

Intervalul cuprins între anii 1924—1930 constituie o etapă distinctă și reprezentativă în istoria criticii de artă bucureșteană. Anul 1924 este un jalon care marchează cit se poate de pregnant începutul ei, intrucit pînă atunci din mulțimea expozițiilor fără nici o legătură organică între ele, nu se puteau face aprecieri general valabile, însă de acum încolo, prin reînființarea Salonului Oficial, după o întrerupere de opt ani și permanentizarea lui, în cadrul căruia participă întreaga obște artistică, chiar dacă nu permanent și cu cele mai reprezentative lucrări, criticii de artă pot distinge acum mai ușor caracteristicile generale ale artei contemporane românești, pot întrevedea mai clar curentele și tendințele sale, pot face raportări și comparații valorice între creațiile artiștilor.

La rindul său anul 1930, indicat ca sfârșitul perioadei este și el un jalon cert. Pe de o parte începuturile marii crize economice din anii 1929—1933 au fost foarte resimțite în țara noastră și s-a repercutat imediat în dispariția multor publicații, iar dintre cele câteva nou înființate puține au putut trece de câteva numere. Pe de altă parte revenirea pe tron a regelui Carol al II-lea în iunie 1930 a dus la o regroupare a forțelor politice și culturale, și în consecință mai mulți critici de vază primesc posturi oficiale și, drept urmare, fie încetează colaborările la rubricile de artă (Oscar Walter Cisek și Ștefan I. Nenițescu intră în diplomatie) fie scriu mai rar (Francisc Șirato, numit profesor universitar) sau, în cazul lui N. N. Tonitza, mai mult articole tratînd în general despre artă și mișcarea artistică.

În această perioadă artele plastice nu mai sînt dominate sau influențate ca odinioară de vreo societate artistică. Dintre fostele societăți influente la înființarea lor, Cercul artistic duce o existență muribundă, iar Tinerimea artistică trăiește din gloria de odinioară și mai strălucește datorită patronajului regal. Societatea Arta română, atît de promițătoare prin valorile reunite în cadrul ei prima oară în 1919 a sucombat în 1924 (zvicnirea din 1928 este fără vlagă) ca și Asociația Salonului de toamnă înființată în 1919. Gruparea Contimporanul, datorită ostilităților generale cu care a fost intimpinată la întîia manifestare din 1924 (mai încearcă timid să inițieze expoziții de grup cu titlaturile — Expoziția de arte decorative și arhitectură — 1928, Expoziția de artă nouă — 1929) își deschide cea de-a doua expoziție, de abia în 1930, cu același insucces ca prima. Doar Sindicatul artelor frumoase este activ, ținînd în permanență trează unitatea de breaslă (dar nu fără răfuieli pentru ocuparea posturilor de conducere), inițiînd dese demersuri pe lîngă autorități pentru revendicarea și apărarea drepturilor membrilor săi, cărora le oferă săli de expoziții cu chirie mică.

După cîțiva ani de activitate redusă (1920—1923), Ministerul Artelor, obținînd în 1924 fonduri bănești pentru asigurarea, sprijinirea și dezvoltarea artelor plastice, țintește să devină, deopotrivă, un mecena și un arbitru al mișcării artistice (a redeschis Salonul oficial, a reglementat alcătuirea juriilor și cu reprezentanții ai artiștilor prin alegeri libere între ei, a acordat anual un premiu național, a oferit burse anuale pentru studii în străinătate la doi tineri, a



Oscar Han, *Claudia Millian Minulescu*

achiziționat lucrări din cadrul Salonului). Dar punerea în practică a acestor măsuri, cu multe carențe și subiectivități, de către Direcția generală a artelor, care răspundea de realizarea lor, a dus la nenumărate dispute, scandaluri și dezbinări între artiști, la campanii de presă virulente din partea acestora contra autorităților. Caruselul politic a schimbat mulți titulari la acest minister, fiecare adoptând o altă atitudine față de destinele artelor plastice, preconizând, în consecință modificări în măsurile luate de predecesori, ca pînă la urmă, în 1929, ministerul să se desființeze, iar Direcția generală a artelor să fie transferată în cadrul nou înființatului Minister al Instrucțiunii Publice și Cultelor. Poziția ministerului față de artele plastice a fost permanent ineficientă, fiind scindată, prin două orientări. Pe de o parte cea a miniștrilor, susținind doar arta tradițională conservatoare, iar pe de altă parte cea a directorului general (al Direcției generale a artelor), Ion Minulescu, sprijinind dreptul la existență al

artei moderne contemporane, prin ce are ea mai reprezentativ. Aceste două poziții s-au înfruntat cu dirzenie chiar de la organizarea primului Salon oficial. Deși juriul avea în componența sa reprezentanți ai artiștilor aleși prin vot secret în fiecare an, majoritatea membrilor acestuia au acceptat lucrări din toate tendințele artistice, fiind exigenți doar cu realizările diletanților. Pictorii tradiționaliști, cărora li s-au respins cele mai multe lucrări fiind de slabă calitate artistică, au pornit ostilitățile împotriva juriului acuzându-l prin memorii înaintate ministrului artelor și prin scrisori de protest adresate presei că „a dat precădere unor manifestațiuni trecătoare, pentru a exclude operele artiștilor cu activitate și reputație consacrată de expozițiuni naționale și străine, medalii, mențiuni etc.” („Universul”, 13 aprilie 1925). În plus acuză pe membrii juriului că s-au lăsat influențați de Ion Minulescu, care se proclamă sprijinitorul „trăsniților” și are față o atitudine răuvoitoare față de reprezentanții „artei românești adevărate” („Universul”, 27 aprilie 1925). Cum din toată campania lor n-a rezultat nici un câștig de cauză, nemulțumiții își întetesc acuzațiile în anii următori, de fiecare Salon, atingînd o maximă intensitate în anul 1927, datorită discursului ținut la vernisaj de inspectorul artelor din Ministerul Artelor, pictorul Ion Theodorescu-Sion, exprimînd astfel poziția membrilor juriului (Președinte Ion Minulescu, vicepreședinte Ion Theodorescu-Sion, membrii Gheorghe Petrașcu, Jean Al. Steriadi, Marius Bunescu, Francisc Șirato, Cornel Michăilescu, Frederic Storck, Ion Jalea și Cornel Medrea): „Ne-am călăuzit de spiritul larg de a admite toate manifestările de artă cuprinse în hotarele României întregite în care am găsit puternic afirmate sentimentul de sinceritate, simțire artistică și știința realizării tehnice”. „S-au admis din operele trimise toate tendințele, exceptînd diletantismul prea abundent care îmbracă forma exterioară a clasicismului, care este în afară de orice preocupări artistice și posibilități de realizare; am ajuns astfel la o expresiune medie, care în prezent credem că ar constitui sinteza





N. N. Tonitza, *Peisaj marin — Mangalia*

sensibilității noastre plastice” („Cuvântul”, 18 aprilie 1927).

Interviul acordat câteva luni mai târziu ziarului „Rampa” (25 iunie 1928) de Ion Minulescu, a îndirjit și mai mult spiritele în tabăra artiștilor tradiționaliști, care se considerau drept exponenții artei românești și i-a determinat să pornească o contraofensivă organizată împotriva artiștilor moderniști. După ei Minulescu se situa pe o poziție elitistă afirmând că arta „se adresează numai celor cu resurse suficiente de a se apropia de artist. Restul multimei — spunea poetul — trebuie să stea deoparte. Nu toată lumea simte nevoia absolută a artei. Artă nu se poate coborî prea aproape de pământ, fiindcă n-are picioare. Are numai aripi. Artă nu este o femeie de stradă care se pune benevol la dispoziția primului trecător. Nu este nici o facostă socială, nici o nevoie sociologică, este un capriciu divin, în existența unui muritor”. Ca să-l compromită definitiv și chiar să-l determine să demisioneze din postul său, adversarii lui susțineau că această afirmație nu trebuie luată drept o bravadă ce ar putea fi scuzabilă poetului simbolist, ci ca o atitudine necorespunzătoare cu funcția de director general al artelor, cunoscut ca politician liberal

(fost șef de cabinet al miniștrilor Vasile Morțun și Alecu Constantinescu, în vremea neutralității și pe timpul războiului), condeii cronicilor politice (articolele de fond) ale ziarului liberal „Viitorul” în perioada antebelică.

1928 este anul crincenelor confruntări între artiștii tradiționaliști și cei moderniști, printr-o aprigă angajare, sub toate formele, din partea ambelor tabere. Conflictul s-a dezlănțuit prin campanii de sprijinire de către tradiționaliști a demisiei lui Octav Băncilă din juriul Salonului oficial din acel an. Pictorul ieșean acuza colegii din juriu de adoptarea unei poziții părtinitoare („Cred că nu este bine ca în acest salon să figureze absolut predominant, un singur curent, ca acel pe care îl susține majoritatea juriului”) și, în consecință, propunea ministrului alegerea unui nou juriu, astfel alcătuit, „încît Salonul oficial să fie anual o oglindă vie a manifestărilor artistice sănătoase și atât de necesare artei noastre naționale”. Credea dăunătoare poziția actualului juriu întrucât afirmă pictorul ieșean: „urmărește să reprezinte un singur punct de vedere, un singur curent și o singură concepție, care dacă poate fi astăzi la modă nu va putea înlocui nici-





N. N. Tonitza, *Mama cu copilul*

odată *clasicismul*" („Dimineața”, 13 martie 1928).

Octav Băncilă avusese o opinie singulară în juriu, căci prin arta practică atunci era un artist pompier, fiindcă de mai mulți ani se îndepărtase de idealurile socialiste (nu mai trata subiecte sociale, din viața celor umili, ci realiza o artă facilă cu peisaje, țigănci și flori de liliac) și milita sub faldurile partidului liberal al lui George Brătianu. Ceilalți membri ai juriului de care se plînge Octav Băncilă că au „un punct de vedere comun, sprijinind un curent și o singură concepție” erau la vremea respectivă și au rămas și în prezent cei mai reprezentativi artiști ai vremii: Ion Minulescu, președinte; Frederic Storck, vicepreședinte; Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Ion Theodorescu Sion, Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Marius Bunescu, Cornel Medrea și Ion Jalea membri. Poziția juriului a test apărută și susținută în presă de cei mai competenți critici și cronicari de artă, mulți scriitori și poeți reprezentativi în literatura românească, personalități culturale și colecționari renumiți. Și de această dată eșecul în fața opiniei publice

nu-i descurajează pe artiștii tradiționaliști, căci din partea oficialităților obțin mari satisfacții. Ministrul artelor, Alexandru Lapedatu, afirma rituos că „admit punctul de vedere exprimat de pictorul ieșean (Băncilă n.n.) și la toamnă voi reorganiza departamentul artelor, ca să nu se mai repete în expozițiile viitoare, ceea ce s-a întâmplat-acum”, adică „un juriu cu a cărui concepție în artă nu mă împac” („Lupta”, 4 mai 1928). În plus, doctorul Constantin Angelescu, președintele Societății Ateneului român și ministrul lucrărilor publice, care simpatiza cu creația lor, le-a oferit să inaugureze noile săli de expoziție din subsolul clădirii Ateneului cu o amplă retrospectivă de artă tradiționalistă. Această expoziție, „care trebuie să fie expresia adevărată a forțelor artei românești” („Clipa”, 12 februarie 1928) organizată în grabă, a fost un fiasco pentru sprijinitorii ei. Mai întâi că artiștii tradiționaliști contemporani n-au putut demonstra că sînt urmașii clasicii Grigorescu și Andreescu, iar în al doilea rînd arta lor era calitativ, la majoritatea, submediocră ca valoare artistică. Reprezentantii ei de frunte erau G. D. Mirea, Costin Petrescu și Artur Verona. Ceilalți artiști mulți sînt azi uitați: Marin H. Georgescu, Gheorghe Dimitriu, Crețoiu, Paul Molda, Dumitru Burcă, Ileana Barbu, Constantin G. Mihăilescu, Ion Mateescu, Denise Iordănescu, Grigore Manea, Spiridon Georgescu, Alexandru Severin, Alexandru Poitevin Scheletti, Ion Dimitriu Bârlad, Horia Igiroșeanu, Dumitru Mațăoanu, Leon Biju, Biciovski, Ion Sirbu, Ignat Bednarik, Schmidt Faur, George Catargi, Teodorescu Romanai, Maria Grigorescu, Marincea Stănescu, Nicolae Bran, Eduard Nagel, Ion Țincu, Severo Burada, Honoriu Crețulescu, Pan Ioanid, Petrescu Dragoe, Alexandru Mănculescu, Eugenia Atanasie Filotti, Zoe Vermont ș.a.

Cronici competente, scrise de cei mai cunoscuți și apreciați critici și cronicari ai vremii au scos la iveală lipsa de valoare artistică a creației pictorilor tradiționaliști, îndreptînd atenția publicului spre cea adevărată care exprima trăsă-





N. N. Tonitza, *Copil de turc*

turile și specificul artei românești, promovată de Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady, Francisc Șirato, Nicolae Tonitza, Nicolae Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, Dimitrie Paciurea, Oscar Han, Ion Theodorescu Sion ș.a. În contraofensivă cronicării V. Bilciurescu, de la ziarul *Universul* și Horia Igiroșeanu de la revista „Clipa”, au încercat să diminueze amploarea dezastrului printr-o suită de interviuri cu unele personalități culturale ale vremii (George Murnu, Mihail Dragomirescu, Octav Tafrali, Grigore Trancu Iași, Ioan Grigore Periețeanu, Alexandrina Grigore Cantacuzino), știute ca ostile artei moderne, în sprijinul acțiunii și de apărare a artei expuse.

Dar disputa între cele două poziții artistice s-a dat concomitent și în privința premierii artiștilor și achiziționării lucrărilor din cadrul Salonului oficial. Dacă datorită unui concurs de împrejurări primul premiu național a fost acordat, în urma unor neînțelegeri între membrii juriului — oscilând între G. Petrașcu și Dimitrie Paciurea — lui Gheorghe Demetrescu Mirea și a dat satisfacție deplină pictorilor tradiționaliști („Clipa”, 8 iunie 1924), premiile din anii 1925—1926—1927 obținute de reprezentanți ai artei moderne — Gh. Petrașcu, Th. Pallady și D. Paciurea — i-au nemulțumit foarte tare, întrucât

credeau că ele trebuiau să încoroneze activitatea pictorilor Artur Verona, Nicolae Vermont și Costin Petrescu. Au făcut mult scandal mai ales în 1926 la decernarea premiului național lui Theodor Pallady. Profesorul universitar Gheorghe Murnu, purtătorul de cuvânt neoficial al influențelor membri ai societății Tinerimea artistică, ce se scoteau la rindul lor și ei reprezentanți adevărați ai artei românești tradiționale, sub motiv că acesta ar trebui acordat unui artist care creează „o artă mai semnificativă și mai complicată cum e compoziția monumentală sau decorativă inspirată de realitățile noastre naționale” ține să accentueze: „Nu vreau să contest talentul pictorului laureat, dar întrebarea ce se impune aici este dacă activitatea sa artistică e de o astfel de intensitate și valoare estetică pentru noi încît să merite o asemenea extraordinară distincție oficială”. „Pentru mine e afară de orice îndoială că opera premiată cu premiul cel mare este de o valoare cu totul relativă... Ca motive, factură și estetică e opera de

Lucian Grigorescu (fotografie)







Dimitrie Paciurea (fotografie)

*reflex parizian, e produsul bolnav al unei atmosfere de rafinărie exotică și, deci, anti-podul unei arte directe și primitive, sănătoasă și plină de sevă vitală cum trebuie să fie arta unui popor ca al nostru*" („Viața literară", 15 mai 1926).

Premiul național acordat în 1927 lui Dimitrie Paciurea a fost și el viu comentat, întrucât chiar o parte din criticii cei mai competenți susținători ai artei moderne, anume Oscar Walter Cisek și Adrian Maniu s-au pronunțat negativ asupra lucrării Himera văzduhului, expusă la Salonul oficial din acel an, socotind-o „o aberație artistică". Sculptorul Ion Iordănescu un an mai târziu se întreabă retoric într-un articol referindu-se la această sculptură „este acesta modernism?" Și tot el răspunde: „nu reprezintă decât o parodie" de artă și continuă cu indignare la adresa Ministerului Artelor: „înseamnă această încurajare oficială a unui curent nou de creațiune în artă?" („Universul", 5 martie 1928).

Premiera lui Ștefan Popescu din anul 1928 a stîrnit și ea nemulțumiri („Politică", 21 aprilie și 4 mai 1928, „Curentul", 27 aprilie 1928), insinuându-se că acesta, în calitatea sa de președinte al comisiei de achiziții, și-a atras de partea sa votul lui Gheorghe Petrașcu,

propunîndu-i ca una din lucrările acestuia să-i fie cumpărată la un preț ridicat.

Dar anul artistic 1927 a mai fost „marcat", și de farsa jucată juriului salonului de către pictorul ieșean Jean Cosmovici. Cunoscînd că dintotdeauna membrii juriilor au fost mai îngăduitori cu creația artiștilor din Ardeal, în dorința de a încuraja și sprijini arta de acolo, acesta a pictat un tablou cu subiect țărănesc — O aniversare — în spirit modern, semnat Popa Kelly și l-a trimis la salon dintr-un oraș din Ardeal. Juriul l-a acceptat. Autorul imediat a dezvăluit farsa și o campanie furibundă s-a pornit din partea artiștilor respinși, socotind că astfel au demonstrat înclinația membrilor juriului pentru orice artă mediocră înscrisă în preceptele moderniste. Nicolae Tonitza, unul dintre membrii juriului, a răspuns prompt atacurilor arătînd că în cazul criticilor și cronicarilor importanți, aceștia n-au remarcat-o în articolele lor, iar singura cronică de artă care s-a referit la lucrare — cronică lui, n.n. — o citează, arătîndu-i lipsurile („Dimineața", 15 iunie 1927).

Dar ceea ce a dus la confruntările cele mai acerbe între artiști, indiferent că erau promotorii artei tradiționaliste sau moderne, consemnate deseori și în presă au fost achizițiile de lucrări pentru stat din cadrul Salonului oficial. Răfuielile

Dimitrie Paciurea, Himera pămîntului







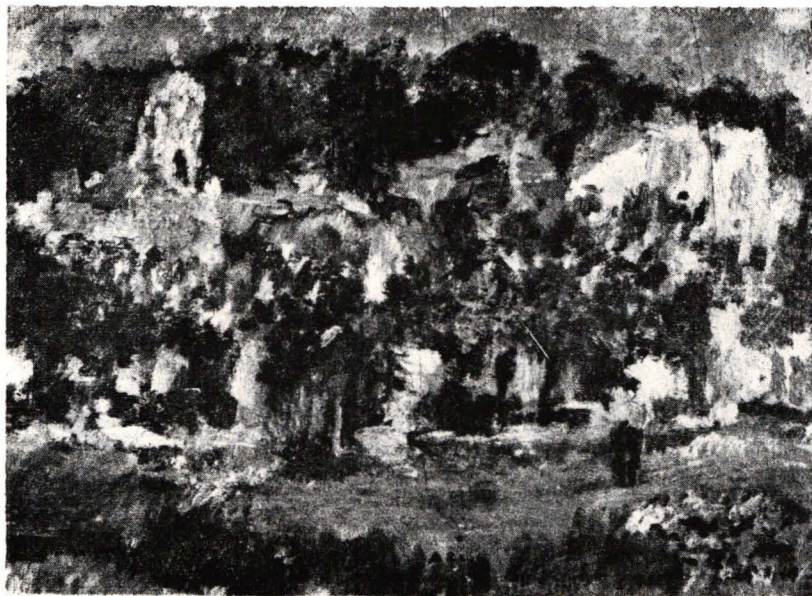
Dimitrie Paciurea, *Satir*

depășeau uneori cadrul și criteriul artistic, ajungându-se la incriminări politice. De aceea cronicarul de artă L.R. de la „Mișcarea literară” (25 aprilie 1985) aprecia că artiștii care „recurg la argumente politice devin periculoși pentru mișcarea artistică”. El dezavua poziția artiștilor, tradiționaliști care „în numele patriotismului integral” acuză pe membrii juriilor din care fac parte personalități artistice marcante ca Gh. Petrașcu, Ștefan Popescu, J. Al. Steriadi, Ion Theodorescu Sion că sint declarați „vînduți bolșevicilor”, pentru simplul motiv că nu le achiziționează lucrări. Împotriva acestui procedeu perfid, de a angrena politicul în artă se pronunță vehement pictorul Corneliu Michăilescu în articolul apărut în ziarul „Politica” din 7 aprilie 1928, în care blamează poziția cu substrat politic, a lui Octav Băncilă, cu prilejul demisiei din cadrul juriului Salonului oficial din 1928.

Acuzele din partea celor nemulțumiți față de juriu sint permanent aceleași: „s-au dat premii și s-au cumpărat lucrări cu o vădită preferință expozanților moderniști și extramoderniști” („Universul 23 mai 1925), fapt care l-a determinat pe Octavian Goga să susțină că „s-ar părea că pictura românească decade, fiindcă artiștii venetici ne încalcă țara și-și exhibează impudic, tablouri construite după legi sau oglindind viziuni străine de geniul neamului nostru” („Cuvîntul liber”, 2 februarie 1924). Nicolae Iorga scrutează mai îndeaproape situația socială și constată „că arta nouă nu își are originea numai în natura bolnavă a făuritorilor, dar și în natura și în starea relativ anormală a societății de azi” („România”, 4 aprilie 1925). Un sociolog — Mihail Polihroniade — în revista „Acțiune și reacțiune”, nr. 1 din 1929, ajunge la concluzia că după război, artiștii și scriitorii nu mai au un crez și un ideal ca altădată,

Dimitrie Paciurea, *Francisc Lebrun*





Lucian Grigorescu, *Peisaj din Cassis*

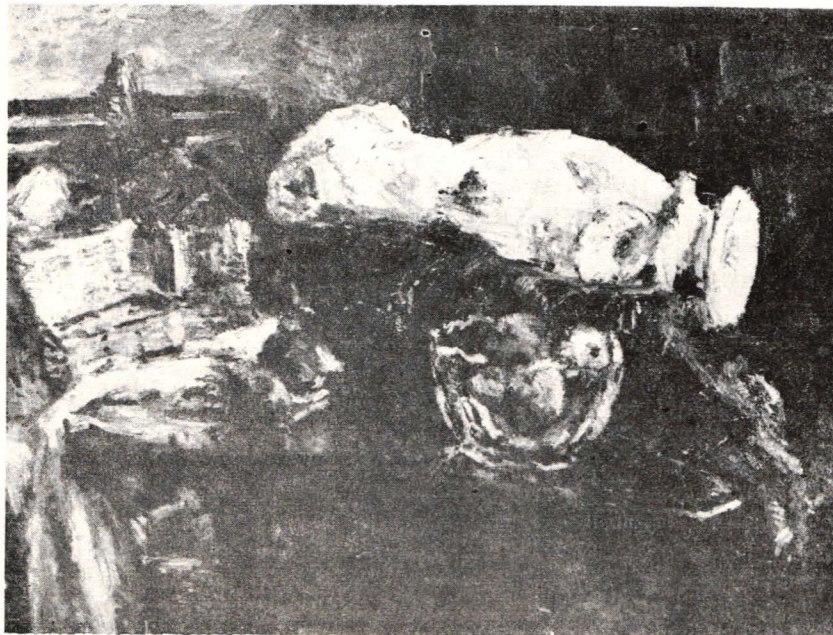
cînd cultura românească prin marile ei personalități, Bălcescu, Hașdeu, Coșbuc, Eminescu și Grigorescu a avut „*un puternic suflu naționalist (dorința Unirii)*”, militînd pentru un ideal românesc, pentru România Mare.

Se face constatarea, tot mai larg acceptată și răspîdită, că arta vremii respective nu mai are drept scop de a instrui și de a înălța spiritual poporul, ci de a distra lumea bogată — în majoritate frivolă și imorală care este într-o perpetuă dorință de eleganță, de snobism artistic care s-o poată distinge de restul celorlalți muritori.

Situația materială a artiștilor înregistrează, cu fiecare an, pentru majoritatea lor, o confruntare tot mai aspră și mai nemiloasă cu necesitățile zilnice. Unii gazetari, bazîndu-se pe statistici, demonstrează în schimb o stare înfloritoare în comerțul artistic. Astfel Henri Blazian notează că în anul 1926, spre exemplu, „*au fost 10 expoziții colective în care au expus 280 artiști, 1203 lucrări; 90 de expoziții personale în care s-au expus cca 6000 de bucăți (cifrele sînt calculate după cataloagele respective); în total anul 1926 a înregistrat 7203 realizări plastice — majoritatea picturi și desene; sculptura a fost mai sărăcăcios reprezentată în saloanele colective, iar expoziții personale*

*n-au fost decît patru în cursul acestui an; gravura s-a expus foarte puțin, metaloplastie și ceramică aproape deloc*” („Adevărul literar și artistic”, 2 ianuarie 1927). Vînzările operelor de artă au mers în progres an de an, dar rezultatele materiale n-au fost pe măsura așteptărilor. Devalorizarea leului pe plan internațional a stăvilit mult plecatul la studii în străinătate mai ales al tinerilor artiști ce doreau să-și desăvîrșească învățătura. Chiar și premiul național de 1.000.000 lei constituie o recompensă mică în comparație cu premiile postbelice. Pictorul Horațiu Dimitriu observă cu îngrijorare că premiul național nu reprezintă nici pe departe o sumă care să încoroneze o existență fără griji în viitor a artistului. El arată în cazul lui Gheorghe Petrașcu că din 100.000 lei „primind 70.000 lei căci 30.000 lei constituie impozitul”, de fapt față de altădată artistul a primit 1.150 lei aur „*exact 1/3 dintr-un premiu obișnuit antebelic*”. („Conștiința națională”, iunie-iulie 1925). În anii următori valoarea achizițiilor și numărul bursei este în continuare descreștere. În 1924 s-au acordat la Salonul oficial 8 premii a câte 9.000 lei pentru pictură, 8 premii a câte 4.500 lei pentru sculptură, 4 burse de voiaj a câte 12.000 lei (2 pentru pictură și două pentru sculptură) („Universul”, 14 iunie





Lucian Grigorescu, *Natură statică cu bust de ghips culcat*

1924). În plus, anterior, în ianuarie 1924, s-au mai dat 20.000 lei pentru două călătorii de studii în străinătate („Clipa”, 6 ianuarie 1924); în 1925 s-au dat 12 premii egale și două burse în străinătate („Universul”, 1 mai 1925); în 1926 s-au dat 6 premii a 20.000 lei, 4 premii a 15.000 lei și 4 premii a 10.000 lei („Aurora”, 7 mai 1926); în plus știm că s-a achiziționat în valoare totală de 400.000 lei de la Henri Catargi, Ion Mihail, Marius Bunescu, Dumitriu Ghiată, Francisc Șirato, Tibor Ernő, Hans Eder, Ștefan Dimitrescu, Sabin Pop, Tache Soroceanu, Cecilia Cuțescu Storck, Rodica Maniu, Frederic Storck, Oscar Han și N. Tonitza („Adevărul”, 13 mai 1926); în 1927 s-au acordat 5 premii a 25.000 lei, 4 premii a 15.000 lei, 4 premii a 10.000 lei; 50.000 lei o bursă de călătorie în străinătate („Cuvintul”, 22 aprilie 1927); în 1928 — 4 premii a 25.000 lei, 4 premii a 15.000 lei, 4 premii a 10.000 lei și 50.000 lei o bursă de voiaj în străinătate („Dreptatea”, 15 aprilie 1928); au avut loc și achiziții de la 10 artiști din Salonul de grafică („Rampa”, 14 aprilie 1928); în 1929 — 2 premii a 8.000 lei și 11 a 5.000 lei („Dimineața”, 14 noiembrie 1929); și s-a achiziționat în valoare de 78.000 lei („Epoca”, 14 noiembrie 1929)

în 1930 la Salonul de grafică s-au dat 6 premii a 5.000 lei, 10 premii a 4.000 lei și s-a achiziționat de 70.000 lei („Lupta”, 25 octombrie 1930).— Concomitent s-au acordat din 1924 premiile Elena și Anastase Simu și din 1929 premiul Gheorghe Leon Palade.

Aceste liste cu recompense și premii apărute în presa vremii ne arată o diminuare anuală a sumelor și nicidecum o creștere a lor cum era firesc să se întâmple. Dacă mai comparăm și cota leului cu cea a altor monede ne vom da seama că sumele primite pentru călătoriile în străinătate sînt iluzorii: în septembrie 1924 pentru 100 lei cota de schimb este la Zürich, 2,60 fr. elvețieni, la Paris 9,05 franci francezi, la Roma 11 lire, la Praga 85 coroane, la Viena 345.000 coroane, la Budapesta 37.500 coroane, la Londra 1 liră sterlină egală cu 915 lei („România”, 5 septembrie 1924).

Constatăm prin urmare o acerbă concurență între artiști pentru primirea de burse de voiaj peste hotare, dar obținerea lor dă puține șanse premiantului să rămână un an de zile în străinătate. Nădejdea pictorilor și sculptorilor tineri stă în luarea de contact și în studierea operelor clasice aflate în muzeele Capitalei. Muzeul Elena și Anastase Simu, devenit

prin donație proprietate a statului, este cel mai cercetat. Fondatorul lui îl înzestraseră după 1910 cu pinze ale lui Monet, Renoir, Signac, Sisley și sculpturi de Rodin și Bourdelle. În 1927 se inaugurează Muzeul Toma Stelian („Universul”, 22 august 1927), fără însă a avea picturi și sculpturi de artiști celebri, iar în 1930 Muzeul municipal, unde de partea artistică s-a preocupat poetul Adrian Maniu („Dîmîneața”, 12 martie 1930). Se fac tot mai des propuneri în presă ca lucrările reputate de artă universală din Castelul Peleş să fie aduse la București și prezentate în mici expoziții, dar acest deziderat nu se va înfăptui niciodată (Cezar Petrescu: „O expoziție care lipsește”, în „Cuvintul literar și artistic”, 15 martie 1925).

Dorința multor amatori de a-și însuși din tainele picturii și sculpturii este din ce în ce mai mare și, în consecință, pe lângă Academia liberă de pictură, sculptură și artă decorativă de sub direcția pictorului Artur Verona, care funcționa din 1920, dar se închide în 1925, se înființează, cu o scurtă existență, noi școli particulare: Atelierul de artă și arhitectură decorativă, condus de Jean Bürük și I. Luca Niculescu (1924), Academia de sculptură și desen Ion Iordănescu și Ion Dimitriu Birlad (1929), Academia de desen și pictură Ileana, condusă de Ion Theodorescu Sion (1929), Academia de pictură și sculptură Constantin Viădescu (1929), Academia liberă de arte frumoase M. H. Georgescu (1930), Atelier public de pictură Schmidt (1930).

Dacă artiștii n-au mai participat activ la viața politică ca în anii trecuți, în schimb mulți politicieni au ținut să se releve pentru o vreme ca scriitori și artiști, cultivând prietenia confrăților — Valentin Bibescu, Aristide Blank, Gheorghe Tătărescu, I. G. Duca, Ion Voinescu, șeful siguranței Capitalei ș.a. Pentru artele plastice ei n-au constituit un sprijin real, căci au întreținut indeosebi relații din oportunitate politică și atunci cînd au achiziționat au făcut-o din vanitate și fiind lipsiți mai toți de gust artistic au sprijinit arta medioeră. Semnalăm ca o contrabalansare a atitudinilor echivoce ale acestora preocu-

para constantă a unor amatori avizați pentru valerile de vîrf ale artei românești, acum, în acest interval punindu-se cu adevărat bazele unor colecții devenite faimoase ca cea a dr. I. N. Done, Kricor Zambaccian (va încerca să doneze colecția statului — „Cuvintul literar și artistic”, 15 decembrie 1924), Alexandru Rășcanu ș.a. Alături de criticii competenți ei vor milita pentru prețuirea adevăratelor valori naționale.

Așa cum afirmam la început, grupările artistice nu mai au influența de odinioară asupra amatorilor de frumos. Presa, prin multitudinea cronicilor, cu opinii controversate sau extrem de binevoitoare pentru toți artiștii deopotrivă, datorate „criticilor de artă beletristi”, recrutați dintre poeții mai tineri („Conștiința națională”, iunie-iulie 1925) au derutat pe amatorii de frumos. Oricum o departajare s-a făcut în acest interval de timp prin profilarea a două tendințe, recunoscute la vremea aceea ca antagonice de toți cei ce se preocupau de destinele artei contemporane: pe de o parte artiștii tradiționaliști, iar pe de altă parte artiștii moderniști, cu extrema stingă ultramodernistă (cubismul) („Universul”, 23 mai 1925).

Artiștii conservatori tradiționaliști, adică pictorii academiciști cu compoziții reci și searbede și pseudoimpresioniștii, cu dulcегăriile artificiale pseudopoetice, aveau în frunte pe profesorii Academiei artelor frumuse din București, venerabilii academici, G. D. Mirea, Costin Petrescu (din 1928 și președintele Sindicatului artelor frumoase) și Artur Verona, directorul artistic al Academiei libere. Li se alăturau alți corifei: Nicolae Vermont, Kimon Loghi, Petre Serafim, Ipolit Strimbulescu, Nicolae Grant, cu toții în strîns legături cu oficialitățile și bucurîndu-se de multă priză la publicul amator neavizat și la cel cu gust artistic scăzut. Aceștia militau în cadrul societății Tinerimea artistică și se bucurau de patronajul reginei Maria, care la rîndul ei era o aprigă dușmancă a artei contemporane. În volumul „Po-vestea vieții mele”, la p. 180, scrie: „arta de azi încearcă să vadă pînă unde își poate bate joc de public fără ca el



să se răzvrătească” și că „vizitarea expozițiilor ultramoderne unde sînt nevoiți să zîmbesc unei formule de artă care îmi aduce un fel de jîgnire aproape fizică”, îi este un calvar. Aceștia li se alăturau numeroși pictori și pictorițe, cele mai multe cu o producție extrem de fecundă, dar cu multe relații în cercurile cultural-artistice. Cu toții au proliferat o artă mediocră, pe placul multimei. Poziția acestei tabere a fost negativă în demersurile ei, dar a reușit apropiindu-și un număr mare de critici puțin avizați însă vindicativi în opiniile lor, să țină trează opinia publică asupra fenomenului plastic, dar na s-o și convingă de justetea aprecierilor ei. Influența acestora, deși largă, intrucit a fost sprijinită și de o serie de cadre universitare, s-a exercitat mai cu putere asupra generațiilor vîrstnice, mai delec asupra talențelor tinere și a publicului în formare. Creația celor glorioși dintre aceștia este în declin, nici unul nereușind, deși au talent și își cunosc bine meseria, să realizeze ceva deosebit, care să constituie pentru ceilalți un stimulent și un exemplu. Cu toții, în schimb, sînt revendicativi pentru că își vîd treptat pierdut prestigiul de odinioară. Calul lor de bătaie a fost „arta ultramodernistă”, reușind să fie victorioși intrucit așa cum va spune Mihail Sebastian („Cuvîntul”, 8 decembrie 1927), gruparea Contimporanul a susținut mai ales în literatură un „modernism simulat și creat voit din îndrăzneală și pornografie, care nici măcar nu scandalizează, pentru că înainte de asta, repugnă”.

Ceilalți artiști doresc să promoveze o artă a timpului lor, în care culoarea și forma să fie exprimate printr-o sinceritate eliberată de orice prejudecată, lăsînd să erupă în mod stăpînit elanurile și aspirațiile unei lumi noi, cea de după război. Mulți dintre ei sînt atrași sau cuceriți de constructivismul lui Cézanne. Cei mai înflăcărați și cu talent, încearcă adevărul experimentelor sincere ale unei sensibilități netocite moral și a redării realului și autenticului prețios cu aderențe spirituale autohtone. Se constată de toți cei ce cu luciditate urmăresc fenomenul artistic că pictorii și sculp-

torii noștri sînt preocupați din ce în ce mai mult să adîncească sensibilitatea noastră și să creeze un stil al nostru. Captarea preocupărilor plastice apusene se face deliberat într-un spirit autohton. Putem vorbi astfel de grupul novatorilor. În acești ani unii artiști au trecut demult de faza căutărilor, desfășurîndu-se plenar, ei avînd o vîrstă matură de cea 50 de ani în 1925: Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady, Dimitrie Paciurea, Constantin Brîncuși, acesta din urmă recunoscute după război ca un artist de talie mondială. Pictura lui Gheorghe Petrașcu, mai ales după expoziția personală din 1925, este scotită, cu reținerea unor neavizați, de pe acum „fără greș alături de a lui Grigorescu, Luchian, Andreescu, mult mai adîncă decît a celor doi dinții și învîlulită într-o putere misterioasă pe care a celui din urmă n-o are” („Cuvîntul”, 2 ianuarie 1925). De asemenea se impune revelator prin expoziția din 1925 și Theodor Pallady. Peetul Tudor Arghezi în prefața catalogului expoziției afirmă, idee preluată și perpetuată de atunci înceace de numeroși critici și istorici de artă, că în culerile lui „vin să înflorească reminiscențe și gingaș melancolice în lumina cu orchestrații imense a pămîntului radioactiv românesc”, precum și existența unei analogii tehnice între pictura lui și fresca strămoșilor noștri.

Artiști în jurul vîrstei de 40 de ani ce trăiesc ritmul vremurilor pe care le parcurs, încep să contribuie din plin la crearea unui stil românesc. Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Ștefan Dimitrescu, Cornel Medrea, Ion Jalea, Oscar Han, Marius Bunescu, Dumitru Ghiță, Ion Theodorescu Sion și alții, nu mai sînt în pragul căutărilor, ci al realizărilor, în plenitudinea puterii de creație, care îi înscriu ca marile forțe propulsoare ale artei românești. Mulți cronicari și critici de artă îl socotesc pe Ion Theodorescu Sion, la acea vreme, cel mai frămîntat în căutarea „stilului românesc” și unui merg atît de departe încît apreciază că „prin influența pe care a exercitat-o și o exercită asupra tinerei generații de artiști la o vîrstă neînaintată, poate fi considerată analoagă celei a lui Grigo-

rescu înainte de 1900 și a lui Luchian de mai târziu" („Cuvîntul", 15 aprilie 1930). Personalitatea acestora va influența pe unii pictori tineri, care nu se vor sfîi în pragul debutului să-i aibă de maeștri pe Nicolae Tonitza, Ion Theodorescu Sicn și Ștefan Dimitrescu.

Dintre tinerii artiști, născuți în ultima decadă a secolului trecut, care se remarcă ca virtuale valori, reprezentanți ai noii generații în curs de afirmare, ce încă își mai caută stilul personal, cităm pe Petre Iorgulescu Yor, Elena Popeca, Henri Catargi, Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Marcel Iancu, Tache Papatriandafil, Constantin Baraschi, Nina Arbore, Lucia Demetriade Bălăcescu, Sabin Popp ș.a.

Toate trei generațiile amintite mai sus țin să se încadreze, cu unele excepții, în cadrul unei arte comunicabile, exprimînd o sensibilitate de sorginte națională, ancorată în natură ferindu-se de atracțiile și rătăcirile sentimentale. Așa cum constată Francisc Șirato „*natura de aici înainte nu va mai fi reprezentată, ci interpretată în conformitate cu sentimentul pe care privește din natură sau a subiectului ce l-a prilejuit artistului... Artistul trece la reprezentarea, pînă aici statică, a naturii, la reprezentarea artistică caracterizată prin dinamismul sentimentului exprimat*" („Cuget românesc", noiembrie-decembrie 1922).

Putem conchide, pe baza realizărilor din această perioadă a celor trei generații, că s-au conturat unele trăsături specifice ale școlii de artă românească. Cîțiva ani mai târziu, Francisc Șirato ține să caracterizeze perioada respectivă, după noi prea subiectiv, ca perioada „*naturalismului cromatic*". În schimb pictorul Horațiu Dimitriu constată că „*avem două curente artistice bine determinate: grupul tradiționaliștilor și grupul novatorilor*" și că „*arta novatorilor este pornită pe o interpretare decorativă exagerată*" (Conștiința națională", iunie—iulie 1925).

„Elucubratiile ultramoderniștilor", care se complac să se numească "Apostolii Artei celei noi" sînt socotite de cei („Ilustrația", iunie 1925) din mișcarea tradiționalistă ca artă de import, străină spiritualității românești, întrucît cei

mai zeloși reprezentanți ai ei nu sînt autohtoni. Atenția tuturor s-a concentrat asupra creației acestora, întrucît promovau o concepție de artă care aspira să se integreze celor mai radicale curente ale mișcării artistice contemporane europene, la care unii, ca Marcel Iancu, de exemplu, contribuiseră încă în faza dadaismului. Criticile duse împotriva promotorilor acestora nu se datorau exclusiv creației lor, e drept, foarte șocante, ci în cea mai mare parte, felului de-a dreptul provocator al manifestărilor în care se afișa și a disprețului total față de restul artei care se practica în țară. Spectacolul zgomotos de la vernisajul primei expoziții Contimporanul, apoi seriile care au urmat cu „demonstrații de artă nouă" (teatru constructivist, film abstract, dans futurist etc.) în sala Teatrului popular („Facla", 3 mai 1925) au stîrnit vii reacții, mai ales că se urmărea de ei o publicitate de scandal menită intradins „*să șocheze spiritul burghez*". În plus s-au afișat la sărbătorirea pictorului Marinetti de la București, părintele futurismului, dar și senator și susținător al mussolinismului. Cum spunea Mihail Sebastian, încă din 1927, adepții cubismului și constructivismului „*rămăși într-un număr restrîns, nereușind să-și facă prozeliți ideile lor, prin manifestări extraartistice, prin acte de frondă*", arta lor „*au bagatelizat-o reducînd-o la o gest și atitudine*" („Cuvîntul", 4 decembrie 1927).

Adevărata critică de artă în această perioadă, atît de complexă în evenimente pe plan politic, social, cultural și artistic, a fost la înălțimea cerințelor incumbate. Prin reprezentanții ei cei mai autorizați a reușit să asigure o linie de conduită profesională responsabilă, matură, care s-a dus pe mai multe căi. În primul rînd a refuzat să se ocupe de mulțimea artiștilor mediocri preocupîndu-se să reprezinte doar arta cu certe calități artistice. Pentru îndeplinirea acestui dezerat, criticii valoroși nu s-au mulțumit doar cu activitatea lor de cronicari, care să influențeze și să îndrumeze gustul publicului și al amatorilor de frumos ci au pornit spontan o campanie de autosprijinire a criticilor cu înaltă profe-



sionalitate și de demolare a criticilor amatori, incompetenți și ai celor subiectivi, interesați. În plus, unii dintre ei au reușit să răspundă, în calitate de consilieri artistici de organizarea expozițiilor din unele galerii sau expoziții de artă românească reprezentative organizate de autorități în țară (Congresul presei latine — 1927) sau străinătate (Bruxelles 1930, Veneția 1930).

Spre deosebire de aceștia, ca și în trecut, majoritatea cronicarilor de artă sînt recrutați dintre jurnaliști sau literați, mulți fără gust și pregătire artistică. Fie din mercantilism, fie din incapacitate, ei laudă la unison toate producțiile deopotrivă, cu excepția celei a artiștilor reprezentativi a căror artă neînțelegînd-o la adevărata valoare, fie că o ignoră, nescriind despre ea, fie că o laudă banal, cu efort și mai stingher decît în cazul manifestărilor mediocre și se mulțumesc să repete ideile criticilor avizați. Sînt mulți, căci în această perioadă înregistrăm cca 40 de cotidiene și cca 100 periodice culturale în București avînd fiecare, dacă nu o rubrică de artă, cel puțin una cultural-artistică. Dar din această masă amorfă de cronicari, din care o treime dintre ei semnează cu pseudonime pronunțîndu-se preferențial pentru amicul sau protejatul publicației, s-au desprins cîțiva cronicari, care și-au creat o platformă în domeniu și au avut o influență mare, însă negativă, în dirijarea gustului artistic al marelui public spre nonartă sau spre cea de slabă calitate, dezorientîndu-l. Prin laudele lor nemăsurate au întreținut o atmosferă de adulație pentru artiștii plastici favoriți, ceea ce a tocit la aceștia spiritul autocritic, în favoarea celui mercantil, de a înțelege arta ca un mijloc de îmbogățire. Cităm dintre ei pe influentul cronicar Victor Bilciurescu, de la „Universul”, cotidianul cel mai răspîdit, pe Horia Igiroșeanu de la revista „Clipa”, pe francezul Leon Thevenin, poposit la București ca profesor de franceză al micului rege, colaboratorul ziarului de limbă franceză „L'Indépendance roumaine”, Ecaterina Raicoviceanu (Fulmen) de la „Adevărul”, cărora le putem alătura pe Dumitru Karnabatt, Constantin

Vlădescu de la „Propilee literare”, Lucia Dracopol de la „Rampa”, Gheorghe Talaz de la „Falanga” ș.a. Aceștia s-au crijat și în adevărați judecători și susținători ai valorilor impuse numai de ei. Le alăturăm o categorie de numeroși cronicari, unii crudiți, esteți, buni literați, alții cu o cultură vastă, specialiști în alte domenii dar, și unii și alții, cu simțul frumosului, care au practicat o critică impresionistă, unde termenul „îmi place” are singura greutate. Le lipsesc însă criteriile proprii de apreciere asupra mișcării artistice în ansamblu. Au scris într-un stil alert, convingător, ceea ce a atras publicul și le-a creat o mică faimă, fără însă a deveni combatanți în promovarea adevăratelor valori artistice, lăsîndu-se deseori pradă sentimentelor și amicițiilor. Prin această atitudine au scăzut seriozitatea criticii lăsînd-o uneori să se confunde cu reclama plastică. Ei nu fac distincție între realizarea artistică și ce este simplă intenție, îi amintim pe: Olimp Grigore Ioan, Nicolae Pora, Clarnet Gheorghe Nichita, Cezar Petrescu, Ion Vițianu ș.a.

Greul activității critice l-au dus cîțiva intelectuali, susținuți pe parcurs, sporadic și de fiecare dată, pentru o scurtă perioadă de timp de alți cronicari. Oscar Han, în „Rampa” din 16 decembrie 1927, aprecia prea pesimist că „*nimeni nu face din critica de artă un îndreptar artistic, o vocație de care ființa insului critic să fie pe de-a-ntregul consumată*”. De fapt existase o critică, e drept aproape singulară, prin pana lui Francisc Șirato, în perioada 1919—1923 care „*se exprima critic, orientat și autoritar*”, ridicînd-o la nivel occidental. I-a stat alături Eugen Crăciun și Victor Ion Popa. Sub influența cronicilor acestora scrise și în perioada de care ne ocupăm, asistăm la ivirea altor critici care își impun de asemenea o ținută profesională demnă. În primul rînd, cităm pe Oscar Walter Cisek asupra căruia s-au năpustit, denigrîndu-l, contestîndu-i meritele, toți nechemaiții artei. Fac front comun cu el Ștefan I. Nenițescu, Petru Comarnescu și Henri Blazian. Oscilanți Adrian Maniu, Nicolae Tonitza, Marcel Iancu.

Toți aceștia au realizat cronici plastice competente, de ținută profesională, fiecare militând pentru un crez artistic. Activitatea lor a fost presărată cu numeroase incidente ajungându-se la dispute uneori rezolvate prin tribunal, altele prin dueluri căci, așa cum arată George Călinescu, în 1930 („Vreamea”, 10 aprilie) *„activitatea critică este în ultimă analiză judecarea operei cu sentimentul de a contribui la adevăr”* deci relatarea lui supără tare pe cel surprins de el. Pictorul Dan Ialomițeanu l-a dat în judecată pe Henri Blazian, cerind despăgubiri un milion de lei intrucit acesta a afirmat pe nedrept *„din împrejurări afară de artă”,* adică *„resentimente personale”,* că nu-i original în unele lucrări, fiind influențat de pictura altor colegi, și drept consecință i-a adus prejudicii (calomnie), intrucit cițiva amatori de artă influențați de această opinie defavorabilă și-au retras ofertele de cumpărare a unor atari lucrări. („Adevărul literar și artistic”, 20 ianuarie 1929). Au urmat mai multe ședințe ale procesului (de la curtea cu juri la tribunalul corecțional) („Dimineața”, 26 iunie 1930), aminate pentru a fi audiați cit mai mulți martori, iar unele gazete au deschis coloanele pentru a permite artiștilor să se pronunțe („Dimineața”, 17 noiembrie 1929, „Facla”, 6, 18, 20 martie 1930, „Curentul”, 18 noiembrie 1929, „Dreptatea”, 21, 24, 25, 27 și 28 ianuarie 1929, „Adevărul”, 13 iunie 1930, „Vreamea”, 24 ianuarie 1929). Procesul a fost urmărit îndeaproape de scriitori și artiști constituind un „echivalent” al unei crime pasionale. Colecționarul Hurmuz Aznavarian, jurist de profesie și unul dintre renumiții avocați ai baroului bucureștean, care a și pledat pentru critic, se pronunța astfel în cazul respectiv *„libertatea de critică nu e decât urmarea firească a libertății presei, care și ea nu e decât consecința firească a principiului constituțional al libertății de opinie”*. Deci un critic își poate da publicității cu obiectivitate gândurile și poziția sa. În ceea ce îl privește pe artist, opera sa nu mai este strict a lui cînd a expus-o intrucît *„el și-a grevat opera cu o servitute perpetuă de publicitate, și în consecință trebuie să suporte și dezavantajele ce decurg chiar*

*dacă lezează interesele lui materiale”*. („Adevărul”, 20 martie 1930). Procesul s-a sfîrșit prin achitarea criticului, intrucît a afirma despre o influență în creația unui artist, nu-i blamabil, nefiind același lucru cu un plagiat, cum și-a fondat cauza avocatul reclamantului.

Alte cazuri sint ieșirile pe teren, pentru dueluri cu arme. Un prim incident îl semnalăm în 1926 între pictorul Corneliu Michăilescu și cronicarul Victor Bilciurescu de la „Universul”, soldat cu o împăciuire între martori („Universul”, 7 iulie 1926). Alt conflict are loc între pictorul Leon Biju și criticul Petru Comarnescu, care sub pseudonimul Radu Veniamin, îl criticase aspru pe pictor („Rampa”, 14 februarie 1927, „Politica”, 11 februarie 1927). Cu primul prilej pictorul l-a pămuit pe critic și acesta a cerut satisfacție, printr-un duel consumat la pădurea Băneasa cu două gloanțe trase fără urmări. („Facla românească”, 10 aprilie 1927, „Universul literar”, 10, 17 aprilie 1927; „Sinteza”, iunie-iulie 1927).

Alte incidente, cu amenințări și loviri între artiști și critici au fost oprite înainte de a se consuma, ca cel descris de Tonitza, cînd a fost amenințat cu revolverul în plină cafeenea de un coleg pentru un articol *„insuficient laudativ, pentru sine”* („Cuvintul”, 6 iunie 1928).

Polemici dure în presă între critici, cronicari și artiști și între critici și cronicari au fost nenumărate. Mai demne de semnalat sint confruntările între Petru Comarnescu și M. H. Maxy („Politica”, 1 noiembrie 1926, „Rampa”, 7 10 și 17 noiembrie 1926) și dintre Petru Comarnescu și Adrian Maniu („Politica”, 16 mai 1928), dintre Oscar Han și Artur Verona („Aurora”, 18 mai 1924), dintre N. Tonitza și M. H. Maxy („Rampa”, 10 și 11 noiembrie 1927).

Ar fi cazul să facem cunoscută că în toate ocaziile cronicarii și criticii, de orice nuanță, au fost solidari în a infiera comerțul cu falsuri, remarcîndu-se în special Nicolae Tonitza, care nu se mulțumește doar a relata unele cazuri de falsuri ci, acționează prin tribunal pentru sancționarea făptașilor („Lupta”, 7 octombrie 1924). Procese cu cazuri de falsuri



au fost multe în această perioadă, dar cel mai cunoscut rămâne cel din anul 1926, când unii negustori au fost implicați în vânzarea unor cantități mari de tablouri false după Nicolae Grigorescu și Sava Henția („Dimineața”, 28 iunie 1926).

Mult s-a dezbătut în presă, dar foarte subiectiv, dacă criticul trebuie să fie un artist sau nu. Argumentele, sau mai bine zis părerile subiective au fost foarte diverse. Majoritatea criticilor și cronicarilor înclinau pentru a avea calități aparte, proprii criticii de artă în care probitatea și cunoștințele de specialitate sînt indispensabile. Cel mai categoric, aproape singular, se pronunță în această privință Ion Vinca, apărătorul celor din jurul „Contemporanului”, scriind: „Nu trebuie să avem nici o speranță în critica profesionistă. Ea nu e de nici un folos vădit pentru creația artistică, adevărata critică nu se poate face decît tot de creatori, numai ei pot avea intuiția talentului altora, chiar cînd intelectual nu-l înțelege” („Mișcarea literară”, 5 aprilie 1925). În schimb, atunci și mai tirziu, pictorul Lucian Grigorescu afirmă răsădit „Rolul criticii este de a educa masele, dar educarea criticului o face artistul” („Arta plastică”, nr. 1 din 1962). Cu toate acestea continuă el „rolul criticii este neînchîpuit de prețios, de necesar creației. Greutățile întîmpinate în abordarea problemelor noi, rezultatele pozitive sau negative trebuie semnalate de către critic, cunoscător al creației artistului. Aprecierile lui juste, formulate de pe poziții de egalitate cu artistul, nicidecum de superioritate nu pot să nu dea rezultate favorabile creației”. Cei mai mulți dintre cei care au abordat subiectul acesta au scos în evidență că ea — critica de artă — este o funcție estetică și socială, menită să discearnă estetic și că îi revine sarcina de a asigura în primul rînd educația artistică a publicului. Pentru ca această misiune să dea rezultatele scontate, criticul trebuie să dea dovadă de sinceritate univocă, de afirmație categorică și de judecată de valoare răsăpăcată. De asemenea criticul trebuie să fie înzestrat cu gust artistic și probitate intelectuală.

Întîmplător și sporadic a fost discutată și delimitarea între sarcina și rolul criticului și cronicarului, problemă dezbătută cu pasiune și înfocare în critica literară. Unii dintre ei au aspirat și în consecință au încercat în cronicile lor să se posteze pe o singură poziție, dar colaborările lor la ziare, mai ales, unde aveau obligația de a consemna săptămînal toate manifestările artistice, indiferent de valoarea lor, i-a împiedicat s-o facă. Mai toți recunosc că datorită acestei servituți, chiar și în cadrul colaborărilor la reviste ei sînt nevoiți să realizeze simple consemnări artistice, de fapt impresii artistice, înscriindu-se în categoria cronicarilor. Se recunoaște că menirea criticului ar fi doar să-și spună nuanțat părerea numai față de „artiștii asupra cărora pare a nu mai fi aici o discuție de valoare” (G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic”, 24 mai 1936). Cei mai importanți cronicari și critici de artă ai vremii încearcă și reușesc în parte, să răspundă în cronicile lor dezideratului ultim, fie evitînd să scrie despre diletanți, fie acordîndu-le puțin spațiu și caracterizîndu-le creația sobru, în schimb, tratînd pe larg și încercînd să desprindă din creația artiștilor valoare și trăsăturile personalității fiecăruia și aportul lor în cadrul artei plastice românești. Ei impun și se generalizează saltul de la cronica de informație la cronica responsabilă de opinie publică. Privind retrospectiv activitatea cronicarilor și criticilor de artă din perioada 1924—1930, constatăm că numărul acestora este extrem de mare față de perioada anterioară (1919—1923) în jur de 60, fără a îngloba și pe cei ce semnează întîmplător, și ceea ce este mai important unii dintre ei sînt extrem de valoroși. Prin simțul responsabilității și prin profesionalism aceștia au impus un îndreptar artistic în aprecierea realizărilor plastice real valoroase și al energiilor creatoare și s-au străduit să creeze o opinie publică cît de cît mai avizată, creînd astfel o școală în domeniul criticii de artă.