împăcare între ele nu este posibilă. Între ele, trebuie să optezi.

— Mi-ai spus lucruri deosebit de interesante și n-aș vrea să abuzez de îngăduința cu care m-ai lăsat să vă fur timpul. Totuși trebuie să vă mai întreb un ultim lucru: acel monumental pe care îl dorim atît de mult în arta noastră, și care pare că se ivește, cum îl definiți?

O scurtă pauză și apoi un răspuns hotărît: — Monumental este forța pe care o dai creației plastice prin intensitatea sentimentului și a convingerii. Nu lipsește mijloacele îi datorăm carența de azi în sculptura monumentală, ci lipsește de patos.

FLOREA SIMION

și

VLAD FLORESCU

Un tablou e bun dacă însumează organele atributele esențiale: game, raporturi, contraste de înălțime și de culoare, opoziții și analogii de volume și linii, acorduri triadice sau complementare etc.

Dar cînd un tablou te emoționează, faptul vine de la om, de la insul care l-a măzgilit cu bruma lui de știință, uitînd adesea toate acele teorii de mai sus, chinuit de fiorul lăuntric, căruia îi zicem, nu știm de ce, inspirație. Dar prin acele urme incurcate ale ordinii teoretice, străbate sub fiecare pensulă atributul primordial al artei: sentimentul. El izvorîște din însăși existența cotidiană a insului. El transformă oxidul de crom ori sulfura de cadmiu în metaforă. Această convertire de la stadiul chimic la acel al poeziei, pe care el singur e în stare s-o declanșeze, îi definește supremația în artă.

Dacă sentimentele ar putea fi achiziționate în tuburi ca pigmenții, atunci fiecare zugrav sau fiecare teoretician al culorii ar putea deveni un artist. Dar se pare că în artă talentul înseamnă în primul rînd capacitatea de a trăi, adică de a permanentiza sentimentele.

Vlad Florescu sau Florea Simion nu sint tineri pentru că au treizeci de ani și ceva, sint tineri pentru că în meșteșugul paletei știu încă puțin și pentru că în ciuda acestui fapt izbutesc să te convingă. Acesta este miracolul virstei. Există la unii tineri, ceva, o supremă vigoare, ce compensează lipsa teancului de certitudini adunate într-o carieră întreagă de academician.

Vlad Florescu are citeodată timp să picteze. În rest, e funcționar de muzeu. Uneori, în timpul serviciului, i se întîmplă să se gîndească la Tonică, la Cézanne, la Matisse. El are întotdeauna timp să vizeze. Desenele și uleiurile sale au așteptat mult prilejul de a figura într-o expoziție. Născute sub altă zodie decît cea a tarifului, lucrările sale au un aer neobișnuit de simplă sinceritate. Poate de aceea cele cîteva expuse anul acesta în Regionala Sibiu, mi s-au gravat în memorie ca o catifelată melancolie. Aș putea spune invidie. Peisajele, natura moartă cu o carte și flori, *Capriciile* ușor creionate, nudul și pastelul tonizant, sint tăcute și emoționante dovezi ale căutărilor unei autentice sensibilități.

În natura moartă cu flori, mai ales, prin limpezimea pasteii neopacizată de prezența albului (în căutarea luminii epidermice) nici de căutata sobrietate a tonului surd, senti-

mentul pare că transpare de la mari adîncimi conferind lucrării un uimitor registru de profunzime.

Cînd pigmentul acestei paste va crește în intensitate colorată, pe același drum, Vlad Florescu va fi ajuns la una din cele mai bune soluții de exprimare plastică în pictură. Pentru că moțul de exprimare este hotărît în transpunerea nefalsificată a mesajului artistic. Și acest mesaj are la Vlad Florescu culoarea cadmiului pur.

De Florea Simion m-am îndrăgostit de la prima vedere, fără să-l cunosc. Pentru toate cele 15 lucrări ale sale. Au apărut în fața juriului ca un cor bărbătesc, la unison. Cărămidarii, podurile, tîrgurile, străzile, cerul, zidurile de piatră ale Sibiului, ne-au inundat cu o viguroasă prospețime. De unde vine această vigoare? Ar fi păcat să recurg la o prea doctă explicație. Evident: raporturile sint active (pigmentul e judicios diferențiat în raporturi), unitatea gamei înțeleasă, albastrele (ca cele din compoziția *Cărămidarii*) rupte ingenios, fără distrugerea pigmentului, negrul utilizat funcțional în contururi ca o armătură a culorii, logica și înțelegerea organizării plastice a fiecărui tablou prin mijloacele armoniei: opoziția de curbe și drepte — geometrie și arabesc (arbori — arhitectură), opoziția de suprafețe (ecrane colorate complementare) etc., toate aceste elemente explică în parte cea secretă vigoare, cea senzație de prospețime.

Dar intervenția lor fie voită, fie instinctivă nu reprezintă decît mijlocul prin care Florea Simion ne transmite acest puternic sentiment de viață. Și poate nici el singur nu știe de unde vine și cui i se datorează această însușire a sa de a izbui să-l transmită. Ceea ce știe cu siguranță este că va avea încă mult de furcă pentru a putea să exprime cit mai mult din ceea ce simte, din ceea ce gîndește. Spun cit mai mult și nu tot, pentru că lumea de gînduri și pasiuni a adevăratului artist e fără limită.

A înțelege că pictura nu se ocupă cu «redarea» naturii (expresie vicioasă ce a contaminat pînă și critica de specialitate), a-ți da seama că reconstituirea faptului real cu numai trei elemente: linie, valoare, culoare, necesită un maxim efort de gîndire, că logica organizării acestor elemente reprezintă o pură convenție, deoarece procedeele artei sint cu totul distincte de cele ale naturii, că în sfîrșit această convenție (citește știință) nu intră în costul tacitului de paletă, pensule și culori și că deci trebuie plătită deosebit cu multă trudă și învățătură, a-ți da seama de toate acestea înseamnă a merita cu adevărat numele de ceea ce se chiamă pictor.

Și după părerea mea Vlad Florescu și Florea Simion îl merită cu prisosință.

Camilian Demetrescu

FLOREA SIMION, Tîrgul Sibiului — ulei



VLAD FLORESCU, Portul Sulina — ulei



Pentru cine crede augurii, luna ianuarie e o prevestire de secetă în cîmpul expozițiilor individuale.

Sala «Niculae Cristea» a stat goală, în sala din Calea Victoriei s-a înghebat o expoziție colectivă a unor artiști romîni care au vizitat Bulgaria; sălile din Bd. Magheru au avut de susținut singure capitolul expozițiilor individuale. Aici au expus pictorul **Dumitriu D. Nicolaide** și sculptorul **Ion Jiga**. D. Nicolaide e un pictor matur, dar mai puțin cunoscut de public. Inițiatii îl știu ca grafician și ca pictor de biserici. Expoziția lui a fost o surpriză. Pentru cei care se așteptau să vadă speculată, la dimensiunile șevaletului, experiența lui în pictura murală, a fost o surpriză să nu găsească nici urmă de rutină sau de afectare monumentală. Pentru ceilalți, să descopere dintr-o dată un artist în plină maturitate. Expoziția aceasta are o particularitate remarcabilă: nu conține nici una din improvizațiile pe care artiștii le strecoară printre lucrările realizate, scontînd acel aport al ochiului public care e dispus uneori să găsească într-o operă mai mult decît a gîndit însuși creatorul. Nicolaide nu-și face nici o concesie. A selecționat cu ochi siguri și imparțiali. De aceea, după primul tur al sălii, ești tentat să dai un verdict mai mult decît de ordin etic, ceva care s-ar traduce prin cuvîntul «integritate».

Expune mai mult peisaj decît portrete și naturi moarte. Peisajul lui e conceput în spiritul unui echilibru clasic între coordonatele emoționale și stilistice ale genului. Există în viziunea artistului acea emoție în fața spectacolului naturii — acea percepție a raportului

dramatic, viu, între relief, vegetație și arhitectură, care impune în marele peisaj din toate timpurile. Nu ne aflăm în fața încă a unui pom, a unei sălcii, a unui cer sau amurg în seria pomilor, sălcilor, cerurilor și amurgurilor. În contemplația lui Nicolaide domină sentimentul unicității momentelor și de aici vine și expresia plastică ponderată și profundă, puternică și calmă, fără exaltări cromatice și fără căutări patetice de formă. Dacă din cînd în cînd concentrația culorii amintește de Petrascu, opulența unor conture de Iser, iar luminozitatea unei panorame de Steriadi, nu e cituși de puțin vorba despre vreun eclectism, ci despre o sinceritate a stilului care nu ocultește, orgolios, înruditirile și experiențele artistice.

Sculptura lui Ion Jiga pare torturată de o intimă fatalitate: o lipsă de măsură care face ca virtuțile să se transforme dialectic, prin exces, în vicii: vigoarea realistă vizibilă în dinamismul figurilor și compozițiilor, devine retorism în exagerările baroce ale mișcării din *Mîncr* sau *Ciobănița*, peste care suflă ca un vîfor o frenezie a mișcării în gest, vestiminte, expresie. Rafinamentul real al portretisticii, cu fine observații și sobre rezolvări plastice, e anulat de prețiozitatea unor figurine cu atitudini de o căutată subtilitate, cum e mai ales *Fata cu mîere*. Stilul personal schițat în simplificarea formelor după legile unei moderate ritmici decorative, e desființat în maniera falsă a modelajului contorsionat, care chinuie suprafața materiei. Trebuie să recunoaștem însă, că, fie și prin aceste contradicții, Ion Jiga te invită să-ți urmărești evoluția și mai departe.



DUMITRIU D. NICOLAIDE, Ardeleană — ulei



ION JIGA, Mama cu copilul — ghips

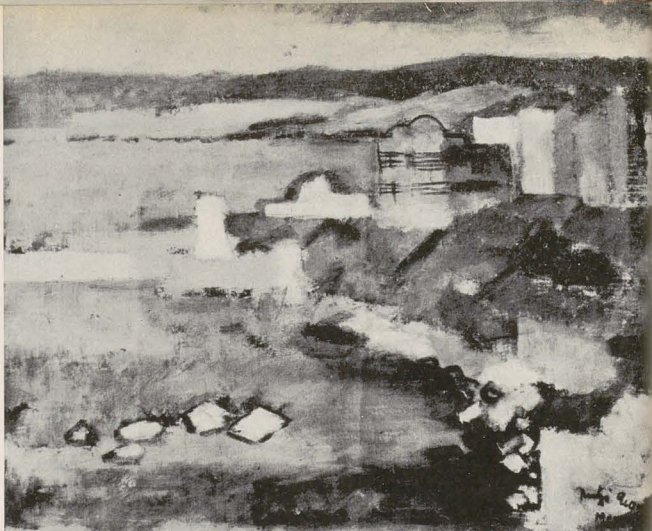
Mica expoziție cu tema «Lucrate în Bulgaria», care s-a deschis în sala din Calea Victoriei, cuprinde opere din călătoria recentă în țara vecină dar și lucrări vechi de peste un deceniu. Credem că expoziția trebuia anunțată mai corect: «peisaj bulgăresc», fiindcă altceva nu conține. Pictorii noștri par să se fi concentrat la galbenul Balcicului, la verdele mării, la cerul balcanic și la specificul oriental al locurilor. Cu aceste rezerve de conținut, adică în limitele unui peisaj al suprafețelor, peisajele sînt frumoase. **Petre Hirtopeanu** a expus câteva vederi panoramice a căror calitate majoră este o bună construcție, amintind, în factura coloristică, de problemele de lumină ale lui Dărăscu. Hirtopeanu este singurul interesat întru evocarea unei populații omenești subînțeleasă în peisajul cu caracter definit social — oprindu-se însă cu precădere la atmosfera patriarhală a periferiilor sau provinciilor însoțite.

Mimi Șaraga Maxy a găsit pretexte de feerie coloristică, exersînd un peisaj cu aer de chermăz cromatică, de joc de artificii care se dezlănțuie exuberant. În peisajul acvatic, pictează însă o apă de o duritate uimitoare, lipsind-o de elementarele transparente.

Stefan Constantinescu evocă, în acuarelă și ulei, o mare romantică cu scîlpîri reci-verzui, o mare prin care parcă s-ar fi fost abătut teribili corsari lăsînd pentru vecie în aer un eciu de mister eroic. Figurează, în expoziție, și câteva acuarele luminoase — rodul activității din vara trecută — ale **Margaretei Dinu**, mai încheiate și mai clar construite decît altădată, pictorița dovedind un real progres;



ȘT. CONSTANTINESCU, Peisaj — ulei



NUȚI ACONTZ, Peisaj — ulei

mai timide, tremurind de o ineficace sensibilitate sînt însă acvarele semnate de **Silvia Mihăilescu**; **Marcela Cordescu** expune cîteva romanțioase scenete din natură cu pomi pletoși și penumbre pictate în fumuriuri de pastă lînsă, lucrări învăluite de o poezie mai curînd livrescă decît a contactului direct cu natura. Peisajul din Balcic, cu case, al lui **Gh. Șaru**, încearcă o experiență spectaculoasă de stilizare a volumelor prin etalare a geometriei spațiale, sugerînd violent, în lumină și culoare, a treia dimensiune.

Peisajele regretatei **Nuți Acontz** le-am lăsat la urmă ființă pe ele le uîți cel mai greu. Două «Bărci» tratate ca natură moartă, au acea

expresie plină de înțelesuri de viață pe care artiștii interiorizați știu să o atribuie obiectelor. Peisajul e transfigurat, de un lirism intens dar exprimat decent, în surdina, sub pictura savantă, lucidă, cu o severă consecvență a culorii, a armoniei de tonuri reci și calde. (Pilonul alb din mijloc, inflexiunile de verde — totul e gîndit și riguros prevăzut). Itinerar de turist, acest drum prin Bulgaria nu ne dă un bilanț revelator, ci plin de confortabile confirmări: se confirmă personalități, stiluri, și mai ales acea vocație pentru culoare a pictorilor noștri. Ar fi de deplins numai indiferența aproape totală față de om.

A. A.

nale resurse ale artistului tulcean **Constantin Găvenea**. Lucrările sale în tempera sînt mărturie unei frumoase ascensiuni profesionale.

Traian Hrișcă, tînar absolvent al Institutului Nicolae Grigorescu, anunță o forță netăgăduită de căutări care nu ocolesc dificultățile și îndrăznelile.

O paletă armonioasă desăfoară **Petre Malo-vău** în două peisaje tulgene, foarte delicat compuse.

Și **C. Georgescu** stăpînește motivul local. Concepînd însă mai sintetic pe linie cromatică accidentii de teren, prea aglomerări în privilegiile sale, însușirile de care dă dovadă ar fi și mai bine puse în valoare.

Geo Cardaș, are meritul de a fi ridicat printre primii șevaletul într-un teritoriu sub toate aspectele, pe atunci, nedestelenit. Lucrările sale ar fi cîștigat dacă, pe lîngă motivele bine alese, artistul ar fi înțeles peisajul local, nu după rețete apriorice, ci în limitele cromatice realiste, străbătută de lumina caracteristică regiunii.

Un număr important de peisaje luminoase expune **Vasile Pavlov**. Dar numai strălucirea cromatică nu este suficientă. Un bun desenator, cum știm că este Pavlov, va trebui să se preocupe serios și de înjghebarea compozițională a lucrărilor.

În sfîrșit, din grupul expozanților tulcenii se relevă făgăduitor talentul tînărului pictor **Ion Stoica**.

În general, o manifestare de frumoasă ținută, care n-ar trebui să rămînă unică.

B. H.

O EXPOZIȚIE LA TULCEA

Cu sprijinul Regiunii Constanța, Casa de Cultură a Raionului Tulcea a organizat o interesantă expoziție, la care și-au dat contribuții valoroase un mînunchi de artiști plastici din București, Iași, Galați, alături de artiștii tulcenii.

În cele optzeci de lucrări de pictură și sculptură care au fost expuse cu acest prilej s-a putut urmări, sugestiv reflectată, viața nouă a regiunii și continua transformare a unor locuri aproape cu desăvîrșire ignorate în preocupările lumii de altădată.

Interesul manifestat de autoritățile locale față de artiștii plastici cărora le-a pus la dispoziție o spațioasă casă de creație, dovedește o dată mai mult înțelegerea pentru problemele de cultură care și în această parte a țării țin astăzi pas cu preocupările economice și sociale.

Pionieri ai acestei lăudabile inițiative sînt un grup de artiști care, înțelegînd importanța și semnificația de ordin cultural a expoziției, au răspuns cu entuziasm apelului autorităților raionale.

Panoul de onoare al expoziției a fost rezervat memoriei partizanului erou **Ticovschii**, ucis de fasciști germani în împrejurări dramatice. Pictorul **Eugen Ispir** evocă figura diră a luptătorului care și-a jertfit viața pentru triumful ideilor sale progresiste. Două peisaje frumos

valorate ale pictorului **Dem. Iordache** înfățișează casa modestă în care s-a născut **Ticovschii** și casa unde a fost ucis.

Într-un bust monumental, sculptorița **Carmen Răchiteanu** subliniază cu măiestrie atitudinea dinamică, hotărîtă a eroului. Sinteză a însușirilor spirituale ale personajului, lucrarea nu ne transmite retoric elementele unei caracterizări de suprafață, ci trăsăturile esențiale ale unui temperament tumultuos. Aceeași factură vibrantă definește și celelalte două lucrări ale sculptoriței **Carmen Răchiteanu** din suita 1907.

Eugen Ispir, care s-a consacrat în vremea din urmă explorării frumuseților deltei, a prezentat și o serie de aspecte ale muncii în cherhanalele Sulinei și-n împrejurimile Tulcei.

La rîndul său, **Dem. Iordache**, atras de pitorescul bălților, transpune într-o paletă de griuri nuanțate, liniște care stăpînește această natură curioasă.

Petre Hirtopescu, artist căruiu nu-i sînt străine secretele pastei și valorilor, merge pe un registru sobru, dramatic, de o remarcabilă subtilitate coloristică.

O pătrunzătoare intuiție a peisajului acvatic aduce pictorul gălățean **Gheorghe Levcovici**, poate prea stăruitor descriptiv.

Atențiunea specialiștilor și cunoscătorilor de artă este atrasă în mod deosebit de excepțio-

EUGEN ISPIR, Tulcea — ulei



MIȘLOACE DE EXPRESIE ÎN ARTĂ

CLAR — OBSCURUL

LEONARDO DA VINCI

15 aprilie 1452, în Vinci la Empoli — 2 mai 1519, în castelul Cloux la Amboise

În opoziție cu Quattrocento care căutase să redea viața în aspectele ei cit mai variate și generale, Cinquecento, începe prin Leonardo da Vinci să creeze tipuri reprezentative.

Portretul Giocondei vrea să întruchipeze tipul feminității, așa cum îl consacrase literatura antică și Renașterea: enigmatic, amestec bizar de cochetărie și candoare, perfect doar în închipuirea poezilor și a artiștilor. Pentru a accentua acest caracter Leonardo da Vinci plasează personajul în cadrul unui peisaj ciudat și misterios, care mărește incertitudinea expresiei Giocondei. Este pentru prima oară în arta portretului când un artist face, sub raportul conținutului, să colaboreze mediul cu figura celui portretizat.

Leonardo da Vinci pornind de la studii teoretice asupra luminii, ca factor modelator, aduce în acest portret un element nou, acela al spațialității.

Dimensiunea a treia e redată nu prin jocul perspectivei liniare, care sugerează spațiul, ci prin realizarea formei propriu-zise într-un spațiu real. El întrebuițează în acest scop, pentru prima oară, repartiția justă a umbrei și a luminii pe forme, considerând umbra ca pe o diminuare succesivă a luminii. Contururile liniare ale desenului dispar tot mai mult, formele se rotunjesc și contrastele succesive ale umbrei și luminii modelează formele prin tranziții lente, prin ael sfumat. Este prima treaptă a realizării formei prin principiul clar-obscurului.

ANTONIO ALLEGRI (numit Correggio)

1494, în Correggio — 1534, în același loc

Cu tot caracterul religios al acestei teme, pictorul introduce prin reprezentarea personajelor caractere laice umane. Figura fecioarei Maria, de o frumusețe atrăgătoare, este goliță de conținut sacru, iar întreaga scenă pare o idilă care se poate petrece ori unde și oricând. Prin aceste caractere păgine față de dogma creștină, pictura lui Correggio anunță arta Contra-Reformei, care voia, în urma schizmei lui Luther, să salveze catolicismul prin iezuitism iar printr-o artă ușoară, frumoasă, pitorească, să câștige mai mult sufletele decît să guverneze spiritul.

Correggio duce mai departe principiul realizării formei prin clar-obscur, generalizîndu-l ca pe un mod de exprimare plastică. Dar la el umbra nu mai este o diminuare succesivă a luminii ca la Leonardo da Vinci ci, realizînd contraste simultane, aduce lumina și umbra într-un echilibru instabil, de natură ideală, sursa de lumină nefiind întotdeauna perceptibilă. Din această cauză contrastele simultane par artificiale, producînd în pictura lui o anumită vibraționalitate a atmosferei, dînd naștere prin aceasta unui iluzionism al formelor.

Prin mișcarea figurilor în aer și lumină, prin întrebuițarea permanentă și consecventă a clar-obscurului, prin prescurtarea și decuparea personajelor, prin dezvoltarea compoziției în diagonală și prin iluzionism, Correggio pregătește premisele barocului.

Concepția despre frumos a Renașterii, severă, calmă și echilibrată, suferă în arta lui Correggio prima alterare.



CORREGGIO, Logodna Sf. Ecaterina (Muzeul Luvru)

LEONARDO DA VINCI, Gioconda (Muzeul Luvru)



CARAVAGGIO, Punerea în mormint (Muzeul Vaticanului)



REMBRANDT, Autoportret (Muzeul din Köln)

MICHELANGELO AMERIGHI (numit Caravaggio) 1565, în Caravaggio la Bergamo — 1609, în Porta d'Ercole

Ca o reacțiune împotriva «idealismului» epocii sale și a unei picturi în care dulcele se învârtă tot mai puternic, Caravaggio opune o artă dură, brută, pornită direct din studiul naturii, fără nici o interpretare. Lucrând într-un atelier în care lumina venea dintr-o singură sursă, din tavan, picturile sale par într-adevăr ieșite din beznă unor catacombe. Din această cauză atât culorile cât și luminile sînt vii, pline de contraste, acționînd direct asupra privitorului, totul fiind de o viguroasă plasticitate. Spațiul și peisajul sînt aproape inexistente, iar umbrele sînt opace, din ele crescînd formele ca dintr-un mediu plastic.

Din cauza acestor efecte de lumină și a contrastelor puternice, clar-obscurul lui Caravaggio produce o senzație de atingere materială, uneori chiar dureroasă. Contrastele dintre umbră și lumină sînt tot simultane ca la Correggio, dar avînd o sursă fixă și sigură de lumină ele produc un echilibru stabil, de natură reală. De aceea nu ai nici o impresie de ambiguitate, totul se exprimă direct, fără intermediul zonelor de confluență dintre umbră și lumină.

Prin clar-obscurul lui Caravaggio, care aduce influențe în Olanda (Rembrandt) și Spania (Velasquez), se încheie ciclul clar-obscurului de natură fizică, adică umbră și lumină aplicată pe suprafața formelor colorate, în mod descriptiv.

Și este în același timp și ultima fază a construirii formei prin modelajul exterior, care întrebuițează cînd lumina, cînd umbră spre a o realiza. Desenul ca un schelet al formelor, prezintă din această ipostază gemenele din care crește forma ca o necesitate, formă care apoi va primi modelajul prin clar-obscur.

REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN

15 iulie 1606, în Leyda — 4 octombrie 1669, Amsterdam

Dacă în pictura lui Leonardo da Vinci, Correggio și Caravaggio, clar-obscurul se manifesta doar exterior formelor, pentru a modela, deci din punct de vedere plastic, la Rembrandt clar-obscurul, modificînd culorile locale, devine pictural. În timp ce la primii trei era de natură valorică, acum devine tonal.

La Rembrandt umbră și lumină nu mai este ca la Leonardo da Vinci un contrast succesiv sau ca la Correggio și Caravaggio un contrast simultan, ci ea, umbră-lumină, devine o armonie, adică o împăcare. În timp ce la primii umbră și lumină erau în opoziție, în contrast, Rembrandt produce reconcilierea lor printr-un degradeu insensibil din lumină în umbră și viceversa, proces ce se petrece întotdeauna într-un mediu luminos. Această atmosferă luminoasă e gemenă de culoare, fiindcă pentru prima oară în istoria picturii, la Rembrandt lumina intră în compoziția culorii și nu este exterioară ei.

Dacă la cei trei înaintași în arta clar-obscurului acesta era doar de natură fizică, vizual, la Rembrandt el devine constituțional, subiectiv. Mărind prin umbrele colorate și transparente spațiul interior compozițional, el întrebuițează clar-obscurul pentru dramatizarea și mărirea tensiunii sufletești.

Ca și în Gioconda, Rembrandt face în Autoportret să colaboreze mediul cu figura din portret. Pentru că tenebrele din clar-obscurul acestui autoportret, pictat în pragul morții, nu fac decît să anticipeze noaptea eternă care va coborî curînd peste acei ochi ce scînteiază parcă pentru ultima oară.

V. Beneș

de JEAN BARAS

Extensiunea abuzivă dată de textele vechi termenului generic «tapiserie», aplicat aproape tuturor țesăturilor decorative care cu vremea au căpătat denumiri distincte, îngreunează cercetările asupra evoluției acestei arte, în vremurile îndepărtate. Descrierea cea mai precisă a facturii tapiseriilor propriu-zise la Romani, în genul gobelinurilor și a fragmentelor artei copte din primele secole ale erei noastre, păstrate în muzee, o găsim în «Metamorfzele» lui Ovidiu (Cartea a 6-a).

Vom încerca deci, să limităm subiectul nostru, la arta de a traduce manual pe război țesăturile decorative de lână sau de mătase, prin îmbinarea firelor de culori variate, denumite tramă sau băteală, cu alte fire paralele colorate uniform, al căror ansamblu formează lanțul sau urzeala, astfel încât decorațiunea obținută să facă parte integrantă din țesătură. Această lucrătură (cu lanțul dispus vertical sau orizontal) se deosebește net de textilele preexistente, cu ornamente suprapuse prin broderie, indeletnicire de răbdare și migală, susceptibilă de rețușări, ca și de textilele executate cu mijloace mecanice.

Tapiseriile au fost cunoscute cu mii de ani înaintea erei noastre, pe țărmurile Nilului. Ele apar în primele manifestări ale civilizațiilor Asiei occidentale, Greciei și imperiului roman. Pentru popoarele nomade ele constituie, din timpurile cele mai îndepărtate, podoabele principale ale tabernaculelor și corturilor, așa cum la cele sedentare, au adus o

valoroasă contribuție la strălucirea templelor și a palatelor. În antichitatea primitivă, tapiseria a fost elementul generator al arhitecturii din interior, ea făcând separația încăperilor, în locul pereților zidiți de mai târziu. În secolul lui Pericle, au jucat un rol important în decorațiunea interioară a monumentelor. Fidias a recurs la tapiserie, pentru decorațiunea galeriilor Partenonului. Deasupra celebrei statui Palas Atena, se afla înălțat un fel de cort făcut din tapiserie, reprezentând cerul cu întreaga constelație. Fragmentele provenite din sec. al IV-lea i.e.n. descoperite în Cuban, păstrate în Muzeul Ermitaj din Leningrad, aduc dovezi îndubitabile de prezența tapiseriei în acele ținuturi. Tapiseriile din evul mediu sînt deseori confundate cu țesăturile pictate care împodobeau străzile la procesiuni, fațadele catedralelor la spectacolele de mase, tronurile, corturile căpeteniilor de oștiri, galeriile palatelor, folosind și ca perdele sau poloace paturilor somptuoase.

Cîtă vreme tapiseriile erau suspendate, flotante, formînd cute neregulate, era firesc să nu se ivească preocupări de compoziții simetrice, de amănunt în redarea figurilor. Cînd mai târziu, în epoca gotică, ele au început să fie întinse pe șasiuri sau pe panouri, destinate să joace un rol asemănător cu cel al tablourilor, condițiile compoziționale au suferit radicale schimbări. Decorațiunea capătă de acum încolo un caracter mai liber, umărește efecte de atmosferă, de ambianță, de perspec-



ANDRÉ DERAÏN, Tapiserie, sec. XX



Tapiserie după un carton de Goya (atelier spaniol)

tivă. Grupurile mici de figuri din Evul mediu fac loc în sec. al XV-lea subiectelor narative, începe să se afirme spiritul de analiză. Interesul maestrilor flamânzi din sec. al XV-lea ca Van Eyck, Van der Weiden, Memling, ș. a. pentru redarea vegetației, care marchează începutul peisajului în pictură, se extinde și la tapiserie. Florile servesc și ca fond figurilor, în timp ce în borduri ele se îmbină cu fructe. Compozițiile devin din ce în ce mai clare și coloritul tot mai viu. Către sfîrșitul aceluiași secol, intervenția italiană în compoziția cartoarelor, face ca în loc să se etajeze figurile una peste alta, cum se obișnuia înainte, să fie grupate, scoțînd în evidență personajele principale. Progresele perspectivei, datorite în mare parte în Țările de Jos lui Van Eyck și în Italia școlii florentine, oferă posibilitate compozițiilor să sugereze efecte de profunzime, de care erau lipsite pînă atunci, acțiunea începe să se desfășoare pe mai multe planuri, în fond apar peisaje și vederi de arhitectură. Rafael a tratat cartoarele sale pentru tapiserie ca frește și nu ca modele pentru țesături și mai multă exagerare a dat acestei tendințe discipolul său favorit Giulio de'Jannuzzi. Noile principii, au avut ca prim rezultat plasarea foarte jos a punctului de privire, care mai înainte era plasat foarte sus. Figurile încetînd să mai fie etajate, se grupează pentru a forma adevărate scene. Nuanțele tind să se substituie culorilor ferme, susținute, impunătoare, ale epocii gotice. Cu toate că tapiseriile lucrate după aceste noi concepții au dus la realizări de adevărate capodopere, tendința de aserve a tapiseriei flamande picturii marilor maeștri italieni, principalii lor furnizori de cartoare, deschide drumul către decadența acestei arte.

Bordurile reduse la chenare modeste, vădesc în sec. al XIV-lea și al XV-lea tendința de a învîlui, de a completa compozițiile, fiind deșirite în amploare de artiștii Renașterii. Spre sfîrșitul sec. al XVII-lea, în mijlocul bordurilor, pe laturile orizontale și în special la unghiuri, apar echisoane, medalioane și cartușe, care intrerup citeodată și laturile verticale. Rafael în bordurile sale somptuoase pentru tapiserie, a acordat o importanță deosebită rolului acestor încadrăminte. Asocînd compoziției vegetale, figuri grotești și de copii, detalii de arhitectură, el a creat un stil propriu, denumit mai târziu «Rafaelesco», adoptat de ceramiștii toscani și de alte ramuri de artă decorativă. Voga tapiseriilor favorizează copierea lor în pictura de ulei aplicată pe țesături, execu-

tate în genul contexturii originalelor, așa cum mai târziu se va proceda în sens invers, copiindu-se tapiseriile după tablourile pictate. Cartoanele furnizate de maeștrii sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, concepute după legile specifice picturii, au dus la capodopere de tablouri pictate cu lână, unele chiar superioare picturilor aceluiași maeștri, cum e cazul lui Boucher. Aceste succese nu au reușit însă să întunece gloria epocii de aur a tapiseriei sec. al XV-lea, mai puțin dornică să rivalizeze cu pictura, însă pasionată de colorit luminos, urmărind în primul rînd să redea caracterul figurilor, interpretînd cu fantezia ei pe cît de naivă, pe atît de savuroasă, natura, flora și fauna. Abuzul de perspectivă a silit pe artiștii sec. al XVIII-lea, să recurgă la anumite artificii, pentru a atenua impresia de adîncime exagerată a compoziției, plasînd linia de orizont foarte sus, distrîngînd astfel succesiunea logică a planurilor, pentru a asigura astfel ansamblului un caracter vertical, decorativ. La multe tapiserii vechi, cerul e foarte puțin văzut, aproape suprimat. Punctul de privire plasat sus, te obligă să-ți îndrepti privirea de jos în sus. Mantegna a aplicat deja la sfîrșitul sec. al XV-lea aceste principii în compozițiile sale, dispuse în frizuri etajate, perfect ritmate, în genul basoreliefurilor vechi. Eludarea regulilor de perspectivă, de către marii maeștri, au produs în multe cazuri minunate efecte de ansamblu. Rafael și Veronese, în unele din tablourile lor, oferă cîte două puncte de vedere deosebite: unul prea jos pentru arhitectură, celălalt prea sus pentru personaje. Chinezii și japonezii, în compozițiile lor decorative de pe paravane, vase, țesături, plasează anumite detalii mărunte de decorațiune: flori, frunze, păsări în zbor, dispuse vertical, printre figurile etajate unele peste altele, care prezintă avantajul, pe lingă că distrează ochiul, să facă să se vadă în partea superioară a compoziției, ceea ce un pictor ar vrea să se vadă în depărtările tabloului său.

Urmărindu-se cu persistență asemănarea tapiseriei cu pictura, bordurile atît de reușite în trecut devin imitații servile după cadrele sculptate și aurite ale tablourilor, renunțîndu-se astfel la ultimul element caracteristic al tapiseriei. Figurile, păsările, peisajele, coboară din tapiseriile de pe pereți, pentru a lua loc în textilele flotante de pe canapele, de pe fotolii, de pe scaune, încorporîndu-se mobilierului. Această adaptare, cu toate efectele ei armonioase, dă loc la abuzuri, la nepotriviri cu obiectele silite să le primească. Nu e plăcut de pildă, să te așezi pe fotolii cu struguri perfect imitați după natură sau să ai în spate animale sălbatice sau cascade, oricît de reușit redată ar fi ele.

Tapiseriile manufacturilor din estul Europei (Petersburg, Moscova, Stockholm, Copenhaga, Budapesta, etc.), se deosebesc prea puțin de cele din vest. Artă populară însă, cum e cea din țările scandinave, nu a încetat nici în zilele noastre să cultive tapiseria (gen gobelin) în caracter folcloric de tradiție străveche, constituind cea mai răspîndită artă casnică. Un caracter cu totul deosebit prezintă tapiseriile ucrainiene din sec. al XVII-lea, executate din mătase, împletite cu fire de aur și de argint, apropiate de tehnica gobelinurilor, cu medallioane, scene de vînațoare, animale, decorațiune de influență bizantină, în colorit viu și armonios.

Decadența artelor decorative din sec. al XIX-lea a antrenat în corborașul ei și tapiseria, cu toată abilitatea prodigioasă dobîndită de tapiserii de a lungul veacurilor. Descoperirea culorilor sintetice a agravat încă mai mult declinul. Gamele abuzive ale chimiei au făcut să se multiplice cele 40 de nuanțe vegetale, de cît dispuneau tapiserii din Flandra în epoca lor de glorie, la 20.000 (Beauvais) și la 26.000 (Gobelins). Modesta paletă vegetală, a fost astfel înecată în oceanul nuanțelor sintetice.

În trecut, tapiseriul știa că lîna absoarbe lumina, în timp ce artiștii de mai târziu părea să neglijeze faptul că uleiul o reflectă. Pictura în ulei, datorită grosimii variate a straturilor suprapuse de paletă, reflectă o lumină variată,



Tapul și noaptea — Tapiserie după un carton de Jean Lurçat, sec. XX

pe cînd contextura uniformă primește o lumină egală pe toată întinderea ei. Tapiseria cere tonuri susținute, cu atît mai mult cu cît culorii îi trebuie aproape 6 ani ca să se fixeze definitiv pe țesătura de lînă. Multiplicarea excesivă a nuanțelor a dus la părăsirea vechiului sistem de tranziție între două tonuri juxtapuse. În loc să se urmărească interpenetrarea hașurilor colorate care dau efecte de vibrațiuni discrete, așa cum se proceda în epoca gotică, se abuzează de degradări, care la textile arată de la distanță vagi și neprecise. Farmecul culorii născut din opoziții ferme în trecut, este acum anihilat de însăși abundența ei. Dacă celebrul tablou al lui Rubens *Pescuțul miraculos* în care semiturile delicate sînt executate cu simple graniți capătînd prin vecinătatea tonurilor accente complementare, ar fi tradus literal în tapiserie, ar duce la mari deziluzii. Modelajul nuanțat sau cel degradat, din care pictorul știe să obțină efecte atît de ferice, tapiseriul trebuie să le evite chiar și din cauza însăși a naturii materiei. Contextura tapiseriei prezintă suprafețe striate, care cu vremea se destind, opunîdu-se privirii de aproape. De aici, necesitatea de a proceda prin mase colorate, în tonuri înalte, ușor perceptibile de la distanță. De altfel degradările de nuanțe delicate necesită tonuri intermediare și acestea rezistă cel mai puțin influențelor atmosferice. Ele se decolorează sau dispar, chiar înalte ca tonurile ferme să înceapă să pălească. Tapiseria, care nu poate dispune de resursele pastei fluide, nici de libera minuire a pensulei, ale picturii, poate cel mult să traducă degradările de lumină pe un volum colorat, printr-un număr foarte redus de nuanțe plate, juxtapuse, umbrite de hașuri și nu printr-un număr infinit de culori diluate, care dau un relief, un caracter prea pronunțat. Sărăcia paletii vegetale a evitat astfel de excese.

După practica copiei servile a tablourilor celebre și eșecul manufacturilor occidentale de a traduce pe impresioniști în material textil care pe pereți făceau pete fade și neprecise, inovatorii apelînd la maeștrii așifului (Chéret, Capiello, ș. a.) au ajuns la rezultate originale, dar nu și concludente. Verva desenului, franchea execuției, distribuția îndrăznească dar armonioasă a coloritului acestor maeștri, necontestată în arta lor destinată străzii, au dotat tapiseria cu cartoane de « afișe textile », viu criticate. Suprafața nuda sacrificată, necesară într-un afiș, ca să capteze privirea trecătorului de departe, asupra obiectivului, nu se împacă cu cerințele tapiseriei, care reclamă valorificarea fondului prețios. Efectele trecă-

toare ale așifului nu se pot confunda cu cele definitive ale tapiseriei. Cartoanele se cer scrise cursiv, simplificat decorativ în modelaj și tonuri cumpănite. Raoul Dufy, atît de abil în creațiile sale pentru imprimeuri textile, nu a dat în tapiserie decît creații, pe cît de originale, pe atît de bizare. În paravanul său « Paris » se văd îngîrmădite o imensitate de case minuscule, uniforme, în perspectivă cavaleră (văzute ca din avion) dominate de turnul Eiffel. Această conștientă insuficiență decorativă de care el și-a dat seama l-a făcut pe artist să plaseze în partea de jos a compoziției, o altă îngîrmădire, de astă dată de trandafiri în caracter naturalist, așa cum se văd pe copertele catalogelor de horticultură. Aproape toate ramurile de artă plastică încearcă să colaboreze la redresarea tapiseriei. Decoratori, ceramiciști, pictori și chiar sculptori (Maillol ș. a.) aplică gustul și măiestria lor, la reactualizarea vechii tradiții. Ei simplifică, suprimă figurilor orice modulație, ajungînd să dea compozițiilor un aspect de mozaic de lînă de factură largă, dar nu de tapiserie. Această stilizare excesivă a produs efecte contrarii, fiindcă decorațiunea voit plană, a reușit numai să devină plată. Realizările lui Mazano-Pissaro, fiul celebrului impresionist în colaborare cu soția sa, s-au detașat de cellaști inovatori, prin tapiseriile sale rafinate, de factură complexă, combinată cu fire de aur și de argint. El a reușit să dea lucrărilor sale reflexe irizate, efecte asemănătoare cu cele ale ceramicii persane.

Acolo unde tapiseriul nu este un interpret al cartoanelor furnizate de artist, ci numai un copist îndemnat, cum e cazul și la noi, artiștii îi revine sarcina să devină propriul său interpret. El trebuie să știe să dea cartounul său un aspect anticipat de tapiserie și nu de tablou pictat. Rolul lui este asemănător cu al compozitorului care își transcrie piesa muzicală, pentru a o acomoda exigențelor anumitor instrumente muzicale.

Artiștii contemporani înțeleg că o tapiserie nu poate atinge perfecțiunea redă de un tablou expresiv, care dispune de mijloace de expresie complet diferite de cele ale tapiseriei, regizată de legi proprii, constituind o artă independentă de pictură. Realizările lor din ultima vreme, și în special ale francezului Lurçat dovedesc aceasta.

Reflectînd la resursele și exigențele tapiseriei, artiștii noștri, care ne-au dat în arta plastică opere de înaltă tinută artistică, vor ști să creadă și în tapiseria opere de același nivel, aducînd o prețioasă contribuție artei noastre decorative.

AFIȘUL ȘI CARICATURA LA EXPOZIȚIA INTERREGIONALĂ BUCUREȘTI

de H. BLAZIAN

Devoaltă inițial ca instrument de captare a interesului maselor pentru marile spectacole și bunuri ale vieții materiale, afișul se vedește astăzi un puternic instrument de cultură. El se substituie uneori agitatorului public, vorbind pe înțelesul multor mulțimi, adresându-se chiar și neștiutorilor de carte.

Limbaajul pe care-l folosește este simbolizarea expresivă, imaginea sintetică, directă, clară, sugestivă, menită să transmită omului grăbit invitația de a participa la o acțiune, de a-și însuși o atitudine, de a cunoaște, de-a fi contemporan.

Mai mult decît o semnalare banală de anunț gazetăresc, mai mult decît vestirea sgomotoasă a unui fapt de senzație, a unui eveniment care iese din comun, afișul cuprinde și răspunde o chemare. E un strigăt care obligă, un strigăt care angajează conștiințele, care — dacă nu demască, dacă nu acuză — mobilizează, cucerește, glorifică.

Conținutul de idei și ingeniozitatea mijloacelor de exprimare decid totdeauna forța de antrenare a unui afiș.

Și nu ne gîdim numai la afișul politic. Ne gîdim deopotrivă la afișul satiric, valabil oriînd și oriunde, dar și la cea ce se înțelege de obicei prin afișul publicitar, care tinde să se substituie tot mai mult celorlalte varietăți.

Se cuvine în această privință să formulăm constatarea îmbucurătoare că, în vreme ce afișul publicitar al meschinilor interese burghize — cu rare excepții — nu era îndeobște altceva decît o stridentă, brutală și anostă reclamă de tarabă, asemănătoare simplistei trageri de mincă a cetățeanului de pe stradă, — afișul realist al vremii noastre pune măsura profesională în serviciul ideii pe care o popularizează, realizînd o armonie deplină între prezentare și conținut.

Nu mai întîlnim monotonia convocărilor stereotipe la consumul « ieftin și delicios » al cutîrui produs care « desfidă orice concurență » și în care teza cea mai nevinovată rămînea atrînată ridicol de bombasticismul unui anumit verbaj sentențios.

Astăzi afișul e o creație originală, o lucrare de artă tot atît de valoroasă ca un peisaj, ca o natură moartă, ca o compoziție. Pentru că, în cuprinsul mijloacelor sale de împărtășire a unor idei, noțiuni sau sentimente, le poate folosi pe toate, separat sau laolaltă, îmbogățite printr-un conținut complex, prin firul sensibil al unei construcții tematice, prin tilcul prețios al unui simbol.

Compunerea unui afiș al vremii noastre constituie o problemă nu numai de inventivitate grafică, dar în același timp una de adîncire spirituală. Afișul trebuie să te izbească și să te rețină. Fiind obligat în genere să-l privești repede, el trebuie să-ți spună repede tot ce are de spus; trebuie să te facă să-l înțelegi imediat și să te urmărească prin conținutul lui și după ce nu-l mai vezi. O admirabilă lecție ne-au servit în această privință afișul polonez și mai ales cel elvețian.

Afișistul — ce termen barbar! S-ar părea că-l vorba mai de grabă de cel ce se afișează decît de creatorul de afișe. Mă rog, cuvîntul a intrat în vocabularul curent și a fost acceptat fără sens peiorativ. Il folosim în lipsa altuia. — Afișistul, așa-dar, nu trebuie con-

fundat cu firmagiul. Confuzia se putea face altădată, cînd nici o deosebire nu era între stridentul afiș de circ, insipida reclamă comercială de pe ziduri sau din vitrine și firma ostentativ policromată, destinată să oprească privirea trecătorului, nu atît prin senzaționalul imaginii, cît mai cu seamă prin lipsa ei de gust. Elementele utilizate în vederea cîștigării interesului publicului se concentrău în puerile figurațiuni animaliere sau în îmbietoare aluzii culinare: *La calul bălan, La pisca neagră. La vulturul de mare cu peștele în gheare, La leul și cîrnatul.* Invitația la Bal sau publicitatea deșantată ce se făcea... norocului lui Schroeder, care era în adevăr « colosal », nu aveau nimic de-a face cu afișul de artă. Textul, aproape monstruos ca dimensiuni, domina niste mari pete de culori primare, puse parcă înapoi ca să nu spună nimic ochiului și inimii. Și frecventă grădina de vară (la « doi pui și o baterie »), balurile și loteriile... fiindcă toată lumea le freventa, nu pentru că te convingea afișul.

Fără a miza exclusiv pe rezultatul practic automat, urmîrind de preferință o adeziune conștientă, afișul cu care ne familiarizează vremea noastră e un vestitor care argumentează. Descifrîndu-i cuprinsul, te socotești îndreptățit să-l comentezi. Cînd rezolvarea grafică e izbutită, ești ispitit să-ți satisfaci pînă la capăt curiozitatea pe care ți-o stîrnește: vrei neapărat să vezi spectacolul, să citești cartea, să participi, să consumi, să aplauzi ori să combatzi împreună cu autorul neștiut al imaginii.

Valoarea lucrului lor o cunosc foarte bine autorii noștri de afișe. De aceea, se fereșă să abstractizeze. Folosind o justă orientare ideologică, în cadrul atît de vast al metodei realismului socialist, ei se preocupă în același timp ca soluția tematică să conțină deopotrivă elementul sugestiv de surpriză și virtuțea puterii de convingere.

La recenta expoziție Interregională, organizată în palatul Muzeului RPR din Capitală, un număr de 28 de artiști au expus 35 de afișe. Repartizate pe teme, lucrările se pot grupa astfel: 4 afișe politice, 10 teatrale, 8 de artă, 3 de turism și 10 comerciale propriu-zise. N-am cuprins nici cele cîntă afișe-portret ale maestrului Ross, pe care le credem mai firesc înglobate la caricatură.

Vom schița cîteva observațiuni de ordin general.

Mai întîi, o chestiune de principiu: se expun numai proiecte de afiș. În forma lui finală, eficientă, așa cum e dăruit străzii, afișul tipărit — lipsește. E foarte adevărat că izbînda unui afiș atîrnă în cea mai mare măsură de posibilitățile tehnice de transpunere ale tiparului. Noi știm că adesea tiparul trădează. Un original bun nu rămîne decît rare ori tot atît de reușit cînd e imprimat. Culorile tipografice nu redau totdeauna cu fidelitate nuanțele originalului, iar suprapunerile se fac de multe ori defectuos la imprimare. Afișul trebuie gîndit deci și în funcție de condițiunile actuale ale tiparului, căruia nu trebuie totuși să-i minimalizăm cu orice preț posibilitățile.

Sînt anumite criterii care e nevoie să fie atent luate în considerare. Afișul trebuie înțeles și gîndit pentru lumina plină a străzii. Efectele de aer liber sînt cu totul altele decît cele ale

atelierului. Iar anumite valori trebuie făcute să vibreze cu plînătate și în afiș, ca în orice realizare care se sprijină pe linie și culoare. Elementele de sugestie spontană ale unui afiș politic, de pildă, trebuie să răscolească, să impresioneze, nu numai să oprească efemer ca o înștiințare anodină, ca o simplă apelație publicitară, care își are în definitiv și ea rosturile și forța ei de penetrație valabilă și necesară. Soluția vizuală inedită nu trebuie să dea loc la false interpretări. Șocul trebuie să fie viu, direct, nemijlocit. Și aceasta nu se poate reuși decît în condițiuni optime de imprimare. Să le pretindem și să le urmăm.

Spre deosebire de alte genuri ale artelor plastice, afișul este aproape exclusiv legat de comandă. În funcție de ideea pe care beneficiarul o vrea concretizată în imagine, se pretinde că libertatea de concepție a artistului ar fi îngîrădită. Nu e însă chiar așa. Beneficiarul, să spunem Teatrul Național, cere, de pildă, un afiș pentru cutare spectacol. Cum s-ar putea oferi un cîmp mai vast de acțiune? Alegerea scenei celei mai semnificative, a momentului culminant, al personajului tipic, seizarea și scoaterea în evidență cu îndrăzneală, vioiciune și hotărîre a problemei puse de conflict dramatic central, — toate acestea rămîn la libera alegere a artistului, căruia, firește, i se lasă și e absolut necesar să i se lase întreaga libertate de realizare, de exprimare plastică. Comanda nu este prin urmare o rațiune de frînare a inițiativei creatoare. Beneficiarul poate și e normal să arate ce vrea. Atunci însă cînd înjunctiunile sale sînt nejuste, ele pot fi amortizate prin arbitrajul unei comisii de specialiști, anume instituită pe lîngă Uniunea Artiștilor Plastici pentru soluționarea promptă a unor asemenea litigii. Orice concesie în această direcție se face întotdeauna în detrimentul calității.

Așa cum rezultă din cifrele pe care le-am dat, afișul politic a fost foarte slab reprezentat anul acesta.

Nu vom uita!, afișul în tempera al lui Lipa Alămaru, conceput pentru comemorarea Zilei internaționale a foștilor deținuți și internați politici antifasciști, este o realizare reușită. În tonuri sumbre, cu o remarcabilă economie

IOSIF MOLNAR, Călușarii, afiș — tempera



dansuri rominești.

de mijloace expresive, artistul evocă figura îngrozită a deținutului politic despărțit de lume și de viață prin tragica și înfricoșătoarea barieră a rețelei de sirmă ghimpată. Alămaru a concentrat în acest cimp limitat la un singur personaj, cumplita tensiune lăuntrică solicitată de temă, izbutind să ne transmită întregul fior al dramei pe care o ilustrează.

Pacea lui Tiberiu Faludi ni se pare de asemenea ingenios construită: din mina viguroasă a popoarelor — închipuite în culorile flamurilor naționale pe întinsul palmei — porumbelul păcii culege grăuntele belșugului. «Pacea e în mina popoarelor!» — sugerează Faludi. Imaginea exprimă destul de frumos ideea, dar nu atât de limpede ca să se poată dispensa de comentariu.

Nazarie Pavlin expune afișul comemorativ al zilei de 8 Martie, ziua internațională a femeii. O lucrare atent realizată grafic și cromatic; însă nedegajată din meandrele rigide ale convenționalismului, — ca și afișul pentru 1 Mai semnat de Aurel Predescu.

O compoziție politică de amploare tematică deosebită nu întâlnim în această expoziție. Nu putem spune că artiștii nu-și pun probleme. Dar accentul ideologic de actualitate nu este evident. Tematica animată de stadiul incordării internaționale, de problematica socială, de răminerie în urmă din anumite sectoare, de exemple negative încă destul de frecvente, — nu trebuie nici minimalizate, nici trecute ușuratec cu vederea.

Și cu aceasta ne referim și la celălalt aspect al genului: la afișul satiric, care... lipsește cu desăvîrșire.

Dintre afișele teatrale, a strînit oarecare nenumărate Caleașca de aur, schematizată la maximum de Sergiu Singer pentru piesa lui Leonid Leonov. Simplificarea absurdă a elementului figurativ este tot atât de puțin artistică, pe cît este de inutilă, de exemplu, abundența cirilicilor molieriești în afișul pentru *Bughezul gentilor* al Magdei Ardeleanu.

O lucrare înțeleasă poate prea sentimental este afișul lui Gheorghe Rădulescu pentru

prezentarea eroinei principale din *Jurnalul Anei Frank*. Autorul afișului înfățișează o figură de fată speriată, lipsită de vlagă, al cărei nume scris cu dîrele însingurate ce se scurg din inima străpunsă nu sugerează neapărat jertfa sau eroismul personajului.

Pentru Festivalul internațional al teatrului de păpuși și marionete, Leonida Nazarov a realizat un afiș bine gândit: o mină care conduce capul unei marionete. Degetul — git, palma — trup și linia hainei, delimitată pe un bust imaginar de fișa îngustă, ondulată, a steagurilor națiunilor participante, redau viu și amuzant intenția artistului.

Urmărind să iasă din banalul formulelor curente, Trofin Brînză a compus un interesant și original afiș pentru Festivalul George Enescu. Corzile întinse ale vioarei care domină longitudinal pagina sînt proiectate pe fundalul unei inimi uriașe, străpunsă simbolic de arcușul inspirat al maestrului. La dreapta, spre mijloc, se detașează capul frumos stilizat al unei muze. Nu este searbăda invitație la un concert, ci o îndrăzneală — dacă vreți — imagine omagială. Un elogiu grafic adus marelui muzician. Așa a fost desigur înțeles și simbolurile folosite corespund acestei intenții. Dar pentru a materializa ideea artei enesciene, a muzicii sale geniale care are o acțiune atât de directă, de covîrșitoare asupra spiritului și inimilor noastre nu s-ar fi putut găsi elemente mai vibrante, un joc mai puțin rigid de linii, mai multă mlădiere, un ritm mai liric, mai bogat în nuanțe, o simfonie de culori mai calde?

Dacă pentru comemorarea lui George Enescu nu selecționăm accente adecvate, de ce ne-am mai mira că nu le găsim pentru un banal produs CIF sau pentru Campionatul internațional de tir?

Ne referim deopotrivă la întuirea metaforei plastice, a elementelor reprezentării, ca și la cadencele de sensibilitate care nu trebuie să elimine nici din afiș rafinamentul.

Un cuvînt bun se cuvine să spunem despre afișele realizate de George Zlotescu pentru *Exportul românesc de fructe (Roumanie — fruits)*

și pentru *Ceramica românească*. Grupate cu gust și armonios colorate sînt mai cu seamă elementele artei populare: un vas, un platou, o țesătură de ștergar sau de maramă, un colț decorativ de covor oltenesc. Cobaltul viu al vasului sgrafîtat își proiectează silueta sveltă pe platoul impodobit în culori domoale cu motive florale stilizate.

Călușarii și *Arta populară* semnate de Iosif Molnar, mai puternic colorate, slujesc cu succes teme asemănătoare, ca și afișul *Arta populară* de Florica Vasilescu.

Se relevă deasemenea, prin naivitate, *Expoziția de desene ale copiilor* de Eugen Grigore; și, prin rezolvarea succulentă, neșteptată, afișul închipuind mirajul vitrinei cu *Jucării* al Irinei Grant.

Pronosportul lui Gheorghe Bandu (cu cetățenul care-și completează buletinul, stînd — ca tot omul în dilemă — cu picioarele în ligheanul cu apă rece) și afișul lui Devis Grebu intitulat *Și noi vizităm cu plăcere parcurile noastre* — aduc o modestă contribuție de umor și vioiciune în panoul afișelor, pe care l-am dori mai vast și mai înviorat la viitoarele manifestări.

Problemele de stil pe care le pun proiectele actuale nu ni se par duse la capăt. Expozanții vestesc timid năzuinți creatoare menite să evadeze din obișnuit. Efortul rămîne însă numai schițat, pe alocuri periferic. Sînt, fără îndoială, și unele căutări rodnice. Se constată mai ales dorința eliberării de sub granițele artificiale ale unor orientări standardizante ce nu s-au dovedit deloc fericite. Artiștii afișului s-au simțit de astă-dată mai în largul lor, dar expoziția n-a adus prea multe afișe de nivel superior, n-a reflectat destul de concludent ideile și pozițiile cîștigate, n-a valorificat procedee și încercări mai ample de compoziție; iar afișul de stradă n-a fost prezent pentru confruntări, judecată și concluzii.

Posibilitățile înveredate totuși și cu acest prilej ne îndreptătesc să nădăjduim că în expozițiile ce vor urma afișul se va înscrie cu mai mult avînt, cu mai multă hotărîre și măiestrie în actualitate.

LIPA ALĂMARU, Nu vom uita, afiș — tempera



GH. RĂDULESCU, Jurnalul Anei Frank — afiș — tempera



Frământările momentului istoric pe care-l trăim se oglindesc substanțial în contribuția caricaturistilor la ultima expoziție Interregională. Expozanții interpretează, disecă și dezbate problemele cele mai acute ale vremii, de pe poziții realiste, înțelegând că pentru a cunoaște viața trebuie să intri în miezul ei, cum spunea atât de frumos scriitorul chinez Go-Mo-Jo: «Dacă vrei să admiri florile, coboară de pe cal!»

Reflectând și subliniind sensul evenimentelor, structura și coordonatele morale ale tipologiei umane contemporane, criticând constructiv aspectele negative ale societății, demascând unelirile dușmanilor vieții celei noi, caricaturistul modern își înfige săgețile satirei sale necruțătoare în tot ce e pospălă și minciună, tărgănare rutinară sau dare înapoi, egoism, răutate, corupție, abuz, tembelism sau slăbiciune.

Mai mult decât oricând caricatura este chemată să contribuie la transformarea morală a omului.

În studiul său «Prin ce ești modern», pe care-l publică în *Contemporanul*, Eugen Schileru spune între altele: «Trebuie să trezim și să întreținem forțele nădeji, ale încrederii în om, în lupta și în izbînda lui; pe scurt să operăm mai complex, mai profund și mai durabil asupra conștiințelor, determinînd manifestarea lor în planul acțiunii...»

În acest sens, ținînd seama de efectul ei operativ imediat asupra conștiințelor umane, caricatura este o artă activă prin excelență.

Maxim Gorki vedea în caricatură «o artă importantă din punct de vedere social, extrem de utilă, înfățișînd diversele deformări individuale sau sociale, nu tordeauna ușor perceptibile cu ochiul nostru. Aceste deformări, — adaugă Gorki, — se observă greu la prima vedere, deoarece ticăloșia lăuntrică se camuflează adesea foarte abil în spatele onorabilității aparente. Ochiul pătrunzător și sigur al caricaturistului se pricepe minunat să desvăluie această contradicție flagrantă între interior și exterior...»

Caricatura exercită o mare înfriurire asupra maselor. Prin intermediul presei care o vehiculează în păturiile cele mai largi — naționale și chiar internaționale — ea a devenit una din armele cele mai puternice și mai reductibile ale lagărului păcii.

Scrutînd cu luciditate uriașele transformări morale și materiale care se petrec sub ochii noștri, lupta de proporții mondiale angajată între vechi și nou, între forțele generoase ale luminii și puterile retrograde ale întunecului și sclaviei, caricatura ne arată ce trebuie să învingem, ce este vătămător, ce trebuie să înlăturăm din calea adevărului și dreptății, pentru biruința definitivă a strădaniilor omenirii.

Ideea solidarității sociale trebuie nu numai să indice răul, stîrnind doar risul trist al nepuținței, ci să deschidă perspectivele însoțite ale îndreptării.

Gen prin definiție militant, care nu-și găsește satisfacție în trezirea facilă a bunei dispoziții, ci implică meditare și răspundere, caricatura este, în ceasul de față, în mare cinste pretutindeni.

Prin bogatul conținut de idei și sentimente pe care la exprimă în lucrările expuse la Interregională, caricaturistii noștri merg și ei în pasul vremii.

Care sînt principalele teme dezvoltate în această expoziție? Din consemnarea celor mai importante contribuții se va constata stadiul de maturitate incontestabilă la care s-a ajuns.

Ion Anestin își face reîntrarea cu o imagine extrem de veridică a *Unchiului Sam*, închipuit ca pasăre de pradă deasupra petrolului lumii.



I. ROSS, Nicolas Guillen

bită vicioiu. Construcția lor lineară distinge contradicțiile dintre atitudinea exterioară și conținutul real. Stilul său direct, atrăgător, de data aceasta arată însă mai puțin adîncime.

În critica moravurilor birocratice care din păcate n-au putut fi încă strîpse, Gheorghe Chiriac evocă o scenă foarte bine satirizată sub titlul *Rezolvarea cererilor la Sfatul Popular*. Rapiditatea de basm a obținerii unei aprobări curente numai un Munchhausen o poate împărtăși cu atita impeturbabilă convingere. Momentul incredibilei mărturisiri e tlcuit de autor cu mult umor și inteligent exprimat grafic.

Dintre lucrările lui Cik Damadian reținem trei admirabile caracterizări portretistice: *Lucia Sturdza-Bulandra* în «Nebuna din Chaillot», *G. Storin* în «Hanul de la răscruce» și *Natalia Arsene* în «Vrăjitoarele din Salem». De mult haz este scena nedumeririi Sfintului Petru care — în evul cuceririi spațiilor interastrale — se adresează tulburat unui pămîntean ajuns în sfera raiului ceresc: «D-ta ești mort sau turist?»

Cu satisfacție dosebită am luat act de reparația lui Aurel Dragoș, care, în stilul său sfătos, cumințe, expune două momente duioase: *Îți mai aduci aminte, doamnă?* (doi bătrîni pe o bancă în Cîșmigiu, depănîndu-și amintirile) și *Vara pe uliță* (niște copii neastîmpărați, cărora li s-a agățat zmeul între firele de telefon, se adresează unei bătrîne aduse de spate, care abia își trage suflul: «Bunicuță, vrei să te cătări matală după zmeul nostru, că ești mai înaltă?»).

Într-o grafie sigură de alb și negru, Nicolae Drăgulescu-Drag fixează două portrete pline de vigoare și de expresivitate: *Aura Buzescu* și *G. Storin*.

Din întreg ansamblul lucrărilor expuse se detașează linia sintetică, aproape stenogramatică, dar vioaie, vibrantă și spirituală a tursurilor lui Benedict Gănescu. Despre viziunea de grafician satiric a lui Gănescu va trebui să ne ocupăm mai de aproape. Desenele sale se definesc prin sobrietate, logică incisivă, concentrare și desăvîrșită claritate. Ideea dobîndește cu atit mai mult accent, cu cit legenda este mai lapidară. Stilizarea îndrăzneată, în linii dure, a expresiei, subliniază un conținut corosiv, cu poantă intelectualizată și cu efect hilar: *Regizorul* (fugărit de public la ieșirea de la spectacolul pe care l-a pus în scenă), *Scriitorul eclectic* și *cosmopolit*, încasîndu-și drepturile de autor, în vreme ce duhul confrăților din literatura universală, în spatele său,



NICOLAE DRĂGULESCU-DRAG, Aura Buzescu în «Hanul de la răscruce»

Linia sigură a artistului incizează cu vigoare trăsăturile hrăpărețului personaj, atât de frecvent în ultimele decenii în caricatura mondială.

O șchiuire cu tîlc încearcă să noteze Arno Edelman în «Slavă Domnului! O să fim acoperiți!» — exclamația încîntată a șefului unui centru de mașini, atunci cînd nîsoarea începe să acopere mașinile lăsate să ruginească în aer liber. Compozițional, lucrarea nu satisface. E simplistă și-și caută greoi legenda.

Nell Cobar a adus un lot variat de lucrări. În *Oportunistul*, de la înălțimea unei tribune improvizate, leopardul — bălțat de cînd lumea — făgăduiește spăsit iepurilor care alcătuiesc nedumerita asistență... că-și va lichida petele.

Allo, *Bucureștii!* ridiculizează pe cei ce așteaptă «totul de la centru», chiar și incuviințarea repotcovirii calului care și-a pierdut o potcoavă.

Calul troian (așa-zisa «bombă curată») care camuflează în trupul său pe zeul războiului și *Fachirul* multumit de belșugul cuicilor din încălțăminte — sînt imagini mai sărace în umor și în invenție.

În general desenele lui Nell Cobar nu exclud gravitatea deși se caracterizează printr-o deose-

CIK DAMADIAN, Lucia Sturdza Bulandra în «Nebuna din Chaillot»



își pretind că și dinși drepturile de care sint despuși. Grafia sumară, caracterizarea tipologică limitată la indicația strict esențială, cu punctarea exclusivă a detaliului semnificativ, folosirea gesturilor lipsite de consistență plastică și numai aparent grandilocvente, sînt în fond necesitate de joc firesc al contrastelor, de opoziția dintre virulența conținutului și elementele unei uimitoare capacități de simplificare expresivă.

Desene cu un substrat adinc politic ne prezintă Mihail Gion. Sub titlul *Femei miloase* ne înfățișează un grup foarte convins de matroane londoneze călcînd pe cadavrele victimelor britanice din colonii și protestînd cu vehemență... împotriva asasinării sălbatice a unui cîine.

În amuzantul diptic-garaj *Situație inversată*, Gion așază față-n față situația de ieri (cînd cîinele cocoțat pe o colină se zgîia nedumerit și lătra la lună) și cea de azi, cînd atomiștii cocoțai pe terasele zgîrie-norilor se zgîiesc încuciați prin telescop, mirînd de necaz și ei la cîinele din satelit.

Reluînd tema în *Grija lor*, Gion îi prezintă pe trustmenii americani urmărirînd prin telescop evoluția sputnicului cu Laica în interior și exclamînd, ca și femeile miloase de la Londra: «Ce barbarie! Să pună un cîine în satelit! Noi am fi pus un negru!».

Spirituală este și *Intrecerea stîmpică* dintre sateliții sovietici și... baloanele de săpun ale rachetelor americane.

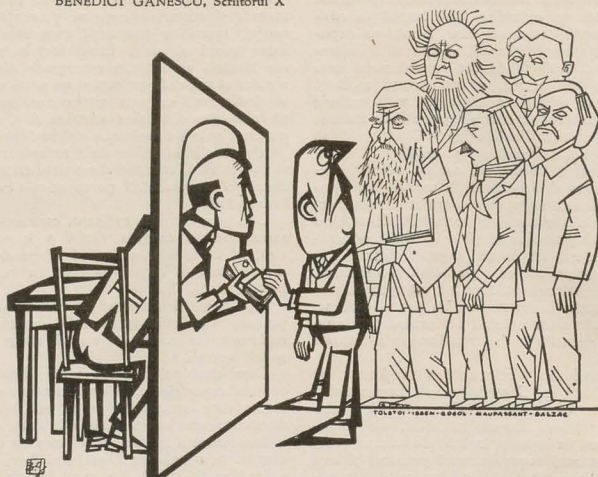
Adrian Lucaci dezbate aceeași temă, cu un accent în plus: Americanul cu bomba atomică, întrecut de sateliții sovietici: *Uf! dar grea mai este și întrecerea asta pașnică!*...

Plin de sarcasm e — tot al lui Lucaci — instantaneul *Brigandaj modern*: atomistul surprins la pîndă în colț de stradă, e gata să convertească statul sirian la politica americană... dîndu-i la cap cu sacul doldora de dolari. Lovitura dată astfel, cu aur, cu gloanțe sau cu bombe, e tot atît de josnică și de umilitoare.

Într-un grup de cinci portrete-caricaturi maestrul Iosif Ross realizează extrem de convingătoare caracterizări psihologice, pline de vibrație și de adîncime meșteșugală, înlesnindu-ne să cunoaștem parcă mai temeinic ceea ce constituie personalitatea distinctă a unor Alois Haba, P. Ștefănescu-Goaingă, Zeno Van-aea, Z. A. Kibric și Nicolas Guillen.

S-a relevat cu drept cuvînt deosebirea care trebuie marcată între caricatura pentru presă, de tip *Chestia zilei* — cînd artistul, sub imperiul urgenței gazetărești, este silit oarecum să

BENEDICT GĂNESCU, Scriitorul X



improvizaze — și lucrările pentru expoziție, unde are datoria și răgazul să mediteze suficient pentru a înfăptui opere durabile, mai complexe, mai pretențioase prin vigoarea, adîncirea conținutului și originalitatea expresiei.

Lucrul acesta l-a înțeles foarte bine practicanul de o viață întreagă al imagistici satirice de gazetă Iosif Ross. Față de caricatura de ziar, spontană, cu valoarea ei de netăgăduit, șarjele portretistice prezentate astăzi de Ross sînt adevărate compoziții, care lărgesc considerabil mesajul și limitele curente ale caricaturii.

Socotim că spre aceeași concepție se îndreaptă și Gruia Păunescu în umorul plin de subtilitate cu care-l evocă pe criticul de artă Nicu Argintescu-Amza și pe compozitorul N. Brediceanu.

Fadă și lipsită de fantezie — caricatura dirijorului Sergiu Malagamba de Neagu Rădulescu, de la care sîntem îndreptățiți să așteptăm lucrări de mai multă plenitudine spirituală, fără timidiități de debutant.

Foarte acidulate sînt lucrările în creion și tempera expuse de Eugen Taru: *Reclama* e

sufletul comerțului (Dulles clamînd: «Consumați delicioasele bombițe curate, pentru distractive războaie locale!»); *Ce-ți doresc eu ție, dulce Romînie!* (Vocea Americii la microfon: «Cătușe, ... cătușe! ... »); *Peisaj britanic* (subredul edificiu economic-financiar al lui John Bull, clădit prin înălțarea artificială a fizicului de lire sterline, se năruie brusc sub propria povară); și, în sfîrșit, *Baza păcii* (un porumbel ridicîndu-și piciorușul înșingărat de pe lama ascuțită a spadei pe care-l silește să poposească ipocrizia ațîțătorilor la război). Teme de actualitate, care reflectă participarea activă a artistului la pătrunderea și demascarea mentalității reale a cercurilor imperialiste. Eugen Taru nu merge pe drumurile bătătorile ale umorului de constatare. El își revarsă sarcasmul necruțător, lăsînd să se întrevadă dorința de îndreptare a răului ce bîntuie cu atît de negre perspective în lume.

Mesajul caricaturii romînești se definește de la sine, fără echivoc, din însăși citirea tezelor interpretate de expoziții. Au fost prezentate caricaturi de concepție originală, de atitudine fermă, cu amplasare ideologică și cu intensă vibrație satirică, dovedind că artiștii au evoluat de la convenționalismul sec la forma revelatoare a comicului de situații, în care conflictele cele mai acute ale vremii își află o substanțială și pasionantă explorare. Caricaturistii noștri au ajuns la puternice viziuni personale, în ceea ce privește linia compozițională, fondul satiric și suprapunerea fidelă a imaginii pe conținutul ingenios al legendei. Opere de creație autentică pot crește astfel neconștient și în acest sector al artei, unde asimilarea ideilor fundamentale care definesc gîndirea filosofică cea mai înaintată a lumii contemporane, constituie însă o condiție esențială.

Tendințele generale ale caricaturii romînești sînt cunoscute și prețuite just dincolo de hotare. Diversitatea talentelor justifică deplin încrederea ce o avem în marile posibilități ale creației noastre satirice. Drumul spre compoziție, mai mult accent pe social, căutarea și punerea în valoare a noului care trebuie să frîngă clișeele uzate, redresînd spiritele sovăitoare, — iată cum se poate menține prestigiul cîștigat și cum se pot străbate cu izbînză mereu sporite căile viitorului.

Forțele progresiste, folosînd arma puternică a caricaturii, a pamfletului grafic, imaginile satirei de moravuri care divulgă și biciuiesc nedreptatea socială vor izbîti să contribuie la lichidarea răului în lume, pretutîndeni, și prin stîrnirea hohotului năvalnic al risului care izbăvește, al risului care face să triumfe adevărul, dreptatea, omnia.

M. GION, Femei miloase



NELL COBAR, Oportunistul





EUGEN TARU, Ilustrație la « Fabule » de Gr. Alexandrescu

ILUSTRAȚIA DE CARTE PENTRU COPII

Ceea ce caracterizează drumul străbătut de ilustrația de carte pentru copii în cei aproape zece ani de existență a Editurii Tineretului, este absența unor ferme criterii directe. Problema, pe cât știm, n-a fost niciodată în centrul preocupărilor forurilor de îndrumare. Discuții, analize și critici nu s-au angajat pe acest teren. Nu s-a întreprins însemnătatea majoră a acestui sector de activitate artistică. Nici măcar selecționarea copertelor nu se face mai judicios. La expozițiile de stat, regionale și interregionale, ilustrația de carte pentru copii nu apare decât cu totul incidental, când un mare artist ilustrează o carte mare a unui mare scriitor. În sfârșit, impresia noastră este că atribuirea ilustrării lucrărilor se face oarecum la întâmplare, fără alt criteriu decât al ofertei directe, de obicei prin intermediul autorului volumului respectiv sau prin desemnarea din oficiu a unui ilustrator care poate să nu aibă totdeauna afinități spirituale cu textul și cu viziunea scriitorului. Nu se simte grija incurajării întrecerilor calitative și nici preocuparea de a se afirma eforturi înnoitoare și în acest domeniu.

Printre artiștii destul de numeroși, familiarizați în cel dintâi deceniu republican cu problemele ilustrației pentru copii, am identificat cu satisfacție prezența unor pictori și graficieni de prestigiu, care au contribuit la redarea cu fidelitate a intențiilor autorilor și prin aceasta la creșterea nivelului calitativ al genului.

Astfel, într-o concepție realistă, într-o grafie plină de umor sănătos și de spontaneitate expresivă a ilustrat Jules Perahim târaboiiul și răcnetele temerare din lumea pitică a lui Nică fără frică de Nina Cassian, Stihurile peștrice ale lui Tudor Arghezi și Cel mai mare Guli-
ver

al lui Gelu Naum, proiectind spre micii cititori transpuneri bogate în forță comunicativă și poezie.

Ștefan Constantinescu în *Raiul* lui Mihail Sadoveanu; Ligia Macovei în *Somnoroase păsărele* de Mihail Eminescu; Anastase Demian în *Balaurul alb* al Profiritei Sadoveanu; Eugen Taru în *Fabule* de Grigore Alexandrescu; Alexandru Alexe în *Jupin Rânică Vulpoiul* de Alexandru Odobescu și în coperta la *Încearcă și tu* de Mariana Sasz, ilustrată în interior cu admirabile policromii ale lui Popescu-Gopo; Ion Ion în *Povestea* lui Măghiran de Oliviu Negoită — au înfrânt monotonia, convenționalismul și didacticismul desenului din atâtea alte tipărituri, aducând un grafism lapidar, suculent, plin de atmosferă specifică, de puritate și de ritm.

O viziune originală a ilustrației interpretative valorifică Despina Ghinocastă în *Ursul păcălit de vulpe* de Ion Creangă, în *Iarna* lui Vasile Alecsandri, dar mai ales în stilizările și frumoasele imbinări policrome din *Hainele împăratului* de H. Andersen, în *Bucuroși de oasepeți* de Marcel Bresslau și în *Tombucula* de Ion Caloviva.

Clelia Ottone, în cartea de colorat *Ionuț-Petruț în Africa Centrală* și în *Tupa-tupa* de Irimie Străuș, dă vibrație unui colorit clar, unei construcții liniare delicat susținută, desfășurind un frumos simț compozițional.

O versiune coerentă și sugestivă a imaginilor aduce Ioana Olteș în *Iarna* pe ușiță a lui Gheorghe Coșbuc și N. Popescu în *Fram, ursul polar* de Cezar Petrescu.

Dem, identic adesea cu el însuși, este foarte gustat pentru *Capra cu trei iezi*, de Ion Creangă, *Pățania pițigoiului* de Eugen B. Marian,

Pățania furnicii Firfirica de Olga Monta, *Fierăria* din poiană de Vladimir Ștefan și *Circul din pădure* de Ana Tudoraș.

Un mare număr de lucrări pentru copii a ilustrat cu vervă și îndrăzneală Marcela Cordescu: *Prisaca* de Tudor Arghezi, *Prichindel* de Victor Eftimiu, *Năzdrăvniile* lui Nastratin Hoge de Anton Pann, *Pungața* cu doi bani de Ion Creangă (aceasta ilustrată destul de reușit alături de și Ioana Olteș). Așa-i Sanda de Gelu Naum, *Întimplarea* din grădina de Cicerone Teodorescu, precum și *Rapsodiile* de toamnă ale lui G. Topîrceanu. Cu deosebire în redarea plastică a pitorescului descripției topîrcești, grația ilustrațiilor transmise și potentează lirismul subtil al poetului în culori diafane. Desigur, nu toți ilustratorii au norocul unui autor care să le comunice materialul de ilustrat gata ticluit. Depistându-l singuri, adesea desenatorii neglijează episodul major sau trec nepăsători tocmai pe lângă personajul cel mai tipic, pe lângă sublinierea de caracter care stîrșește cel mai viu interesul copilului.

Sînt firește și numeroase excepții. Amintim în această privință contribuția valoroasă a Elenei Ceaușu care, în *Nunta în codru* de Gheorghe Coșbuc, Gogu Pintenogu de Cicerone Teodorescu și *Moș gălbui* de Ana Tudoraș, vedește excepționale însușiri de ilustrator, utilizînd culori plăcute, așternute pe o invenție grafică nedeformantă, inspirată din ipostazele esențiale ale textului. *Baba iarnă* într-un sat de Otilia Cazimir și *Toamna* peștoare de Vasile Alecsandri sînt de asemenea viol și corect comentate grafic de Ana Bișan. Vrednice de semnalat sînt și desenele lui Constantin Piluță pentru volumul de *Povești* al lui I. Creangă. O notă originală aduc ilustrațiile lui Iura Darie pentru *Ala, bala, portocala și Mai e un loc pe genunchi* de Octav Pănuș, tot atît de izbutite în felul lor decorativ și spiritual ca și imaginile măiestrit executate de Roni Noel pentru *Dănilă Prepeleac*.

Printre gene de Mihail Sadoveanu, *Piuici și frații* lui mișci de A. Toma, *Cuția de sticlă* de Sonia Larian și *Ispăvile* lui Păcălău au găsit în Coca Crețoiu o interpretă cu variate resurse, atît în reliefaș cromatică a momentelor ilustrate, cit și în cuprinsul simplu dar expresiv al jocului liniar.

Lista lucrărilor bune nu se oprește aici. Enormul număr de cărți preșcolare din *Colecția*

I. POPESCU-GOPO, Ilustrație la « Încearcă și tu » de Mariana Sasz





MARCELA CORDESCU, Ilustrație la «Muc cel mic» de W. Hauff



ELENA CEAUȘU, Ilustrație la «Nunta în codru» de G. Coșbuc

Pitică, din Colecția Înșiră-te, mărgărite pentru școlari mici și pionieri (cu opere de scriitori clasici și moderni, români și străini) — toate în ediții ilustrate — au dat prilej pictorilor și graficienilor noștri să-și afirme ingeniozitatea, aplicațiunea și măiestria în cele mai inspirate și mai personale viziuni.

Dacă am încerca să evocăm unele exemple negative, ar trebui să cercetăm mai de aproape ingenioasa Colecție Pitică a Editurii Tinerețului, care conține și cele mai savuroase aberații ale genului ilustrativ: de la linia seacă, simplistă, inexpressivă, care intrerupe inutil fluxul înșuflețit al povestirii, pînă la imaginea încărcată, pedantă, lipsită de conținut a reproducerilor naturaliste. Nu știm dacă și din cauza acestor deficiențe funciare Colecția și-a stopat apariția, dar — așa cum era — nu servea poate decît prin accesibilitatea prețului.

În altă serie a aceleiași Edituri, Dan Faur o coafează candid pe celebra eroină a lui Charles Perrault, *Scufița Roșie*, cu o ostentativă *scufiță galbenă* — chiar pe copertă.

Folosind o linie modernă, nu lipsită de ingenuitate, Magda Ardeleanu prezintă superficial, în pete arbitrate, pe *Maiakovski copiii*.

Evadînd din lumea feerică a basmelor, atunci cînd se apropie de viața reală, de călătoriile, explorările și aventurile extraordinare care exprimă fabulosul existențelor cutezătoare, ilustratorii devin dintr-o dată stingaci, timizi, neîndemînatci, govălnici, incapabili parcă să dea vibrație plastică elocventă adevărurilor existenției. Se vedește astfel că transpunerea figurativă

a conținutului operelor care se adresează copiilor constituie o anevoioasă faptă de artă. Pe lîngă fidelitate și măiestrie, ilustratorului i se cere informație, fantezie, îndrăzneală logică, știința punctării momentelor emotive de pe poziția cea mai apropiată de puterea de pricere și asociere a celor mici.

Impresionabilitatea vizuală a copilului trebuie speculată și stimulată figurativ, în scopul punerii în evidență a conținuturilor morale, în scopul dezvoltării libere a jocului imaginației sale în permanentă eferescență.

Cu ochii lui mari, iscoditori, veșnic mirați, deschiși spre lume, copilul vrea să cuprindă totul: și cele văzute și, mai cu seamă, cele nevăzute. Își pune întrebări tulburătoare la tot pasul. E nedumerit și-l neliniștește orice fenomen neînțeles: «Marea de ce este mare?». «De ce nu cade din cer luna?». Sau: «De ce e udă apa?». «Ieri spuneai că azi e miine! Miine iar ai să mă minți?». ... Lămu-rește, dacă poți, pe tiparul recevibil al unei minți neformate, curgerea implacabilă a cronologiei, fenomenologia astrologică, legile imuabile ale fizice.

La variatele, multiple, nesfîrșitele întrebări pe care copilul le pune universului, în fața minunilor pe care le întrevide în cele mai mărunte și mai banale întîmplări, îi răspundem cu *povestea ilustrată* a adevărului transformat în nevinovat joc policrom, cit mai viu, mai convingător, mai expresiv.

Nu va înțelege întotdeauna. Să nu ne îngrijoreze lucrul acesta. Gîndul cu aripi de vis al

copilului se va înălța în sferele fără hotare ale fanteziei și va zămisi, niciodată ostenit, fabulații și înțelesuri noi. Și mereu noi întrebări îi vor frămînta spiritul. Readucîndu-l cu duioșie și blîndețe pe pămînt, să hrănim nesătioșia lui curiozitate printr-o cit mai justă orientare, cu mijloace artistice cit mai rigurose selecționate, cit mai accesibile minții și inimilor fragede — fără să dezamăgim. Și mai ales să nu uităm că ilustrația de carte constituie cea dintîi etapă în acțiunea de formare a gustului pentru frumos, în acțiunea de educație artistică a copilului.

Utilizarea imaginii însă, nu trebuie să ajungă scop în sine, prilej pentru ilustrator de a-și desfășura, în text și în afară de text, întreaga gamă de exprimare plastică de care dispune.

Maeștri necontestai ai penelului, adresîndu-se copiilor, au crezut uneori în obligația de a-și etala virtuțile meșteșugale în toată complexitatea și varietatea lor, neglijînd urmărirea sugestivă a ideii pe care imaginea are menirea să o vehiculeze către înțelegerea micilor cititori. Ne-am gîsit astfel în fața unor pretențioase, ample, aglomerate și savante compoziții, peste care ochiul intuitiv al copilului trece repede, nedumerit, neinteresat.

Nu tratarea savantă, ci simplificarea expresivă, sublinierea esențialului atrag atenția copilului. Clar, direct, sintetic, concret, alcătuit din pete largi, cu gust și talent armonizate, înscrind în contururi dinamice detaliul semnificativ, adesea exagerînd cu umor defectele caracteristice, care accentuează fără să falsifice realitatea, ilustrația trebuie să trăiască între semnele rigide, uniforme ale textului ca un adjuvant înviorător indispensabil.

Prin intermediul imaginii — să ajungem a sădi în sufletul plîpînd al copilului pasiunea pentru acțiunile morale, pentru bine și frumos, pentru dragoste și omenie, pentru tot ce poate cuprinde în mirajul filelor ei — cartea.

H. B.

MAGDA ARDELEANU, Ilustrație la «Ce mai faceți, florilor!» de George Dumitrescu



P. P. CISTIAKOV

Fiu de ȧran iobag, Pavel Petrovici Cistiakov, pictor și pedagog rus născut în 1832, a înscris în sutele de aforisme cu care își pigmenta prelegerile de la Academia de Arte din Moscova, elementele unei concepții realiste despre artă, întemeind astfel (atît prin activitatea sa pedagogică, cît și prin lucrările sale de artă) puternicul curent al realismului rus, curent ce constituie astăzi miezul realismului socialist sovietic.

Dezrobît la Tver, tîndrul Cistiakov descinde la vîrsta de 16 ani în capitală unde urmează cursurile Academiei de Arte, pentru a rămîne în corpul didactic al acesteia pînă în 1861. Un an mai tîrziu pleacă în Italia unde, vreme de 8 ani încearcă să pătrundă tainele desenului și cromaticei marilor maeștri, executînd și o vastă serie de peisaje pline de grație și atmosferă.

Întors în țară, continuă să picteze pînă prin 1881, pentru a se consacra apoi exclusiv activității pedagogice.

Moare în 1919.

Inamic înverșunat al diletantismului, Cistiakov considera cã la baza picturii stă desenul, cunoașterea perfectă a legilor anatomiei și perspectivei. Aceasta îl îndreptățește să scindeze într-o anumită măsură desenul de cromatică și să detecteze cu precizie elementele naturaliste și imitațiile servile, împotriva cărora luptă cu erubesc. Cistiakov era convins cã, prin seșizarea elementului esențial, tipic, arta joacă un limpede rol în cunoaștere. Aforismele pe care le înșirăm mai jos ilustrează aceasta.

L. Dim.

A impune o manieră, silind elevul să se dedubleze, să privească natura cu numai o parte din puterea sa de pătrundere, înseamnă a-i știrbi din capacitate. Maniera este specifică fiecăruia, fiind înăscută, deci nu are cum să fie învățată. Pot fi învățate doar legile, regulile corecte și alții, iar nuanțele sînt date fiecăruia prin natură, și rămîn pentru totdeauna specifice.

Ideile prefigurează pictura și totul în general... Artistului autentic orice i se pare nou. Meșterul știe pe toate, crede cã poate face totul lesne, iute, și cu succes.

Cine nu știe să vadă forma și linia, acela nu va putea desena corect. La fel și cu coloritul. A vedea semitonurile fără a vedea însă forma, înseamnă a picta la nimereală.

Frumosul nu este totul în artă. Cei care cred asta sînt ființe vane. Asemenea concepții duc la decăderea artei.

Vă place tot ce este rusesc în artă, dar trebuie să învățați să iubiți adevărul.

Realismul întemeiat pe priceperea de a privi și a mizgăli ce vezi, după preceptul: cum îmi vine așa și fac, este începutul decăderii, al răsturnării valorilor în artă.

Un tablou nu trebuie să fie pictat și desenat ca o simplă pinză vopsită, ci ca și cum pinza ar fi un cadru sau un geam prin care se vede scena.

Ochiul este acel organ care, cu o precizie mai mare ca cea a compasului, poate determina distanța, dacă este bine educat.

Fără artă viața societății este știrbită, aridă. De altfel nici nu a existat vreodată fără ea.

Legile pe care se întemeiază toate artele frumoase au fost, sînt și vor fi întotdeauna aceleași. Deoarece ele sînt incluse în însăși esența naturii de unde le află artistul ales, care-și iubește meseria, străduindu-se neîncetat să le învețe, să le cunoască și să le supună în măsura posibilului voinței sale, pentru a crea ceva nou, frumos. În această cunoaștere, învățare și creație zace chinul și durerea sa, iar, în cele din urmă și satisfacția.

După cum un actor prost nu știe să recite corect, natural, o frază dată, tot astfel un pictor care nu execută ce dorește ci fură, nu este armonios, consecvent, mai ales dacă nu are un talent deosebit.

Nu trebuie să sfărîmăm idealurile. Fantezia trebuie să existe întotdeauna la modul inconștient. Nu mă interesează cum se îmbăta sau cum își făcea nevoile Pușkin, dar citesc, respect și mă farmecă versurile sale.

Coloritul nu este acel străluciu superficial al vopselurilor care nu poate fi detașat de desen.

Esena coloritului constă în priceperea de a ghici vopselurile din care este alcătuită culoarea dată. De aceea Rafael este un colorist.

Pirogov spune cã culoarea nu este proprie obiectului ci atomii acestuia au proprietatea de a lăsa să se străvadă prin ei razele cromatice. Dacă vopsim o scindură roz cu verde, ea va fi verde.

Atunci cînd vrei să întocmești o culoare privește simplu, cu naivitate, ca un copil, fără să faci pe deșteptul.

Cromatică unui tablou trebuie să contribuie la întregirea conținutului și nicidecum să fie ȧpătoare și stridentă.

Lată pentru ce sînt preferate lucrările executate cu pricepere și îndrăzneală. Acolo unde artistul redă cu exactitate matematică natura, acolo el este încăușat, nu este un maestru ci un rob și de aceea lucrarea sa este doar naturală fără a fi artistică. Dacă inventează însă procedeul cu ajutorul căruia va picta obiectul, el devine atunci mai liber, mai creator, mai plastic, mai descăușat și prin urmare lipsit de ariditate.

Tot ce există este inclus în formă, formele determină totul. Privesc de pildă o apă limpede, curată. Admir cum înoată în masa apei un mormoloc, sau ceva așa ca o coadă și o sferă. Mormolocul mi se pare ceva superior apei și totuși este suficient să tulbur apa ca ființa superioară să piară dintr-odată... Dacă pun kilometru lingă kilometru pînă la neverosimil, pot vorbi de infinit, dar nu mi-l pot reprezenta deoarece mă găsesc în imperiul formei.

Dacă viața ar fi văduvită de logică iar omul ar deveni animal, viața ar fi naturală, cum și este în realitate la animale, maimuțe etc. Și desigur, dacă asemenea oameni animale ar avea o artă a lor, ea ar fi o copie după natură, iar ei ar fi simpli meșterșugari, nicidecum creatori...

Nu trebuie să cauți să pictezi aidoma, ci întotdeauna să treci pe lingă exactitate, dar impresia să fie identică celei date de natură.

Latura cea mai însemnată a artei este desenul restul constituie un adaus auxiliar.

Natura vă este mamă, dar voi nu sînteți sclavii ei.

Veronese era un colorist atît în cromatică cît și în compoziție.

Societatea — publicul formulează ideea, subiectul actual și are tot dreptul să facă aceasta... dar atunci cînd vrea să exprime această idee, artistul plastic trebuie s-o exprime după toate regulile artei.

Trebuie să cauți sensul figurilor. Aceasta înseamnă să desenezi totul, deoarece restul nu este decît un adaus, fiind mai mult de domeniul talentului.

Mă află într-o gară și privesc un uriaș perete gol. Pentru ce nu s-ar picta pe acest vid diferite scene din istorie? Atunci a putea privi și gîndi. Deoarece omul trăiește tocmai pentru cã gîndește și nu pentru cã umblă, șade sau cască.

Să nu începi niciodată un tablou fără să desenezi totul la perfecție. Să nu începi niciodată să desenezi fără să-ȧ închei bine subiectul și fără să hotărâști cum vei picta.

O EXPOZIȚIE STEINLEN

Printre numele marilor exponenți ai graficii franceze din secolul trecut, stăruie și acela al lui Alexandre Steinlen, elvețian de origine dar considerind ca adevărată sa patrie țara în care a muncit și a trăit, Franța.

O sumară dar evocatoare expoziție de litografii, acvaforte și desene ale lui Steinlen, deschisă de profesorul Barbu Slătineanu, ne aduce aminte că în anul 1959, se vor împlini 100 de ani de la nașterea sa.

Marea actualitate a creației lui Steinlen ne dă prilejul să cinstim prin rememorare, ima-

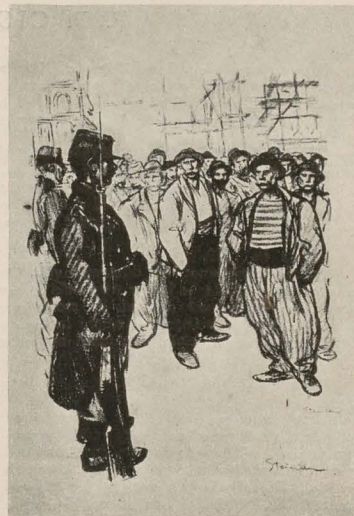
ginea acestui artist ale cărui contururi s-au mai estompat pentru mulți din generația noastră.

Desenator, gravor și ilustrator, contemporan cu Forain și cu Willette, Steinlen aduce o notă gravă care îl deosebește de comentatorii, pe linia graficii, ai epocii sale. Spiritul său adânc observator înregistrează cu acuitate toate aspectele străzii, cu mulțimea ei pestriță, și vibrează la unison cu această umanitate diversă, din care nu-i scapă nici ridicolul, nici zăbuciumul, nici bucuria. Nepunind preț pe satisfacțiile unei consacrarți glorioase prin acceptarea figurării operelor sale în muzee, după cum n-a alergat nici după rezultate bănești, Steinlen a ales grafica în dorința ca litografiile, desenele și ilustrațiile sale să poată fi cit mai larg accesibile marelui public, căruia îi erau destinate.



ALEXANDRE STEINLEN, Refugiul

ALEXANDRE STEINLEN, Cei doi vagabonzi



ALEXANDRE STEINLEN, Pichetul de găv

Comentariul lui Steinlen nu îmbracă mai niciodată haina satirei usturătoare. El evocă cu căldură și simpatie viața oamenilor simpli, mărunți, către care merge dorința sa de protecție, de apărare. Iar atunci când denunță condițiile de viață ale muncitorilor exploatați, el o face cu un sentiment de respect combătând alături de ei, arătând măreția sumbră a acestei munci în servitute. Steinlen este fără îndoială mai mult un revoltat decît un revoluționar. El are mai mult sentimentul necesității unei noi ordini sociale, decît viziunea clară a acesteia.

La 1881 sosește la Paris, unde debutează la gazeta ilustrată « Chat Noir ». Prima oară își dovedește talentul de ilustrator la « Mirliton », fondat de prietenul său André Bruant, căruia îi va ilustra culegerea de poeme « Dans la rue ». În această epocă, în care se include și colaborarea la suplimentul literar al cotidianului « Gil Blas », cu ilustrații în culori, el face mai mult grafică de moravuri. Aci se plasează seriile publicate și separat: « Les idylles », « Filles et Marious », « Gosses et Gosselines », « Bals et Bastringues ».

Începînd din 1893, Steinlen devine colaboratorul lui « Chambard socialiste », gazeta de luptă împotriva paraziților societății și exploataării, corupției guvernului — semnînd cu pseudonimul Petit Pierre lucrări în care se realizează cauzele celor oprimați. Aci vor apare numeroase desene și acvaforte din seria « Les Ouvriers » și « Les Miséreux ». Această colaborare și cea de la « Assiete au Beurre » constituie cea mai combativă parte a creației sale. De asemenea, emoționante prin autenticitatea cu care sint zugrăvite rămîn ilustrațiile la « Gueules noires » al lui Richepin, sumbru tablou al vieții minerilor de atunci.

Profesorul Barbu Slătineanu expune cîteva frumoase acvaforte, printre care o scenă din seria « Les Idylles » și alte două din periferia Parisului, lucrări de mare forță expresivă datorită inteligenței cu care este alcătuită imaginea. O altă acvaforte înfățișînd o priveliște de țară dominată de un cer amenințător de furtună arată un Steinlen admirabil peisagist într-o



A. STEINLEN, Sărutul



ALEXANDRE STEINLEN, Furtuna

factură care amintește de englezul Brangwin. Din seria « Les Ouvriers », două desene înfățișează « Grevă » și « Soțiile Minerilor » așteptând cu trăsături crispate la poarta minei scoaterea victimelor după prăbușirea galeriei. Din afișul litografiat « Le Chat Noir » — căci Steinlen a făcut și afișe — apare desenatorul perspicace dublat de un afectuos prieten al anima-

lelor, cu imaginile cărora a umplut adesea pagini întregi de ilustrații în diferite publicații. O litografie cu un desen care are ceva învăluitor ce amintește de Carrière înfățișează doi muncitori șomeri străbătând periferia mizeră a orașului.

Expoziția mai cuprinde și o serie de desene și acvatinta, cu diferite scene din exodul și

suferințele populației sirbe în campania din 1915 care a găsit răsunet puternic în acest suflet generos și apropiat de dururile celor mulți.

Desenul lui Steinlen arată cunoașterea tuturor resurselor acestei tehnici. Stăpînirea și discernămintul cu care minuieste creionul — pentru a potența fiecare detaliu și a caracteriza personajele sale — cit și clarobscurul pe care îl folosește evocă atât de pregnant climatul unei scene încît necesitatea unui text explicativ nu se mai simte.

De aceea, chiar după un Daumier, opera lui Steinlen, care s-a dovedit mai puțin sfîșciuitor cu tarele societății sale, dar mai generos și mai cald față de cei oropsiți — se clasează printre cele mai admirabile mărturii ale graficii realiste franceze. Căci, după cum spune Anatole France — « Steinlen est dans la nature et la nature est en lui. De là son oeuvre, cette grandeur baignée de tendresse ».

Angela Vrancea

OGATA KÖRIN

Anul acesta se împlinesc trei sute de ani de la nașterea unuia dintre cei mai originali artiști japonezi, « cel mai japonez dintre toți japonezii », după cum l-a denumit un sinolog francez din sec. XIX.

Ogata Körin — originar din Kioto — este fiul unui negustor cu vază, cunosător de artă și care-l introduce pe fiul său în acest domeniu. Tânărul a studiat cu cei mai renumiți pictori din școlile Kano și Tossa, fiind influențat la început de Kōyetsu și de Sotatsu. În momentul în care talentul său ajunge la maturitate, el rupe cu vechea tradiție artistică, inițiind un stil nou, extrem de original, atît în pictură cit și în decorarea pieselor lăcuite. Părăsește orașul natal pentru a se stabili la Yedo, devenit în sec. XVII-XVIII centrul comercial cel mai important și de fapt și capitala Japoniei,

dar se înapoiază către sfîrșitul vieții la Kioto, unde moare în 1716.

Temperamentul său de colorist nuanțat și subtil, distincția subiectelor redată (în special flori și compoziții decorative) îi asigură renumele. Desenul, adesea îndrăzneț și neprevăzut, pensulația suplă, sinuoasă chiar, execuția netedă și ritmul armonios sînt calitățile prin care se caracterizează arta lui Ogata Körin. Sub un aspect adesea pueril, se descoperă știința precisă a formelor și siguranța sintetică cu care sînt executate motivele.

În afară de picturi pe sul (numite « kakemono-uri ») în care apar mai cu seamă florile, Ogata Körin este și autorul multor desene care au fost publicate postum (în 1802, 1817 și 1818). De asemenea, a executat numeroase ilustrații pentru diferite romane japoneze.

Paralel cu activitatea sa de pictor și de desenator, artistul s-a afirmat și ca un practician de prim rang în decorarea pieselor lăcuite, specialitate care cere o sumedenie de calitate. Și azi se mai vorbește de « aurul lui Körin », denumit astfel pentru a distinge tonul cald, puternic, egal și mat al auriului cu care imboldoțește lacul. În această ramură a artelor decorative, artistul se evidențiază prin tratarea în mase largi și cu îndrăzneală a elementelor ornamentale, folosind sideful, argintul, plumbul și alte materiale pentru a obține efecte puternice și contrastante.

În Muzeul Metropolitan din New-York, în Muzeul din Boston, în colecții particulare japoneze și americane se păstrează citeva paravane de toată frumusețea, decorate de Körin, cum și obiecte de dimensiuni mai mici — cutii, călimări etc. care poartă semnătura sa. În acest domeniu al lacurilor, se poate spune că stilul lui Ogata Körin a făcut școală în tot cursul sec. XVIII.

V. V.

LUCRĂRI DE LUCHIAN NECUNOSCUTE

Deși și noi, și alții urmărim de mulți ani identificarea operelor lui Ștefan Luchian, mereu ies la iveală noi lucrări — și încă importante — ale acestui mare și plural artist. De curind, după retrospectiva de la Palatul Republicii, am văzut încă patru-cinci lucrări neștiute de generația noastră și care dovedesc varietatea și temeinicia îndeletnicirilor sale artistice.

Mai întâi, pastelul reprezentînd pe *Ion Nebunul*, eroul dramei lui Caragiale; Luchian ni-l înfățișează pe C. I. Nottara interpretînd acest rol. Momentul de mare tensiune dramatică, în care Ion își mărturisește suferințele și pricina lor, nutrind răzbunarea, este evocat de pictor cu deosebită forță expresivă. Încă odată, se dovedește legătura pictorului cu celelalte arte și dragostea lui pentru creațiile noastre, de la Eminescu la Caragiale, de la Odobescu la Nottara și Brezeanu. Pastelul, în culori cenușii-albicioase, cu unele tonuri mai puternice, dar încă nenuanțat în amănunte, aparține perioadei 1893—1901 și este probabil făcut chiar în cursul stagiunii 1899—1900, cînd drama lui Caragiale, reprezentată prima dată în 1890, a fost reluată. Poate în aceeași stagiune cînta Luchian în orchestra Teatrului Național, căci, scăpătînd, pictorul a avut și îndeletnicirea de flautist, la sfîrșitul secolului trecut, înainte de a fi lovit de boală.

Un alt pastel, recent descoperit, înfățișînd o margine de crîng la început de toamnă aparține perioadei culminante a creației sale, perioada Brebului și a Moineștilor. Faptul că în pastelul acesta, executat în calde tonalități de verde și galben, cu felurite nuanțe, și în care frunzișul și iarba sînt redată cu o mare finețe, iar o anumită decorativitate restrînge spațiul și etajează accidentele de teren și masele de iarbă, ne face a-l data între Brebu și Moinești, adică în toamna 1908. Luminositatea discretă, vibrația atmosferei, lirismul tușelor, caracterul lor mătăsoș fac din această lucrare o capodoperă a peisajisticii lui Luchian.

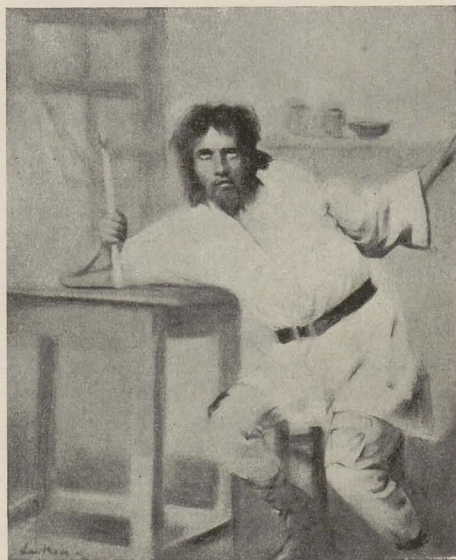
Un desen în peniță, înfățișînd o casă de țară, amintește marile însușiri picturale ale graficei lui Luchian. Mai rare, desenele în peniță, și mai ales acesta, dovedesc finețea liniei, verva notațiilor, strălucirea detaliilor semnificative. Peisajul este dintre cele mai caracteristice locurilor și atmosferei de la noi. Trebuie să fie o lucrare de prin 1904—1906.

În fine, un peisaj în ulei, semnat Luchian și lucrat într-o tehnică neobișnuită pictorului — arbori deși, cu trunchiurile și crăcile conturate cu mult negru — și pîrînd cam mono-



ȘT. LUCHIAN, Casă de țară — desen în peniță

ȘT. LUCHIAN, Ion Nebunul — pastel



ȘT. LUCHIAN, Margine de crîng, toamnă — pastel



crom (galben închis și negru), iar pasta fiind lipsită de transparența obișnuită — ne-a făcut, o clipă, să ne îndoim asupra autenticității lui. Cum Luchian făcea mereu experimente și cum lucrarea vădea totuși un sentiment și o viziune de artist legat de natură, avînd și unele reflexe gălbii, întîlnite la Luchian, ne-am dat seama că este totuși o lucrare a sa. Ulterior, răsfoind catalogul Tinerimii Artistice din 1903, am găsit reproducerea unui tablou intitulat *Peisaj de toamnă*, ce pare a fi pastel și are o tratare similară cu uleiul văzut de noi. Viziunea este aceeași.

Din perioada de început a pictorului, am văzut o lucrare în ulei mai puțin caracteristică și cu porțiuni confuze, înfățișînd doi muncitori la o bina. Chiar numai din asemenea lucrări se vedește cît de bogat în tematică și căutări tehnice a fost Ștefan Luchian, care continuă a ne oferi surprize și a pune tot felul de probleme.

P. Com.

MIHAIL KOGĂLNICEANU COLECȚIONAR DE ARTĂ

Opera lui Mihail Kogălniceanu, pe tărîmul literaturii, al istoriei, al politicii, este cunoscută. Încă din timpul vieții sale s-a scris despre ea și se va mai scrie și de acum înainte.

Dar despre un Mihail Kogălniceanu iubitor și sprijinitor al artelor s-a vorbit prea puțin.

Multipla, vasta activitate a lui Kogălniceanu, dusă aproape fără răgaz pînă la moartea sa ce a survenit în 1891, nu l-a împiedicat să-și consacre timpul unui proiect măreț: edificarea unui muzeu de artă al Principatelor romine.

De tînr, Kogălniceanu și-a format gustul artistic în străinătate, în vremea studiilor. A învățat cu siriguință vioara, știind de la bun început că nu va face o carieră de virtuoz, dar completîndu-și în acest fel cultura. Vizitarea muzeelor de artă, a colecțiilor particulare din străinătate, cercetarea studiilor de artă, i-au trezit și dragostea pentru artele plastice. Activitatea politică și diplomatică îi sileau pe Kogălniceanu să plece din țară aproape în fiecare an. Peste hotare, cerceta tot ceea ce ar fi putut să devie, după crezul său, o colecție de artă. Cumpăra din bani proprii — profitînd de vinzări la prețuri scăzute — și aducea la București comori picturale. Cerceta autenticitatea pinzelor achiziționate și le oriînduia cu priceperea conștientului. Cerceta oriunde se afla, nu numai peste hotare. La Minăstirea Agapia, în 1859, îl descoperă

pe N. Grigorescu lucrînd. Și, cum spune A. Vlașcu: «îi inscripse o bursă în bugetul Moldovei». Poate că fără acest ajutor Grigorescu n-ar fi devenit maestrul venerat de astăzi.

Anii treceau și pereții casei lui Mihail Kogălniceanu se împodobeau cu comori care ar fi făcut fala oricărui muzeu din lume. Kogălniceanu își considera colecția Muzeu, căci casa sa de la șosea, lângă Arcul de Triumf de astăzi, în formă de templu grecesc, în mijloc de grădină, era des vizitată de cei ce manifestau interes pentru tezaurul aflat în ea.

Văduva pictorului Mirea îmi povestea, cu puțin înainte de a muri, despre acel muzeu în care era des chemată de Kogălniceanu. Deși trecuseră zeci de ani de atunci, văduva lui Mirea își aducea aminte, la înaintată bătrînețe, de casa păstrătoare a frumuseților plastice din întreaga lume și de mindria gazdei de a putea arăta ceea ce strînsese cu trudă și sacrificii. În această casă-muzeu, Kogălniceanu catalogase pentru prima dată în țara noastră și obiecte de artă populară.

Oare cite muze de pe cuprinsul globului nu s-ar mindri cu pinzele din Muzeul Kogălniceanu?

Înstrăm numele artistilor reprezentați, în cele mai dese cazuri, cu cite două, trei și uneori chiar cu mai multe tablouri: Tiziano Vecellio, Guido Reni, Francesco Albani, Giovanni Bellini, Bartolomeo della Porta, Guercino, Francia, Tintoretto, Tiepolo, Veronese; Boucher, Bourguignon, Fragonard, Greuze, Lebrun, Mignard, Poussin, Rigauld; Brueghel, Van Dyck, Franz Hals, Rubens, Ruijsdael, Jan Steen, Van Storck, Van Streek, Van Ostade, Van de Venne, Wouverman, Van de Avont, Standaart; Bramer, Borasch, Brouwer, Kranach, Kaulbach, Lingel Bach, Makart, Meyer, Netscher, Meister, Weirrotter, etc.

Rubens era reprezentat prin opt tablouri, Tiepolo prin trei, Boucher prin cinci. Se mai puteau număra alte peste o sută tablouri din școala italiană, franceză, flamandă, germană, spaniolă, semnate de pictori cu rezonanță mai puțin accentuată. Se numărau aproape trei sute de tablouri semnate de cei mai străluciți pictori din veacurile XVI, XVII, XVIII și XIX.

În scrisoarea cu o reproducem alăturat, Mihail Kogălniceanu anunță lui Emil Casimir, un nepot al său, care se găsea în Belgia, despre noile achiziții ce le făcuse la Würzburg în 1873. Se bucura că era în măsură să-și mărească colecția fără prea mari sacrificii bănești. Tot din scrisoare reiese că singurii pictori ce-i lipseau erau Van Dyck, Teniers, Ostade!! Probabil că este o exagerare în această afirmație căci datele — puține la număr — referitoare la muzeul său nu conțin nume pe care Kogălniceanu să le fi putut menționa alături de cele ale pictorilor care îi lipseau. Scrisoarea acesta demonstrează însă că primul mare colecționar de artă al țării noastre căuta, cerceta neîncetat.

Această colecție, cînd boala prevestea necrutătoare sfîrșitul, Mihail Kogălniceanu intenționa s-o dăruiașă statului, în vederea creerii unui muzeu. El nu cerea nici măcar legarea numelui său de acest dar, ci doar posibilitatea achitării unor datorii provenite din achiziționarea ultimelor tablouri, pe credit. Suma era cu mult sub valoarea întregii colecții. Ministerul de Instrucție, în fruntea căruia se găsea liberalul D. Sturza, din guvernul Ion Brătianu, refuză hotărît. Kogălniceanu le fusese adversar tot timpul. Muzeul nu interesa. Înderurat și demgustat, Kogălniceanu își trimite neprețuita colecție în străinătate, pentru ca prin vinzarea ei să-și poată achita creditorii. Și în zilele de 9 și 10 decembrie 1887 casa J. M. Heberlé vinde colecția la o expoziție din Colonia. Refuzul guvernului a păgubit poporul de o uriașă comoră artistică, dovedind totalul dezinteres față de artă al conducătorilor vremii.

Ilie Kogălniceanu

Iată și textul scrisorii, în traducere:

Paris 6 iulie 1870

Dragul meu Emil,

Mîșle :
Plicul (facsimil)

Jos:
Textul scrisorii (facsimil)

Nu am răspuns încă la scrisoarea ta, deoarece cum am ajuns la Ems m-am îmbolnăvit, apoi pe jumătate restabilit, am plecat la Würzburg să o văd pe Lucia *). Am găsit și pe Grigore cu soția sa.

Te felicit pentru achizițiile tale de tablouri, poți deăltminteri să mă feliciți și tu. Am găsit la Würzburg o vinzare publică de mai mult de trei sute tablouri, printre care tablouri de Cranach, Tiepolo, tablouri din școala flamandă și germană. Cum nu erau cumpărători, doar cîțiva negustori, din partea locului, am avut o bună reușită, am cumpărat 35 tablouri, printre care un magnific... **) cu un preț de nimic, adică cu abia 120, accentuez o sută douăzeci ducați.

Tablourile vechi se pot avea acum oriunde foarte ieftin; aștept bani din țară și sper să pot face pe malurile Rinului achiziții în aceleși condiții avantajoase.

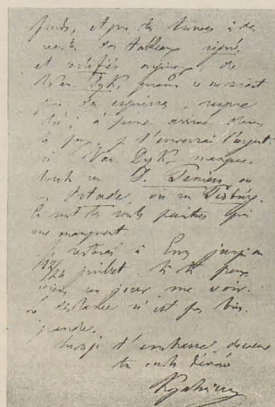
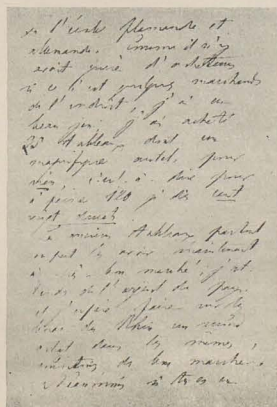
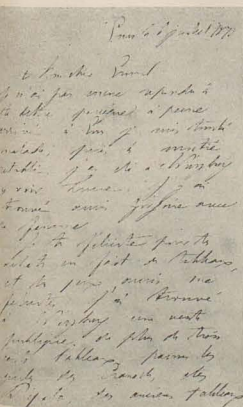
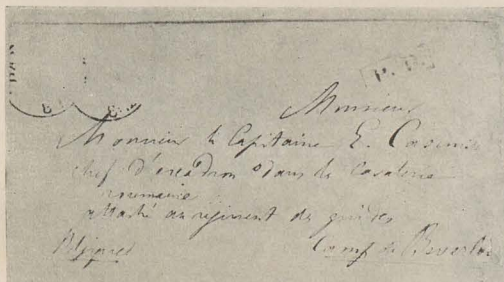
Totuși, dacă ești în fonduri și găsești la vinzări tablouri semnate și certificate, originale, de Van-Dyck, frunca n-ar fi decît schițe, riscă; abia ajuns în țară îți voi trimite banii; dacă Van-Dyck lipsește, caută un Teniers, sau un Ostade, sau un... ***) Sunt singurii pictori care îmi lipsesc.

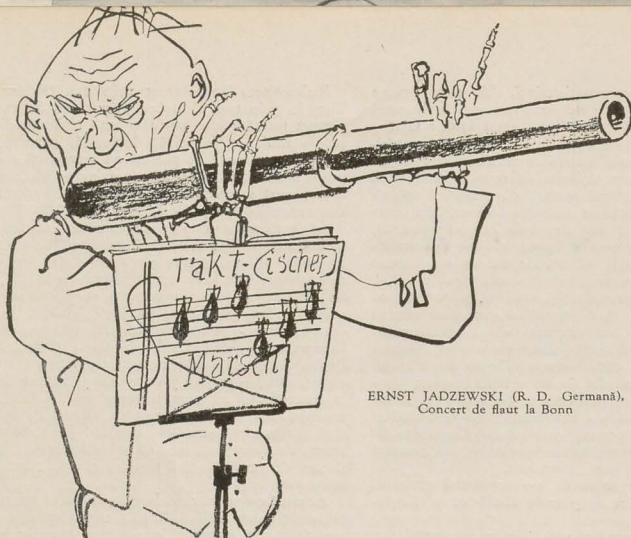
Voi rămîne la Ems pînă la 12/24 iulie. Dacă poți, vino într-o zi să mă vezi. Distanța nu este chiar așa de mare.

Încheind te sîrui din inimă,
unchiul tău devotat

M. Kogălniceanu

*) Lucia — fiica lui.
**) Indescriabil, în manuscris
***) Idem





ERNST JADZEWSKI (R. D. Germană),
Concert de flaut la Bonn

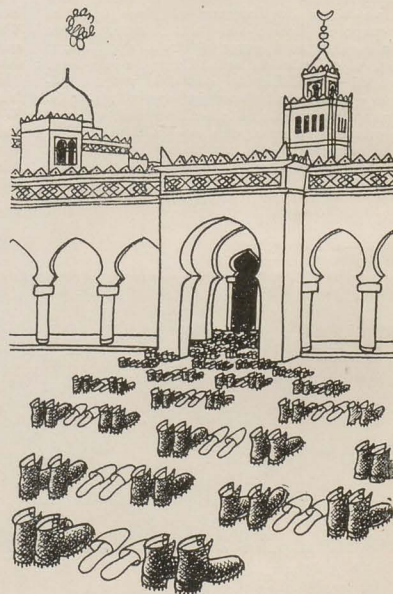


CIK DAMADIAN, (România), Bomba curată

W. SLYSCHENKO (U.R.S.S.),
« Luptător pentru pace » de la Washington



SHAMMA, Siria taie drumul comploturilor



JEAN EFFEL (Franța), Ora rugăciunii

CARICATURA ÎN LUPTA PENTRU PACE

Caricatura ocupă un loc aparte în ansamblul artelor plastice. Artiștii care cultivă acest gen sînt în strînse legături cu presa. În acest fel, datorită largii difuzări a ziarelor și publicațiilor în sinul maselor, operele lor ajung să exercite o mare influență asupra milioanele de oameni. Acest fapt nu este valabil numai pentru o țară determinată ci pentru toate țările lumii. Iar atunci cînd obiectivul principal al caricaturilor este lupta pentru pace acest gen de artă poate avea un rol deosebit în promovarea ideilor înaintate și demascarea racilelor care împiedică realizarea marelui vis al omenirii.

Dar caricatura mai poate juca un rol de seamă și prin organizarea de expoziții internaționale. Organizatorii expoziției internaționale de caricaturi de la Viena din 1955, au recunoscut imensa însemnătate a unui astfel de eveniment. De aceea, la sfîrșitul anului trecut, expoziția de la Berlin (R.D.G) organizată în Pavilionul Expozițiilor Internaționale și consacrată luptei pentru pace a venit să împlinească un gol, să acopere o necesitate care se făcuse simțită: lămurirea popoarelor, pe calea satirei și a humorului, asupra marii primejdii reprezentate de imperialism și consecința sa firească: războiul atomic. Este semnificativ faptul că această expoziție a fost des-

chisă în centrul nevralgic al arenei internaționale, în locul unde se confruntă vechiul și noul, forțele păcii și forțele războiului, progresul și reacțiunea. În fața popoarelor lumii se pune alternativa: progres social sau barbarie imperialistă, pace sau război atomic de nimicire totală.

Expoziția la care au participat artiști din 17 țări, printre care și țara noastră, are meritul de a fi făcut să răsunе glasul milioanele de oameni cinstiți care luptă împotriva imperialismului, cu toate armele pe care le au la îndemînă. Și rîsul este una din ele.

În ceea ce privește aportul caricaturistilor romîni, unul din criticii de artă care s-a ocupat de contribuția romînească scrie: « La ei găsesc în mod ideal toate condițiile de bază ale graficii politice: bogăția de idei, forța de exprimare, tratarea în linii mari a formei și a culorii. Conținutul operelor lor pot să-l cuprindă dintr-o privire. Aceasta dă caricaturii romînești adevărată sa valoare. Ce simple sînt și în același timp ce înfrîntoare pregnantă exercită desenele unor artiști ca I. Ross (« Porumbelul dolarului »), Eugen Taru (« Regele Husein la cîrmă »), Cik Damadian (« În iad »), Nell Cobar (« Urme în pustiu »), și Mihail Gion (« Lacrimile lui John Bull »)!... »

«GOYA»

Romanul de aproape 600 de pagini pe care, în traducerea și cu prezentarea lui V. Beneș, ESPLA ni-l oferă din creația literară a marelui scriitor german Lion Feuchtwanger, ar părea să nu-și aibă locul în rubrica de recenzii a revistei noastre decît pentru că și-a luat ca subiect viața unui pictor de genială factură ca spaniolul Goya. În realitate, ceea ce ne obligă a semna un roman printre lucrările închinete artelor plastice, este mai puțin faptul că el se ocupă de viața unui mare artist, cît împrejurarea că romancierul se dovedește a fi nu numai un istoric — așa cum subliniază și traducătorul — dar și un subtil critic de artă. Axîndu-și întreaga dezvoltare a unui roman epico-istoric pe creația lui Goya, literatul Lion Feuchtwanger ne oferă o bogată documentare asupra condițiilor acestei creații, urmărește procesul ei psihic și face o subtilă analiză a principalelor opere ale eroului său.

Ținînd seamă de excepțional de buna punere în epocă, de precizia științifică cu care Feuchtwanger explică procesul de creație prin determinanți sociali și psihologici, de forța evocării și de subtilitatea analizei plastice pe care el își întemeiază romanul, socotim că traducerea publicată de ESPLA este valoroasă nu numai sub aspectul ei literar ci și prin contribuția pe care o aduce la cunoașterea lui Goya ca om și ca pictor.

Regretăm doar că ilustrațiile ce ar trebui să justifice elogiile pe care textul le aduce creației lui Goya, nu corespund acestei bune intenții datorită unor slabe reproduceri în alb și negru. Pe acest plan, ESPLA ne-a deprins cu realizări de la care nu are dreptul să dea înapoi.

Lion Feuchtwanger, trad. V. Beneș. ESPLA 1957 — 586 pag. în 15 + 24 repr. alb-negru.

«MICHELANGELO»

În textul mai amplu pe care ESPLA l-a acordat, cu o abateră de la obișnuita arhitectură a «Maestrilor artei universale» pentru a-i da posibilitatea să prezinte cît mai liber pe «Divinul» Michelangelo, criticul Paul Constantin a încercat să contureze cu egală vigoare portretul marelui sculptor, pictor, arhitect și poet al Florenței, precum și covârșitoarea sa creație, pe fundalul agitat dar științific al Renașterii italiene. Urmărind cu pasiune chinuata viață a artistului pe care îl revendicau cu pasiune toate marile cetăți italiene, descriind principalele sale lucrări în formă și culoare, Paul Constantin n-a scăpat prilejul

să sublinieze că ele sînt expresia realismului care în renaștere triumfă asupra misticismului medieval, că «în opera lui nu poate fi vorba despre ceva în afara omului ci tocmai despre treptele supreme pe care le poate atinge spiritul lui», că în pictură el «reflectă izbitor drama societății omenești sfîșiată de contradicții» și nici că pentru a reuși aceasta Michelangelo exprimă viața «cu o fantezie atît de îndrăznească încît se ridică peste tot ce s-a cunoscut excepțional pînă și după el».

Subliniind aceste elemente specifice artei lui Michelangelo și forța imensă cu care el le dă o gigantică plasticitate, încheindu-și lucrarea cu valoroasă precizare că izbînda artei lui este sinonimă cu nașterea artei moderne, Paul Constantin scapă totuși prilejul de a defini caracterul voluntar al acestui spirit modern ce apropie titanul italian mai mult de Shakespeare și de Goethe decît de compatriotul și contemporanul său Leonardo da Vinci.

Este poate scăparea ce face a fi greu de înțeles atît de valabila sa concluzie că «zămislit de o epocă ce conține în ea germenii celor mai mari antagonisme, Michelangelo a fost urșit să fie un învingător învins».

În afară de aceasta, excelent alese dar foarte slab realizate tehnic, reproducerile sale nu ilustrează decît parțial vigoarea sculptorului și a pictorului Michelangelo.

Paul Constantin — ESPLA, 1956, — 88 pag. cu 15 reproduceri în text și 39 în afara textului.

«STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI»

Sub conducerea redacțională a unui comitet format din: Academician profesor Gh. Oprescu; Academician M. Jora; Academician Duiiu Marcu; C. H. Zambaccian, membru corespondent al Academiei R.P.R.; Zeno Vancea; Ion Breazu; Simion Alterescu; Andrei Tudor; Mircea Popescu și Amelia Pavel, Institutul de Istoria Artei de pe lângă Academia R.P.R. editează de patru ani un deosebit de interesant caiet de *Studii și cercetări de istoria artei*. Conceput pentru a ne oferi ultimele descoperiri și concluzii la care au ajuns colaboratorii Institutului după temeinicile cercetări pe care ei le întreprind în zonele cele mai puțin cunoscute ale artelor românești, caietul *Studii și cercetări de istoria artei* se ocupă și de teatru și muzică dar mai ales de artele plastice.

Numerele 1—2, apărute la finele anului 1957 acordă din cele 355 de pagini care formează caietul, 50 teatralului și muzicii și peste 300 artelor plastice. Împărțite în marile categorii pe care le constituie arta populară, arta medievală, arta modernă contemporană, notele și documentele, precum și recenziile, ultimele *Studii și cercetări de istoria artei* încearcă să lumineze probleme încă nelimpizite ale trecutului artelor noastre, și unele dintre ele reușesc a aduce contribuții hotărîtoare în acest sens.

În legătură cu arta modernă contemporană maestrul Ion Jalea precizează influența pe care Rodin a avut-o asupra sculptorului *Valbudea*, precum și locul ce se cuvine acestui valoros artist în istoria artei românești. În cadrul aceleiași mari epoci, *Remus Niculescu* — studiind cu deosebită seriozitate activitatea pe care Nicolae Grigorescu a desfășurat-o între 1864 și 1869, cînd se afla la Barbison — reușește nu numai să pună ordine în datele ce existau asupra acestei activități, să precizie coordonatele care au contribuit la formarea personalității marelui nostru pictor, dar și să rectifice anumite date ce erau acceptate pînă azi prin tradiție și care s-au dovedit a fi greșite. Sub titlul *Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu*, articolul semnat de Barbu Brezeanu, aduce date noi în legătură cu lucrarea recent publicată de Acad. prof. Gh. Oprescu și Remus Niculescu despre «N. Grigorescu — anii de ucenicie», arătîndu-ne că după apariția ei i-a fost dat să descopere că biserica parohială a satului Puchenii Mari, care se afla la 46 km. de București, pe drumul Ploestilor, a fost pictată în întregime de Grigorescu între 1855 și 1861. Articolul lui Barbu Brezeanu este cu atît mai interesant cu cît semnalează apariția, alături de materialul iconografic realizat de Grigorescu, și a patru portrete care se adaugă primelor sale realizări laice.

În sectorul rezervat artei medievale, alături de amplele *Note asupra curții și bisericii din Băjești* semnate de Teodora Voinescu și de foarte interesante *Date cu privire la istoria costumului în Moldova, secolul XV—XVI* culese de Corina Niculescu și Florentina Jipeșcu, se impun în chip deosebit studiul intitulat cu modestie de Emil Lăzărescu — *Despre piatra de mormînt a Comitelui Laurențiu și câteva probleme arheologice în legătură cu ea*, precum și *Bibliografia privind monumentele istorice din R.P.R. întocmită de Nicolae Stoicescu*. În ce privește studiul lui Emil Lăzărescu, el se impune nu numai prin stringenta argumentație cu care, pornind de la opera de artă care este piatra de mormînt a Comitelui Laurențiu dovedește că «Bărăția» din Cîmpulung, existînd dinaintea de 1300 apare astăzi ca cea mai veche biserică românească, dar și pentru limpezimea unui stil în care istoricul și omul de artă se susțin reciproc.

Studiile privitoare la arta populară, se impun prin seriozitatea cunoștințelor sociologice ale autorilor George Oțetea, Nicolae Dunăre, Floarea Bobu Florescu, Paul Petrescu și Paul Stahl, dar ne lasă și ele impresia — în special cînd este vorba de lucrarea ultimilor doi: *Întruirea vieții sociale asupra arhitecturii țărănești din Dobrogea* — că elementul estetic este aproape cu desăvîrșire uitat după stabilirea determinanților sociali.

Completeate cu scurte dar interesante note și documente semnate sau prezentate de Paul Stahl, Paul Petrescu, Heinz Stănescu, Viorica Marica și Georgeta Vertheimer, cu recenzii de Julius Bielz și Corina Niculescu, și cu un bogat număr de reproduceri, dintre care în special planșele în culori deosebit de bine realizate, ultimele *Studii și cercetări de istoria artei*, aduc o valoroasă contribuție la cunoașterea trecutului artei românești.

V. A.

Ed. Academiei R.P.R. nr. 1—2/1957, 355 pag.

CRONICA CRONICII PLASTICE

Această cronică debutează cu intenția de a culege, semna și comenta rindurile mai semnificative care apar în coloanele publicațiilor noastre, la rubrica cronicii plastice. Utilitatea acestei cronică ar crește dacă ar putea să-și culegă materialul din paginile tuturor perioadelor noastre. Sunt însă publicații de seamă, serioase, scrise cu talent, ca de pildă multe dintre publicațiile redactate sub egida Uniunii Scriitorilor, care așează lipsă de interes în ce privește pătrunderea fenomenului plastic, glosarea pe marginea lui. Altele, ca de pildă «*Gazeta Literară*» traduc acest interes numai parțial, manifestând o preferință pentru sugesie în detrimentul teoriei. Nu este număr din «*Gazeta Literară*» care să nu reproducă din realizările de artă plastică expuse în cursul lunii respective. Această elocvență a imaginii, această «*dialectică a ochiului*», cum o numește un istoric al artelor, se resimte totuși de lipsa unui text, oricât de redus, care să informeze și să educe cititorul pe linie artistică.

Sunt alte săptămânale însă care acordă și interes și spațiu acestui comentariu al faptului plastic. «*Contemporanul*» trebuie plasat, din acest punct de vedere, în fruntea acestor publicații pentru cronicile orientate și îndrăznețe pe care le publică. În numărul 1 al «*Contemporanului*» (10 ianuarie), academiianul G. Opreșcu publică o serie de «*Note și impresii*» dintre cele mai interesante în legătură cu o pinză a lui Claude Monet, portretul Camillei, soția pictorului. Este vorba de un tablou, provenit din colecția Simu, care ne-a fost solicitat de către organizatorii comemorării lui Claude Monet, de astă toamnă, la Tate Gallery din Londra. Printre cele 113 lucrări alese ca să reprezinte toată varietatea dezvoltării stilistice a lui Monet, acest portret a lui Camille traduce o manieră profund realistă a pictorului. Monet se mai află sub influența lui Courbet, de la care îi vine în acest tablou puterea, simțul pentru volum, tehnica, cu mențiunea că el se arată aici mai rafinat, mai plin de distincție. Această pinză datează dinainte de ivirea impresionismului. Cu această ocazie academiianul G. Opreșcu reamintește rolul jucat, în perioada cînd lua naștere impresionismul, de acel mecena român, George Bellu, compatriot stabilit la Paris, care a avut o mare influență asupra mișcării, prin sprijinul și sfaturile pe care le-a acordat acestui grup de artiști.

Amănuntele acestei prietenii bogate în rezultate au interesat în mare măsură pe istoricii de artă. Mulțumită colecționării de artă românești și Grigoresco a venit, în această epocă, în contact cu opera impresionistilor.

În același număr al «*Contemporanului*», **Amelia Pavel** își publică impresiile de la Expoziția regională de la Sibiu. Ele se intitulază în mod sugestiv *Evadare din pitoresc*. Într-adevăr, trăsătura dominantă a expoziției din Sibiu cu vechi și solidă tradiție artistică, o constituie înaintea de toate diversitatea personalităților artistice, fiecare dintre ele frământată de propriile-i căutări. De aici decurge evaziunea — pe care cronicara o subliniază ca

pe un fenomen pozitiv — din pitorescul imperativ al acestui colț de țară, din îmbrățișarea motivului plastic local.

Este o constatare la care subscriem din toată inima. Am avut întotdeauna înțelegere pentru perspectiva cumpănă și oarecum facilă ca fiind corespunzătoare unei perioade de creștere, dar care cultivată prelung riscă să se transforme în clișeu și rutină. Apariția fermentului căutării, al înnoirii, trebuie deci salutăată; ea anunță criza care precede saltului calitativ.

Din numărul 3 al «*Contemporanului*», reținem concluziile articolului semnat de **I. Frunzeti** despre *Grafică în genere și așful în speță*. Cronicarul se ridică împotriva pseudoinventivității, a veleităților de a fi cu orice preț nou și modern în arta așfului. «*Rebusul*» omoară spontaneitatea iar implicațiile unui efort la lectura așfului, îl lipsește pe acesta de eficiență. Din acest comentariu al lui I. Frunzeti se desprind — pe plan general — două concluzii: frământarea artiștilor pentru nouate și modern și riscul unei eșuări pe această linie, în confuz și înoperant. Este vorba cu alte cuvinte despre un fenomen care nu aparține numai graficii și care, dimpotrivă, este propriu oricărei culturi, în anumite momente de vîrf, de frământare. În legătură cu această problemă se poate pune întrebarea: «*Prin ce ești modern?*» Unei asemenea întrebări firești îi dă răspunsul **Eugen Schileru** în două articole publicate în numerele 2 și 3 din «*Contemporanul*».

Umanismul vremurilor noastre se deosebește de cel al Renașterii, în primul rînd, prin faptul că contemporanii nu se mai întreabă asupra destinului de om, în general, ci asupra destinului de om istoric. De aici apare ca o necesitate adecvarea psihologică și etică a omului contemporan la perspectivele pe care i le-a deschis era atomică, la noua imagine pe care ea ne-o oferă astăzi despre lume și despre viață. În aceste condiții, arta poate contribui la descoperirea echilibrului moral, la încadrarea într-o etică revoluționară. Este nevoie pentru asta de împletirea unei capacități intuitive a creatorului de artă cu luciditatea și sentimentul obligațiilor lui social-istorice. O asemenea fuziune n-o poate realiza o artă abstractă, lipsită de legături organice cu realitatea și cu omul. Dar a aduce omul în primul plan, nu este suficient. Existențialismul, neoespressionismul, se ocupă de om dar îl privește dintr-o poziție care nu ține seamă de complexitatea realului, de forțele progresive ale istoriei și de aceea lumea care apare în asemenea producții este întunecată, absurdă, fără nădejde.

Cu totul altul este discursul despre om pe care îl propune arta realismului, nou, socialist. «*Exigențele acestei metode sînt:* datorită de a cuprinde ansamblul realității și de a-l judeca cu luciditate, de pe pozițiile cele mai înaintate ale epocii, ceea ce revine la a îmbrățișa pozițiile partinătății și în același timp, a participa cu întreaga capacitate de simțire, intuire și

imaginare, la evenimentele contemporane. Astfel înțeleasă, angajarea operează ca un mijloc care ferește pe creatorul de artă de subiectivism, de egocentrism, de afundare în jocurile secundale ale exhibiției tehnice». Desigur că în condițiile istorice în care clădim temelile unei arte noi, se întâmplă ca unele opere să se apropie de jurnalul de campanie, cu toate mărețiile și serviciile pe care acesta le presupune.

În «*Veac Nou*» (numărul 1 din 3 ianuarie), **Petru Comarnescu** într-un articol intitulat *Arta temelor majore* și inspirat de cercetarea deosebit de instructivă a revistelor de artă sovietice în care se reproduc lucrările reprezentative ale creatorilor din U.R.S.S. pledează pentru necesitatea popularizării lor, prin reproduceri adecvate. Lucrări ca ale pictorului Al. Deineka, despre care se ocupă Al. Cegodaev într-un număr (5) al revistei «*Iskusstvo*» îmbogățesc arta plastice sovietice în sensul adâncirii realismului socialist și al modalităților lui de expresie.

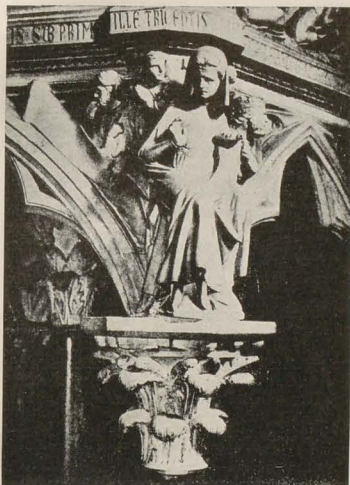
Apelul lui Petru Comarnescu găsește cea mai largă audiență; avem impresia însă că el bate la ușă de mult deschise, căci de ce să nu o recunoaștem, ESPLA răspunde în mod onorabil sarcinii de a edita asemenea albume artistice.

Tot de Petru Comarnescu este semnată în «*Tribuna*» (numărul 1) o trecere în revistă a realizărilor sculpturilor noastre, în ultimul deceniu. Bucurîndu-se de condiții prielnice de creație, călăuziți de principii realismului socialist, o seamă de artiști și-au dezvoltat concepția și tehnica, alții au ajuns în pragul unei maturități viguroase. Au fost desigur în acești zece ani unele greșeli sau răstăciri provenite din confuzia realismului cu naturalismul sau academismul. Impresionant este numărul sculpturilor din noua generație, care s-au ridicat pe culmile unei creații îndrăznețe și proprii. Mai legați de realitățile esențiale ale vremii, de imaginea omului nou, aceștia au sporit valorile înaintașilor. Rezultatele strădănilor lor se vor vedea de acum încolo, cînd cele mai semnificative reușite ale acestora vor împodobi piețele și parcurile publice, interioarele uzinelor.

Sumara trecere în revistă a «*paginei plastice*» din publicațiile lunii ianuarie, mărturisește varietatea preocupărilor, justetea observațiilor și seriozitatea celor mai multe din articolele în speță. Mai lipsește totuși ceva, care să împrumute științele, un aer de tinerețe, acestor coloane de revistă destinate să înscrie «*foaia de temperatură*» a fenomenului plastic contemporan: o înfruntare sinceră de opinii.

Cît privește observațiile lui I. Frunzeti referitoare la cronică la N. Argintescu-Amza asupra expoziției Jiga, nu sîntem de acord cu tonul persiflant care le însoțește. Lupta de opinii trebuie declanșată viguros dar cu sobrietate, fără prisosuri și fără minimalizări.

S. H.



G. PISANO — Sibila (Pistoia 1301)



N. PISANO — Alegoria forței (Pisa 1260)

— Cercetătorul sovietic Tupișin a întocmit un interesant album sinoptic consacrat sculpturii sovietice, urmărită în fazele sale de dezvoltare, din 1917 pînă în 1957.

Planșele sînt judicioase selectate, oferind cititorului o imagine clară a etapelor parcurse de sculptura sovietică, precum și posibilitatea de a avea un prim contact cu unele lucrări valoroase dar — pînă acum — puțin cunoscute (Beriozka, Tolstoi de A. S. Golubkina, Octombrie, Nud de A. T. Matveev).

— În țara noastră a sosit volumul întâi din vasta lucrare în trei volume, intitulată **ORIGINILE RENĂȘTERII ITALIENE**, apărută în U.R.S.S., Ed. Acad. de Științe, Moscova 1956.

Consacrat artei proto — renașterii, volumul I, format 1/16 are 440 pagini și un adaos final de 160 planșe în alb — negru.

Autorul V. N. Lazarev identifică atît în enunțuri cit și în tratarea temelor, originile Renașterii cu originile realismului, ale cărui rădăcini purced din acel întunecat Duecento, veacul luptei dintre jugul bizantin impus artei și limbajul național care, cu eforturi uriașe, începea să se structureze.

Calificînd drept nejustificate atît de frecventele tendințe de «medievizare» a Renașterii (Stadelmann, Focillon, Weise, etc.) autorul delimitează neîncetat trăsăturile originale ale Renașterii italiene, încercînd să arate că rădăcinile ei sînt bine înfipite în secolul XIII, secolul pe care majoritatea specialiștilor occidentali sînt înclinăți să-l subordoneze definitiv goticului.

Autorul opune de asemenea concepției «nietzscheene» asupra Renașterii (potrivit căreia rolul motor în cultura epocii îl joacă personalitățile hipertrofice accentuate ale tiranilor, conducătorilor, mecenatilor) o concepție proprie, care arată cu lux de argumente că întreaga cultură a Renașterii a fost făurită de sutele de mii de reprezentări ai meșteșugurilor, ale căror comune libere au precedat tiraniile din Cinquecento.

Fără a se mărgini numai la pictură, autorul consacră capitole însemnate arhitecturii, sculpturii și interiorului (mai ales pictura de interior) în Renașterea italiană, alăturînd corpului principal al lucrării trei excursuri consacrate lui Giotto și anume: Originea stilului la Giotto, Chipul uman la Giotto, și Specificul stilului plastic la Giotto.

— În secolara ei dorință de a strînge comori, Anglia a ridicat la rangul de tradiție politica interdicției pentru operele de artă de a trece hotarele Albionului. Însotită bine înțeles și de tradiția inversă a înlesnirii importului de lucrări valoroase.

Politica de cîmătar, ce pare inițial limpede, dar care ascunde o antiteză primejdioasă, surprinsă de corpondentul lui Times care scrie în numărul din 27/6/1957: «Trebuie oare să continuăm politica: a nu lăsa operele de artă să emigreze în străinătate; recomandabilă în ce privește operele de origină străină ea este ridiculă, ba mai rău, primejdioasă cînd este aplicată la arta noastră națională: ne este oare rușine de noi înșine că nu dorim ca și alții să cunoască picturile, mobilele și lucrările de argintărie pe care le-am creat... Iată o problemă serioasă pentru prestigiul național și comerțul Angliei».

— Într-un dialog publicat în «Sovetskaja Kultura» din 11.1.1958, directorul Editurii de artă sovietice, Sovetskii Hudojnik enumeră cîteva titluri din planul editorial pe 1958. Reținem albulmele «Chipul lui V. I. Lenin în operele artiștilor plastici sovietici» și «Pe unde a trecut Lenin», monografiile consacrate lui Conenocov, Petrișkii și alții precum și trei culegeri de însemnătate ideologică: «Pentru realismul socialist în arta plastică sovietică», «Probleme de creație în arta plastică sovietică», «Orientări plastice în arta modernă de peste hotare».

— La 15 aprilie se va inaugura, la Muzeul Orangerie din Paris, expoziția «*Artă japoneză de-a lungul veacurilor*». Așteptată de trei ani, anunțată de mai multe ori și aminată, această retrospectivă a unei vechi civilizații va prezenta 100 de picturi și sculpturi din secolele VII—XX.

Toate picturile și sculpturile care vor alcătui această expoziție provin fie din muzeele japoneze, din vechea colecție imperială sau din colecțiile particulare ale Japoniei. Expoziția va cuprinde remarcabile specimene de kakemonos (picturi montate pe o hirtie groasă care se desfășoară vertical și pot să se

înfășoare pe un baston) și makimonos (rulouri de hirtie care se desfășoară în sensul largimii).

Expoziția aceasta este o replică a marii expoziții de artă franceză, care a obținut un mare succes în Japonia în cursul anului 1954—1955 și ea va fi deschisă timp de șase săptămîni. După aceea, întregul ansamblu al expoziției va fi transportat la Londra, unde va putea fi vizionat în cadrul unuia din muzeele capitalei britanice.

— În Olanda, după expozițiile Lipchitz, care vor avea loc în cursul lunii iunie, și James Ensor, în cursul lunii iulie, în sălile muzeului Kröller-Müller din Otterlo, se va organiza, în luna iunie, la Arnheim, o expoziție internațională a sculpturii, care va însemna o adevărată panoramă a sculpturii mondiale.

— În urma tratativelor care s-au dus între guvernele de la Bonn și Roma, s-a constituit la Treviso o comisie însărcinată cu căutarea capodoperelor dispărute din Italia în timpul războiului.

După cum afirmă ziarul «Corriere della Sera», au mai rămas nedescoperite șase sute capodopere, printre care și două tablouri ale lui Pollajuollo, reprezentînd *Muncile lui Hercule* și celebrul portret al lui Ludovico Ariosto de Tizian.

— După Salonul anual al tinerei sculpturi, prevăzut pentru luna mai, muzeul Rodin va organiza în grădinile sale, în cursul lunii iunie, o mare «Expoziție a sculpturii franceze» ai cărei participanți n-au fost încă desemnați.

Aceasta va fi una din manifestările de seamă dintre cele care vor avea loc în cadrul Congresului Internațional al Istoriei Artei, organizat de la 8—13 septembrie 1958 de către Comitetul de istorie al artei franceze — care își are sediul în muzeul Rodin, cu participarea a 24 sau 25 de țări.

— La rubrica închinată expozițiilor, din Nr. 30/1957 al revistei italiene «Il Contemporaneo», se consacră un scurt articol unui pictor considerat de către negustorii de artă «drept cel mai mare pictor francez după Picasso». E vorba de Georges Mathieu care a deschis la Roma o expoziție a lucrărilor sale.

«Faptul că, în anumite țări capitaliste, în care industria și tehnica au atins un nivel foarte înalt, grupuri intelectuale și comerciale care exercită astăzi o adevărată hegemonie asupra culturii artistice, susțin în mod atît de fășig manifestările artei celei mai neraționale și mai primitive, este cu siguranță una din contradicțiile profunde și fundamentale ale culturii artistice burgheze», spune autorul articolului, alinînd în continuare anumite aspecte ale criteriilor care determină calitatea unei opere de artă. Teoreticienii acestei tendințe importate din America, tendință către o artă a automatismului psihic, a manifestării instinctelor celor mai obscure printre care se numără critici de artă ca Tapié, Sweeney și alții, nu se dau îndărăt de la nici o absurditate pentru a explica «arta» pe care o patronază. Fără aceste personaje, fără negustorii de opere de artă, diversii Mathieu ai lumii nu ar putea expune la Roma. Interesul lor s-ar îndrepta în mod exclusiv spre neuropsihiatrie, spre psihologism» Roma, totuși, nu a reacționat «cum ar fi trebuit» în fața operelor lui Mathieu, cu toată reclama deșănțată ce i s-a făcut. Acest «mare pictor francez» a fost pur și simplu ignorat de către marcele public. «Iraționalismul» e pe punctul de a «nu mai fi în modă».

(«Il Contemporaneo» 1957)

COMUNICAT

Asupra rezultatelor Consfătuirii reprezentanților organizațiilor de artă plastică din țările socialiste în problema organizării în decembrie 1958 la Moscova a unei Expoziții de artă plastică din țările socialiste

La 19—20 martie a avut loc la Moscova o consfătuire a reprezentanților organizațiilor de artă plastică din țările socialiste în problema organizării unei Expoziții de artă plastică a acestor țări.

La lucrările Consfătuirii au luat parte reprezentanții organizațiilor plastice din următoarele țări socialiste: Republica Populară Albania — *Uruci Ibrahim*; Republica Populară Bulgaria — *Todorov Stoiu și Bojcov Atanas*; Republica Populară Ungară — *Pogani Gabor*; Republica Democrată Germană — *Bergander Rudolf și Heeze Walter*; Republica Populară Chineză — *Hua-Tiun-u și Gun Tin*; Republica Populară Democrată Coreeană — *Mun-Hac-Su*; Republica Populară Mongolă — *Dordjipalam*; Republica Populară Polonă — *Stajinski Iulius și Tesser Stanislav*; Republica Populară Română — *Constantinescu Mac și Perahim Jules*; U.R.S.S. — *Mihailov N. A. și Gherasimov S. V.*; Republica Cehoslovacă — *Cotalik Irji și Formanek Vatzlav*.

Reprezentanții organizațiilor plastice din Republica Democrată Vietnam n-au participat la consfătuire dar asociația Vietnameză pentru artă plastică și-a exprimat dorința de a participa la Expoziție.

Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Populară Federativă Jugoslavica a trimis o scrisoare prin care salută ideea organizării de expoziții internaționale dar își exprimă regretul că nu va putea lua parte la Expoziția din 1958 datorită volumului mare al propriului plan de expoziții pe anul în curs.

Ca rezultat al schimbului de păreri, participanții la consfătuire au ajuns la hotărârea comună asupra necesității organizării Expoziției de artă plastică a țărilor socialiste, convenind să o deschidă în decembrie 1958, la Moscova, în Sala centrală pentru expoziții.

Participanții la consfătuire își exprimă convingerea că Expoziția de lucrări de artă plastică a țărilor socialiste va juca un rol deosebit în

procesul stringerii continuu a rîndurilor oamenilor de cultură aparținând popoarelor noastre frățești, în lupta pentru pace în întreaga lume și prietenia între popoare. Ea va contribui la creșterea culturii țărilor socialiste și continuă extindere a colaborării și schimburilor culturale între popoarele noastre frățești.

Consfătuirea consideră oportun ca în perioada expoziției să aibă loc o dezbatere creatoare asupra lucrărilor prezentate în cadrul ei.

La Consfătuire a fost elaborată și aprobată o Hotărâre privind Expoziția. În Hotărâre se arată că Expoziția este organizată pe baza colaborării frățești și deplinei egalități în drepturi a țărilor participante. La Expoziție vor putea fi prezentate lucrări de pictură, sculptură și grafică, create de maeștrii artei plastice din țările socialiste în anii postbelici.

Alegerea lucrărilor ce urmează a fi prezentate la Expoziție și alcătuirea componenței fiecărui sector național intră în competența țărilor participante la Expoziție.

A fost ales ca Președinte al Comitetului de Expoziție reprezentantul U.R.S.S. iar ca vice-președinți ai Comitetului de Expoziție reprezentanții Republicii Populare Ungare, Republicii Populare Chineză și Republicii Cehoslovace.

Participanții la consfătuire își exprimă dorința ca această expoziție să constituie începutul unor expoziții plastice internaționale periodice consacrate apărării păcii în întreaga lume, la care să fie prezentate lucrări ale artiștilor plastici dintr-un număr și mai mare de țări.

Consfătuirea adresează tuturor uniunilor de creație și artiștilor plastici din țările socialiste un apel de a participa activ la Expoziția de artă plastică organizată cu acest prilej.

REGULAMENT

Cu privire la organizarea Expoziției de artă plastică a țărilor socialiste, la Moscova în 1958

SCOPURILE GENERALE ȘI PRINCIPIILE EXPOZIȚIEI

Expoziția trebuie să demonstreze succesele țărilor socialiste pe tărîmul artelor plastice, să dezvăluie maselor largi de privitori, prin intermediul imaginilor plastice, viața popoarelor acestor țări, realizările lor în domeniul construcției socialiste, în lupta pentru pace în întreaga lume.

Expoziția are menirea de a contribui la dezvoltarea artelor plastice în țările socialiste, de a ajuta la promovarea tinerelor talente, la întărirea schimburilor culturale și colaborării între țările socialiste, cum și la creșterea continuă a prestigiului artei lor.

Expoziția va fi organizată la Moscova, în decembrie 1958, în Sala Centrală pentru Expoziții și va dura 3 luni.

În expoziție vor trebui să fie prezentate lucrări de pictură, sculptură și grafică executate în anii postbelici.

Expoziția este creată pe baza colaborării și egalității în drepturi a țărilor participante. Expoziția trebuie să fie aranjată pe țări, în ordinea alfabetică. În ce privește dimensiunile suprafeței de expoziție repartizate țărilor participante, această problemă trebuie să fie examinată și rezolvată de organele conducătoare însărcinate cu pregătirea expoziției, în conformitate cu desideratele țărilor participante.

Alegerea lucrărilor ce urmează a fi prezentate la expoziție și alcătuirea componenței fiecărui sector național în parte, este de competența țărilor participante la expoziție.

PROBLEME TEHNICO-ORGANIZATORICE

Pentru conducerea generală a pregătirii și organizării expoziției, va fi creat un Comitet de expoziție alcătuit din cîte 2 reprezentanți

ai fiecărei țări participante. Comitetul va ține ședințe după necesități.

Din componența Comitetului de expoziție se va alege un Președiu, format dintr-un președinte și trei vice-președinți. Preșidiul Comitetului de expoziție va fi ales în cadrul consfătuirii reprezentanților țărilor socialiste, consacrate organizării expoziției.

Pentru realizarea în practică a hotărîrilor Comitetului de expoziție, Preșidiul acestuia va numi un grup operativ.

Fiecare țară va prezenta la expoziție lucrări finite, adică încadrate, prevăzute cu sticlă în caz de necesitate, etc.

Lucrările ce urmează a fi expuse trebuie să fie expediate la Moscova cel mai tîrziu pînă la 10 noiembrie 1958.

În preajma vernisajului, fiecare țară participantă la expoziție, va putea edita și transmite spre vînzare la Moscova, după cum crede de cuviință, un catalog al sectorului destinat ei în cadrul expoziției, atît în limba țării respective cît și în alte limbi.

Comitetul de expoziție va edita un catalog sinoptic al expoziției.

Datele necesare catalogului sinoptic și fotografiile ce urmează a fi reproduce în el (circa 8—10 lucrări) vor trebui trimise de fiecare țară la Moscova nu mai tîrziu de 1 octombrie 1958.

Etichetarea fiecărei lucrări, în limba țării respective, o va efectua partea sovietică.

Deservirea de către ghizi a vizitatorilor expoziției va fi realizată de partea sovietică.

Fiecare țară participantă va delega pentru întreaga durată a expoziției un specialist, care va da consultații ghizilor și privitorilor sovietici referitor la arta plastică a țării sale.

Fiecare țară participantă la expoziție poate trimite la Moscova, pe baza unor convenții comune, artiști plastici și specialiști în artă, pentru a vizita expoziția.

Comitetul de expoziție va dezbate, după consultările respective, problema instituirii premiilor pentru cele mai bune lucrări prezentate la expoziție, ca și problema organizării deservirii sociale a expoziției și editării unui album cu cele mai bune lucrări din toate sectoarele expoziției.

PROBLEME FINANCIARE

Cheltuielile privind stringerea lucrărilor destinate expoziției, încadrarea și transportarea lor la Moscova și din Moscova în patrie le suportă fiecare țară participantă în parte.

Cheltuielile privind amenajarea acesteia, editarea catalogului sinoptic și etichetarea în limba rusă, ca și cheltuielile privind transportul intraurban al lucrărilor expuse, despachetarea și împachetarea lor, și le ia asupra-și partea sovietică.

Cheltuielile privind pregătirea etichetelor, editarea catalogelor diferitelor sectoare ale expoziției în limbile țărilor respective și (potrivit dorinței fiecărei țări) în oricare alte limbi, și le asumă fiecare țară în parte.

Cheltuielile legate de călătoria în U.R.S.S. și retur a membrilor Comitetului de expoziție, ca și transportul și întreținerea artiștilor plastici ce doresc să viziteze expoziția, și le asumă fiecare țară participantă în parte.

Cheltuielile privind întreținerea în U.R.S.S. a membrilor Comitetului de expoziție, ca și deservirea personalului și consilierilor expoziției și le asumă partea sovietică.

CUPRINSUL

V. BENEȘ: Expoziția regională Cluj; Retrospectiva Aurel Ciupe	1
PETRU COMARNESCU: Expoziția interregională de la Iași.....	6
H. B. Expoziția regională Ploiești	9
★	
MAC CONSTANTINESCU: Artele decorative la Expoziția Trienală din Milano ..	11
★	
AUREL VLADIMIR DIACONU: Amintiri despre Pallady	17
★	
ELEONORA COSTESCU: Petrașcu în pictura modernă	21
★	
AMELIA PAVEL: Dimitrie Hârlescu	22
Artiștii în atelierele lor	
Corneliu Baba; Alexandru Cicurencu; Milița Petrașcu	24
CAMILIAN DEMETRESCU: Florea Simion și Vlad Florescu	24
Cronica	
D. Dumitriu Nicolaide; Ion Jiga; Expoziția « Lucrate în Bulgaria »; O expoziție la Tulcea	27
Mijloace de expresie în artă	
Clar-obscurul: Leonardo da Vinci, Antonio Allegri (Correggio), Michelangelo Amerighi (Caravaggio), Rembrandt Harmensz van Rijn	29
★	
JEAN BARAS: Tapiserie	31
★	
H. BLAZIAN: Afișul și caricatura la expoziția interregională București; Ilustrația de carte pentru copii	33
Pagini de antologie	
P. P. CISTIAKOV: Aforisme	39
Caleidoscop	
O expoziție Steinlen; Ogata Kōrin; Lucrări de Luchian necunoscute; Mihail Kogălniceanu, colecționar de artă; Caricatura în lupta pentru pace	40
Note de lectură	
« Goya »; « Michelangelo »; « Studii și cercetări de istoria artei »	45
★	
S. H.: Cronica cronicii plastice	46
Știri din străinătate	
★	
Comunicat și Regulament cu privire la organizarea Expoziției de artă plastică a țărilor socialiste, la Moscova în 1958.....	48
Coperta I: ROMULUS LADEA, Frații —ghips	Coperta IV: VASILE KAZAR, Bocitoarele —gravură

Redactor șef: J. PERAHIM; Colegiul redacțional: CORNELIU BABA, RADU BOGDAN, PETRU COMARNESCU, MAC CONSTANTINESCU, CAMILIAN DEMETRESCU, ION JALEA, IONEL JIANU, MARIN MIHALACHE, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, ANDREI SZOBOTKA

Macheta artistică: ANDREI CRISTEA

Redacția revistei: București, Str. Constantin Mille nr. 5—7—9, telefon 3.75.61

