



MUZEUL DUNĂRII DE JOS • LOWER DANUBE MUSEUM

---

MAI AVEM  
NEVOIE  
de ARTĂ?

---

do we NEED  
ART ANYMORE?

---



**MUZEUL DUNĂRII DE JOS  
LOWER DANUBE MUSEUM**

**CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE LA DUNĂREA DE JOS  
XXI  
CULTURE AND CIVILIZATION OF THE LOWER DANUBE**

**Coordonator:** Dr. Marian Neagu

**Redactor:** Amelia Dincă

**Traduceri:** Reghina Georgescu, Anne Morgan (engleză)  
Isabela Bârzoagă (bulgară)

**Fotografii:** Dan Lupoi

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**MUZEUL DUNĂRII DE JOS (CĂLĂRAȘI)**

**Mai avem nevoie de artă? / Do we still need art  
anymore? / Muzeul Dunării de Jos. - București : DAIM,  
2004**

Bibliogr.

ISBN 973-87003-4-5

7

ISBN: 973-87003-4-5

Tipărit de DAIM PH srl • [www.daimph.ro](http://www.daimph.ro)



MUZEUL DUNĂRII  
DE JOS

LOWER DANUBE  
MUSEUM

**mai**  
**do avem**  
**we nevoie**  
**need de**  
**art artă?**  
**anymore?**

Călărași – 2004



## CUPRINS

Mai avem nevoie de Artă?/ <b>Pavel Șugară</b> .....	7
Mai avem nevoie de Artă?, Cugetări despre artă .....	10
Călărași-Silistra, 2003 .....	18
Magie sau artă? Artă și magie!, <b>Marian Neagu</b> .....	21
Arta între tradiție și perenitate, <b>Ana Amelia Dincă</b> .....	30
Lumini și structuri vegetale, Expoziție de pictură I. Sălișteanu .....	41
Reconstrucția mesajelor în muzeele de artă modernă și contemporană, <b>Aurelia Mocanu</b> .....	44
Necesitatea educației estetice și muzeul de artă contemporană, <b>Mariana Tomozei Cocos</b> .....	47
Framework for cultural policy reconsidering, <b>Plamena Dimitrova-Racheva</b> .....	55
Transition unlimited, <b>Simona Tănăsescu</b> .....	69
Do we still need art today?, <b>Elena Velikova</b> .....	72
Exhibition „Paper ‘95“ organized by the Art Gallery Dobrich .....	78
Perspective ale evoluției artelor. Pictorul Mihai Prepeliță și necesitatea artei ca memorie a demnității umane, <b>Dr. Doina Pungă</b> .....	96
Descoperirea Balcicului, <b>Doina Păuleanu</b> .....	107
Alexandru Ciucurencu (1903-1977). Viața și opera, <b>Ibrahim Keita</b> .....	140
Mai avem nevoie de artă?, <b>Dan Basarab Nanu</b> .....	149
Simpozionul Internațional „Mai avem nevoie de artă?“ .....	153

## SUMMARY

Do we still need art? <b>Pavel Șușară</b> .....	7
Do we still need art today?, Thoughts about art .....	10
Călărași-Silistra, 2003 .....	18
Magic or art? Art and magic!, <b>Marian Neagu</b> .....	21
Art between tradition and perenity, <b>Ana Amelia Dincă</b> .....	30
Lights and vegetabels structures, Picture exhibition, I. Sălișteanu ....	41
Messages reconstruction in modern and contemporary art museums, <b>Aurelia Mocanu</b> .....	44
The neccesity of estetic education and contemporary art museum, <b>Mariana Tomozei Cocos</b> .....	47
Framework for cultural policy reconsidering, <b>Plamena Dimitrova-Racheva</b> .....	55
Transition unlimited, <b>Simona Tănăsescu</b> .....	69
Do we still need art today?, <b>Elena Velikova</b> .....	72
Exhibition „Paper ‘95“ organized by the Art Gallery Dobrich .....	78
Perspective of art evolution. The painter Mihai Prepeliță and the art neccesity like memory of human dignity, <b>Dr. Doina Pungă</b> .....	96
Balcic discovery, <b>Doina Păuleanu</b> .....	107
Alexandru Ciucurencu (1903-1977). Life and work, <b>Ibrahim Keita</b> .....	140
Do we still need art?, <b>Dan Basarab Nanu</b> .....	149
International Symposium „Do we still need art?“ .....	153

## MAI AVEM NEVOIE DE ARTĂ?

Pavel ȘUȘARĂ



Proiectul *Mai avem nevoie de artă?* inițiat de Muzeul Dunării de Jos din Călărași, a cărui primă ediție a avut loc în luna septembrie 2001, cea dintâi și, din păcate, ultima ediție moderată de către profesorul Radu Florescu, constituie una dintre manifestările cele mai complexe și mai bine organizate din ultimii ani.

Gîndită ca o provocare și ca un răspuns în același timp, această acțiune a identificat poate cea mai gravă problemă a timpului pe care îl trăim, și anume criza reperelor, criza spirituală și, în ultimă instanță, chiar profunda noastră criză de identitate. Redirecționarea intereselor în zona economicului, mutarea accentelor de pe valorile umaniste (și umane, în general) pe eficiența imediată și pe spațiul consumului, abandonarea contemplației în beneficiul acțiunii directe, iată doar cîteva din schimbările produse în ultimii ani, schimbări care îndreptățesc titlul interogativ și melancolic al proiectului de la Călărași.

Structurată secvențial, sub forma unei demonstrații practice (expoziții de artă organizate special cu acest prilej) și sub aceea a dezbaterii teoretice (simpozionul care urmează constant acestor expoziții), o astfel de manifestare a reușit să dea un răspuns implicit întrebării pe care ea însăși o formulase: anume acela că *nevoia de artă* și necesitatea adîncă a regăsirii în ordine spirituală nu pot fi suplinite prin nimic altceva.

Oameni de cultură și artiști din diverse domenii ale creației, oameni politici și diplomați, profesori și elevi, exponenți ai puterii locale și oameni de rînd, adunați laolaltă chiar de către conținutul incitant al proiectului și de către puterea de convingere și de organizare a prof. Marian Neagu, directorul



Muzeului și inițiatorul întregii acțiuni, oferă an de an dovada cea mai credibilă că schimbarea regimului politic și schimbarea intempestivă a propriului nostru regim de viață nu ne-a modificat în esență și dinamica sufletească. Cel mult a perturbat-o spre a-i verifica temeinicia.

Continuat și în alte ediții, păstrând rigoarea și nivelul celor de până acum, inclusiv în ceea ce privește extinderea spațiului de comunicare spre țările limitrofe, proiectul **Mai avem nevoie de artă?** poate deveni el însuși un factor de creație și un prilej fertil de meditație artistică.

## DO WE STILL NEED ART?

The *Do we still need art?* project initiated by the *Dunărea de Jos Museum* in Călărași, whose first edition took place in September 2001, the first, and unfortunately the last, edition moderated by Professor Radu Florescu, is one of the most complex and well organized events of the past few years.

Thought out as a challenge and as an answer at the same time, this action identified may be the worst problem of the time we live in, namely the reference crisis, the spiritual crisis and, lastly, even our profound identity crisis. Redirecting our interests to the economic area, moving emphasis from humanistic values (and human values in general) on immediate efficiency and the space of consumption, abandoning contemplation in favour of direct action, these are only a few of the changes that have taken place in the past few years, changes that justify the interrogative and melancholy title of the project from Călărași.

Structured sequentially, in a practical demonstration (art exhibitions organised especially for this occasion) and a theoretical debate (the symposium that constantly follows these exhibitions), such an event has succeeded in supplying an implicit answer to the question that it asked itself namely that the *need for art* and the deep need for spiritual rediscovery cannot be substituted by anything else.

People of culture and artists from various areas of creation, politicians and diplomats, teachers and students, representatives of local power and regular people, gathered together by the exciting contents of the project and

by Professor Marian Neagu's power of convincing and organisation, the director of the Museum and the initiator of the entire even, offers year after year the most credible proof that the change of the political regime and the tempestuous change in our own way of life has not also changed, in essence, the dynamics of our soul. At the most it has perturbed it in order to check its stability.

Also continued in other editions, maintaining the rigours and level of those until now, including in terms of expanding the space of communication towards bordering countries, the **Do we still need art?** project has itself become a creation factor and a fertile occasion for artistic meditation.

## MAI AVEM NEVOIE DE ARTĂ?

Prin temele cu implicații sociologice, făcând obiectului Simpozionului Internațional „*Mai avem nevoie de artă ?*”, specialiștii Muzeul Dunării de Jos doresc să aducă în centrul atenției o problemă reală a momentului actual, de prelungire manieristă a artei secolului al XX-lea.

Prin această manifestare unică în țară, dorim să consolidăm ideea că arta rămâne un factor civilizator și ca urmare este necesară.

Problematica artistică actuală reflectată în tendințele postmodernismului va face obiectul întâlnirii noastre care presupune implicarea artiștilor, a criticilor și a directorilor de muzee de artă din România și Bulgaria, care susțin importanța amplificării fenomenului artistic de pe linia Dunării.

### *Cugetări despre artă*

- *Lucrurile nu sunt greu de făcut. Ceea ce este cu adevărat greu este de a ne pune în starea de a le face.*
- *Arta este un mare DA spus vieții.*
- *Rațiunea de a fi a artiștilor este aceea de a revela frumusețile lumii.*
- *Lumea poate fi salvată prin artă. Artistul face, în fond, jucării... pentru oamenii mari; el este ca și viermele de mătase.*
- *Arta nu este o evadare din realitate ci o intrare în realitatea, cea mai adevărată, poate în singura realitate adevărată.*
- *Arta este o taină, este o credință, iar nicidecum o formulă. Trebuie să ne distrugem pe noi, să ne scuturăm de toată obrăznicia omenească... A trebuit musai să mă eliberez de mine însumi.*
- *Arta trebuie să odihnească și să vindece contrarietățile interioare ale omului. Aceste contrarietăți derivă din însăși destinul și tragedia lui.*
- *Arta trebuie să apropie, nu să îndepărteze; să umple, nu să sape prăpastii în bieteale noastre spirite, și așa îndestul de răscolite de întrebări...*

- *Trupul omenesc este frumos în măsura în care oglindește sufletul.*
- *Simplitatea nu este un scop în artă, dar ajungi, în pofida ta, la simplitate, dacă te apropii de sensul real al lucrurilor.*

Constantin Brâncuși

- *Pictura este un mod de expresie a vocilor noastre interioare mult mai eficace decât cuvintele.*

Jean Dubuffet

- *Arta își găsește existența pretutindeni.*

Suetonius

- *Arta este a doua ramură a naturii.*
- *Scopul artei: să reînvie istoria și să creeze poezia.*

Cromwell

- *Când forezi în adâncimea artei, la prima lovitură de cazma găsești problemele literare și la a doua, problemele sociale.*
- *În domeniul artei nu există lumină fără călăuză.*
- *Arta are ca scop ameliorarea omului.*
- *Arta unește frumosul de adevăr și de cinste.*
- *Arta este generatoare de civilizație.*
- *A fi sensibil la artă înseamnă a fi incapabil să faci rău.*
- *Arta este o creație proprie omului.*

Tas de Pierres

- *Adevăratul artist transformă o idee comună într-o operă de artă.*
- *Prin țelul său civilizator arta devine o putere.*
- *În fața operei de artă omul devine mai bun, spiritul își reînoiește cantitatea sa de infinit.*
- *Arta îndulcește moravurile, apropie inimile, propagă fraternitatea.*

Utilité du Beau

- *Arta este o imensă deschidere spre tot ceea ce este posibil.*

William Shakespeare

- *În artă totul este armonie, chiar și distonanța..*

Bretagne et Normandies

- *Istoria trece, arta rămâne.*

Tournai – Ypres

- *Arta care farmecă, arta care civilizează, îl transformă pe om.*

Eugène Vicomte

- *Arta are două principii: Ideea care produce arta europeană și Himera care produce arta orientală.*
- *Arta este o putere.*

Le Rhin

- *Un artist mare e un rege, ba mai mult chiar decât un rege: în primul rând este mai fericit, este independent, trăiește cum îi place, și apoi el domnește asupra lumii fanteziei.*
- *Un mare artist este un prinț fără titlu.*

Balzac

- *Ce fericire, dar și ce nefericire, să fii un om superior înzestrat. Să înțelegi lumea, să faci posibil glasul în care o mie de lucruri se exprimă prin o mie de limbi, să te simți una cu nemuritorii tuturor secolelor – este o fericire asemenea celei mai înalte ce poate fi cunoscută pe pământ.*

Titu Maiorescu

- *Arta este unică și indivizibilă.*
- *Arta este oglinda magică pe care o crezi pentru a reflecta visele tale invizibile în imagini vizibile. Pentru ați vedea fața folosește o oglindă de sticlă: să folosești operele de artă pentru ați vedea sufletul.*
- *Arta este o iluzie.*

George Bernard Shaw

- *O aspirație închisă într-o reprezentare, iată ce înseamnă arta.*

Benedetto Croce

- *Întreaga artă este o problemă de echilibru între două forțe contrarii.*  
Cesare Pavese

- *Toți cei ce trudesce pe tărâmul artei ar trebui să știe că atunci când caută forme „noi” pentru propria lor concepție, adevărata noutate nu constă nicicând în lucruri noi (dealtfel de negăsit), ci numai din lucruri nemuritoare*

Guido da Verona

- *Marile opere de artă nu sunt mari decât pentru că sunt accesibile și comprehensibile de toată lumea*

Lev Tolstoi

- *Dacă n-ar fi existat ochii artiștilor, oamenii multe n-ar fi văzut sau n-ar fi putut vedea.*

Avetik Isahachian

- *Cel care vorbește despre problemele artei este dator să vorbească, în primul rând, cu mijloacele artei; Cel care judecă stilul trebuie să aibă stil.*

Paruir Sevac

- *Arta trebuie să fie transparentă și simplă ca ochiul.*

Hovhannes Tumanian

- *Arta este mierea agonisită a sufletului omenesc culeasă pe aripile mizeriei și trudei.*

Theodore Dreiser

*Ars artis gratia.*

*Ars longa, vita braevis est.*

*Ars una, species mille.*

*Ars omnibus communis.*



**Radu Florescu**

Moderatorul  
primei ediții a  
simpozionului,  
Călărași, 2001,  
Institutul  
FORDOC

Dan Basarab Nanu, Virgil  
Nițulescu, Lucian  
Constantin, Rodolfo  
Herera Saldana (atașat cu  
probleme culturale al  
Ambasadei Mexicului),  
Marian Neagu



Margareta și Nicolae  
Stănică, Ion Sălișteanu,  
Silvia Marinescu-Bîlcu,  
Yordan Kissiov, Viorel  
Ghiță, Constantin Tudor  
(prefectul jud. Călărași)



Vernisajul expoziției  
*Lumini și structuri vegetale*  
a pictorului Ion Sălișteanu





## DO WE NEED ART ANYMORE?

- *Art is the one that makes man better.*
- *The one who senses is not able to harm any body.*
- *A real artist changes a common idea into a masterpiece.*
- *Art is a huge YES said to life.*
- *The artists' reason to exist is to reveal the beauty of the world.*
- *The world can be saved with the help of art. The artist makes, after all, toys ... for grown ups; he is just like the silkworm.*
- *Art is not a flight from reality. It is an entrance into reality, maybe the truest, maybe the only true reality.*
- *Art has to rest and cure the inner contraries of man. These contraries arise from own destiny and tragedy.*
- *Art has to approach people, not estrange them; it has to overwhelm us and not dig an abyss in our poor souls, stirred up by so many questions ...*

Constantin Brâncuși

- *Art is an immense beginning towards any possibility.*

William Shakespeare

- *Art means power.*
- *Art has two principles: The idea that produces the European art and the Chimera that produces the Oriental art.*

Le Rhin

- *A great artist is a prince without a title.*
- *An artist is a famous King, even more than a king; first of all he is independent, he lives as he likes to live, and then he rules the world of fantasy.*

Balzac

- *Art is unique and indivisible.*
- *Art is an illusion.*

- *Art is the magic mirror you yourself make for your invisible dreams and invisible images. To see your face you need a glass mirror: use the art to see your soul.*

George Bernard Shaw

- *An aspiration locked in a representation, this is art.*

Benedetto Croce

- *The whole art is a problem of equilibrium between two opposite forces.*

Cesare Pavese

- *All those who work the land of art should know that when they are looking for “new” forms for their own conception, what’s really new will never be found in new things but in the immortal things.*

Guido da Verona

- *The great masterpieces are great only as far as they are accessible and comprehensible for everyone.*

Lev Tolstoi

- *If there would not have existed the eyes of the artists people would not have seen or would not have been able to see.*

Avetik Isahachian

## CĂLĂRAȘI-SILISTRA, 2003

### Temele propuse dezbaterii

- Artă și economia de piață
- Cum se descurcă și cum receptează artistul opresiunile și beneficiile economiei de piață
- Relația *ARTĂ-BANI*. Artă și mediile de afaceri.
- Artă și noile tehnologii (video, calculator, spații publice)
- Supraviețuirea muzeelor de artă și reconstrucția mesajelor
- Condiția artistică între instinctul duratei și istoria clipei
- Artă muzeificabilă și acțiunea efemeră
- Artă între construcție spirituală și profilaxie/misiune social
  - Artă salubritor al societății
- Reconsiderații artistice
  - Artiști exilați
- Percepția artistică între mitologie și uitare
- Relația centru-periferie în creația și administrația artistică (capitală - provincie)
  - Centrele de iradiere culturală și periferiile Europei
- Artă românească/bulgară între Orient și Occident
- Stocurile de artă. Iconografia comunistă.
- Reflecțiile postmodernității din țările excomuniste
- Relația dintre istorie și contemporaneitate în artă
- Infra-artă și profilaxia prostului gust



Galeria de artă Silistra, 2003 - Dimiter Ciolakov, Elena Velikova, Ibrahima Keita, Amelia Dincă, Grigore Patrichi - Smulți, Yordan și Diana Kissiov, Isabela Bârzoagă, Pavel Șușară, Plamena Racheva - Dimitrova, Marian Neagu, Iulia Deceva, Dan Basarab Nanu, Mariana Cocoș, Doina Pungă



Aspecte din timpul lucrărilor de la Primăria din Silistra



Galeria de arta din Silistra la vernisarea expoziției *I need art!* a pictorului Yordan Kissiov

Pictorii Gheorghe Andreescu  
și Corneliu Ratcu



Vernisajul Expoziției *Real și Ireal* al a pictorilor Jana și Gheorghe Andreescu -  
Galeriile Arcadia Călărași

# MAGIE SAU ARTĂ? ARTĂ ȘI MAGIE!

Marian NEAGU



**Artă și Magie** sunt două concepte, dar și realități indubitabile, care în preistorie au fost legate mai mult decât în oricare altă epocă. Tendița omului de a impresiona cu un scop bine precizat ne-a determinat să alegem acest cuplu perfect care în Preistorie este Arta și Magia.

Șamanii aveau nevoie de o eficacitate foarte ridicată datorită practicării unei misiuni de intermediere între comunitate și divinitate. La procedurile de magie, imaginea și imaginarul sunt părți inseparabile ale unor manifestări artistice care șocau, impresionau și aveau o mare putere de convingere în viața spirituală.

Combinații de ornamente care împodobesc ceramica, statuete antropomorfe sau unele machete de sanctuare sau altărașe ne uluiesc peste milenii prin armonie, frumusețe, mister și simplitate. Chiar și anumite unelte sau vase de lut, în afara rolului strict funcțional, au o semnificație rituală pentru comunitățile preistorice.

Astfel, decorul luxuriant dispus în două registre pe vasele descoperite în locuința-sanctuar din așezarea neolitică de la Gălățui-Movila Berzei constituie un unicat în cadrul ceramicii preistorice europene. În general, ornamentele sunt excizate și dispuse sub forma unor adevărate compoziții alcătuite din combinații spiraliforme, meandre, câmpuri de pătrate și romburi dispuse invariabil între șiruri de triunghiuri (*dinți de lup?*). Motivele sunt decupate prin excizare, iar incrustația cu pastă albă *luminează* decorul, dându-i o strălucire aparte.

Plastica neo-eneolitică reprezintă o parte inseparabilă a spiritualității preistorice. Statuetele din pragul neoliticului dezvoltat au o expresivitate



specială, directă, reprezentată cu precădere de mimica feței ca simbol al ființei umane. Prin mijloace simple, dar eficiente, uimirea sau groaza sunt redată extrem de sugestiv. Aceste stări sunt regăsite pe mai multe tipuri de statuete, fiind reprezentate chiar ca o mască (!).

Tema **cuplului divin** este un exemplu clasic de teritoriu comun pentru artă și magie. Cuplul bărbat/femeie este un instrument specific pentru practicile de magie legate de cultul fecundității. Pentru comunitățile neolitice de la Dunărea de Jos, cea mai mare parte a spiritualității se desfășura în jurul idei de a da viață. Capetele descoperite la Grădiștea Coslogeni sunt redată sub formă de coloane cilindrice, la a căror parte superioară a fost modelată fața unui bărbat și respectiv a unei femei. Cu minimum de mijloace sunt reprezentate elementele anatomiche, nasul în relief, ochii prin două creștături orizontale prelungi. Expresivitatea și siguranța execuției denotă o tradiție, măiestrie și experiență considerabilă, fără de care nu ar fi putut fi reprezentate caracteristicile feminine și masculine ale fețelor celor două capete, tratate totuși,



Cuplul divin. Statueta feminină și masculină, Grădiștea-Coslogeni



Statuetă feminină-Grădiștea Coslogeni

unitar. Dacă aceste două statuete au fost descoperite într-o locuință, tema cuplului divin este întâlnită și în inventarul funerar al mormintelor. În necropola Hamangia de la Cernavodă s-au descoperit într-un mormânt celebrul *Gânditor* și perechea sa feminină, iar în necropola de la Sultana-Valea Orbului, în pumnul mâinii drepte al unui schelet două statuete de os

ithifalice, reprezentări simbolice, dar sugestive ale cuplului primordial. Tot la Sultana, dar în așezarea eneolitică de la Malu Roșu a fost descoperit un vas cu "îndrăgostiți", o capodoperă a artei preistorice europene. Piesa este alcătuită dintr-o strachină pictată bicrom la interior prin combinații de romburi în mijlocul cărora tronează perechea de "îndrăgostiți". Rețeaua de romburi pictate cu roșu maroniu pe fond alb cu un remarcabil simț artistic într-o armonie perfectă pune în evidență cuplul divin, perechea primordială, **el** și **ea**. Geometria șirurilor de romburi suferă deformări plastice care ne pun în fața unei compoziții neașteptate de o frumusețe și un echilibru uluitor. În mijlocul acestui decor de natură cosmică, spirala pictată pe bazinul femeii aproape cântă! Perechea de "îndrăgostiți" constituie unul din canoanele cele mai importante ale artei gumelnițene și europene. Gestualitatea acestui, în fapt, grup statuar se oprește la semnificație, încremenește într-o tandră, dar puternică îmbrățișare protectoare, care prin simbolistică ne trimite la ritualul de împerechere iminent. Mesajul ritual și viitoarea procedură de magie se



Vasul cu perechea de  
îndrăgostiți de la Sultana,  
civilizația Gumelnița

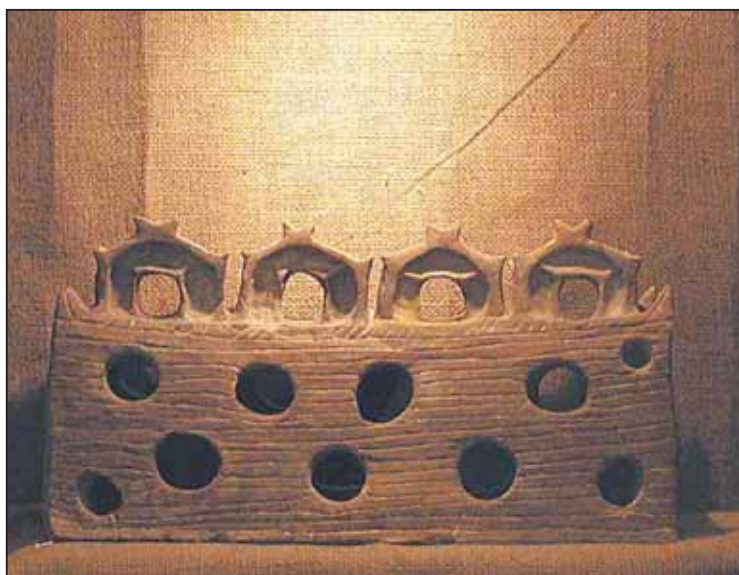


realizează doar cu mijloace artistice, efectul fiind o compoziție unicat de culoare, ambient și sculptură miniaturală într-o armonie desăvârșită.

Magia se practica în cadrul societăților evolute cum sunt civilizațiile Hamangia, Bolintineanu, Boian sau Gumelnița.

Caracterul tradițional al magiei se regăsește în credință, meșteșuguri sau alte ocupații, dar cheia înțelegerii acestei armonii și întrepătrunderi pe care o constatăm între artă și magie în Preistorie ne este oferită de facultatea de simbolizare, la care accede ființa umană. Artă are dintotdeauna la temelie conștiința formelor, a valorilor și ritmurilor. Astfel, "ritmurile sunt creatoare ale spațiului și timpului" (A. Leroi - Gourhan). Plastica neolitică are un anumit dinamism interior potențat de o gestualitate specifică. Astfel, "gesturile figurinelor antropomorfe erau încărcate nu numai de semnificație, ci și de putere" (Mircea Eliade). Poziția brațelor, expresia feței sau elementele decorului sunt tot atâtea reprezentări ale "gestualității".

La baza tuturor manifestărilor spirituale stau preocupările comunităților preistorice de a influența actul sacru al creației: "rolul primordial al femeii în procesul biologic al reproducerii vieții și de stabilire a descendenței au generat în chip firesc un cult al fecundității și fertilității și - ca un corolar necesar - unele practici magico-religioase, expresie a acestui cult" (Vladimir Dumitrescu). Sanctuarul miniatural de la Căscioarele este un



Sanctuarul  
miniatural de la  
Căscioarele

exemplu de eficacitate a magicului, materializată cu ajutorul unor modalități artistice. Plasticitatea ansamblului este potențată de alternanța dintre plin și gol. Dispunerea motivelor (perforații/goluri, case/temple, simboluri incizate) se face în șiruri pe orizontală. Întreaga compoziție are un ritm aparte dat de amplificarea și multiplicarea motivului coarnelor de consacrare. Întregul pedestal și ansamblul sunt de o plasticitate foarte specială. Toată combinația de motive este foarte echilibrată, dar are și ritm.

Cultul virilității, tema cuplului primordial și divin, bărbat - femeie, celelalte tipuri de reprezentări antropomorfe și zoomorfe au fost interpretate ca fiind legate de o artă esențialmente magică.

Mircea Eliade susține în scrierile sale științifice că "omul lumii arhaice are tendința să trăiască cât mai mult posibil în Sacru sau în intimitatea obiectelor consacrate".

**Artă și Magie !**



*Aspecte din expoziția Artă și Magie în Preistorie*



Protomă neolitică.  
Gălățui Movila  
Berzei



Șaman. Cultura Bolintineanu.  
Piscul Crășani.



Idol cu mască triunghiulară.  
Cultura Gumelnița. Popina  
Bordușani



Cupă rituală - Civilizația Boian  
Gălățui-Movila Berzei



Altarul neolitic de la Gălățui-  
Movila Berzei

## MAGIC OR ART? ART AND MAGIC!

**Art and Magic** are two concepts but also irrefutable realities, which were connected in prehistory more than in any other era. Man's tendency to impress with a well defined purpose has made us choose this perfect couple which in Prehistory is Art and Magic.

Shamans needed to have a very high efficiency due to the practice of an intermediary mission between the community and divinity. In magic procedures, the image and the imaginary are inseparable parts of artistic events that shocked, impressed and had great power to convince in spiritual life.

Combinations of decorations that adorn ceramics, anthropomorphic statues or sanctuary or altar models amaze us after millennia due to their harmony, beauty, mystery and simplicity. Even certain tools or clay dishes, besides their strictly functional role, have a ritual significance for prehistoric communities.

Thus, the luxurious decoration arranged in two registers on the dishes discovered in the home-sanctuary in the Neolithic settlement from Gălățui-Movila Berzei is unique in European prehistoric ceramics. Generally, the decorations are hollowed out and arranged like true compositions made up of spiral shaped combinations, meanders, fields of squares and diamond shapes arranged invariably between rows of triangles (*wolf teeth?*). The motifs are cut out by hollowing and the encrustation with white paste *illuminates* the décor, giving it a special brilliance.

Neo-Eneolithic plastic art represents an inseparable part of prehistoric spirituality. The statues on the verge of the developed Neolithic era have a special, direct expressivity represented predominantly by the expressions on the face as a symbol of humanity. Through simple but effective means, amazement or terror are portrayed very suggestively. These states are found on a number of types of statues, being represented even as a mask (!).

The **divine couple** theme is a classic example of common territory for art and magic. The man/woman couple is a specific instrument for magic practices connected to the fertility cult. For the Neolithic communities on the Lower Danube the majority of spirituality took place around the idea of giving life. The heads discovered in Grădiștea Coslogeni are portrayed as cylindrical columns on whose top part the face of a man and a woman was sculpted. With the minimum of means anatomic elements are represented, the nose stands out, eyes represented by two long, horizontal slits. The expressivity

and certainty of the creation implies a tradition and considerable mastery and experience without which the feminine and masculine characteristics of the faces on the two heads, which are treated as a unit though, could not be represented. If these two statues were discovered in a home, the theme of the divine couple is also encountered in the funerary inventory of the graves. In the Hamangia necropolis from Cernavodă the famous *Thinker* and his feminine partner were discovered and in the necropolis from Sultana-Orbului Valley, in the fist of the right hand of a skeleton two ithyphallic bone statues were discovered, symbolic representations, but suggestive of the primordial couple. Also in Sultana, but in the Eneolithic settlement from Malu Roșu, a dish with "lovers" was discovered, a masterpiece of European prehistoric art. The piece is made up of a bowl painted in two colours on the inside with combinations of diamond shapes in the middle of which the pair of "lovers" reigns. The network of diamond shapes painted with reddish brown on a white background with remarkable artistic sense in perfect harmony makes the divine couple stand out, the primordial pair, **him** and **her**. The geometry of the rows of diamond shapes suffers plastic deformations that put us in front of an unexpected composition of great beauty and amazing balance. In the middle of this décor of a cosmic nature, the spiral painted on the pelvis of the women almost sings! The pair of "lovers" is one of the most important canons of Gumelnitan and European art. The gesturing of this statuary group, in fact, stops at significance, immobilizing in a tender but strong protective embrace, which, through symbolism, makes us think of the imminent mating ritual. The ritual message and the future magic procedure are achieved only through artistic means, the effect being a unique composition of colour, environment and miniature sculpture in perfect harmony.

Magic is practiced in evolved societies such as the Hamangia, Bolintineanu, Boian or Gumelnița civilizations.

The traditional character of magic is found in faith, crafts or other occupations but the key to understanding these harmonies and intersections that we find between art and magic in Prehistory is offered to us by the symbolization faculty to which the human being aspires. Art always has in its foundation the conscience of shapes, of values and rhythms. Thus, 'rhythms are the creators of time and space' (A. Leroi - Gourhan). Neolithic plastic art has a certain internal dynamism with particular gesturing adding potency. Thus, " the gestures of the anthropomorphous statuettes were charged not only with significance but power as well" (Mircea Eliade). The position of the arms, the

expression of the face or the elements of the décor are also representations of "gesturing".

The concern of the prehistoric communities to influence the sacred act of creation is at the basis of all spiritual events: "the primordial role of the woman in the biological process of the reproduction of life and of establishing origin have naturally generated a cult of fecundity and fertility and - as a necessary corollary - certain magic-religious practices as an expression of this cult" (Vladimir Dumitrescu). The miniature sanctuary from Căscioarele is an example of magic's effectiveness, achieved with the help of artistic methods. The ensemble's plasticity has added potency due to the alternation between full and empty. The arrangement of the motifs (perforations/emptiness, houses/temples, scored symbols) is done in horizontal rows. The whole composition has a special rhythm given by the amplifying and multiplying of the horn motif of devotion. The whole pedestal and ensemble are of very special plasticity. The whole combination of motifs is very balanced but it also has rhythm.

The cult of virility, the theme of the primordial and divine couple, man - woman, the other types of anthropomorphous and zoomorphous representations were interpreted as being connected to an essentially magic art.

Mircea Eliade claims in his scientific writings that "the man of the archaic world has the tendency to live as much as possible in the Sacred or in the intimacy of devoted objects."

### **Art and Magic!**

# ARTA ÎNTRE TRADIȚIE ȘI PERENITATE

Ana Amelia DINCĂ

„*Arta este epiderma unei civilizații*“

*Theophile Gautièr*



În zilele de 26-28 noiembrie 2003 a avut loc la Călărași cea de-a doua ediție a Simpozionului Internațional „**Mai avem nevoie de artă?**”, organizat de două instituții de prestigiu, Muzeul Dunării de Jos din Călărași și Galerile de Artă din Silistra.

Manifestarea, care a focalizat centrul discuției pe artele vizuale, este dedicată memoriei celui care a fost **Radu Florescu**, moderatorul primei ediții, desfășurată în 2001 sub egida „Arta în epoca media” și care a pus în discuție, pe de o parte, relația dintre artă, design și ideologie, pe de altă parte, a vizat publicul și muzeul ca elemente de destinație ale frumosului.

Coordonatorul proiectului, **arhg. dr. Marian Neagu**, directorul Muzeului Dunării de Jos Călărași, a adus în centrul atenției publicului, artiștilor, criticilor și directorilor de muzee de artă din România și Bulgaria, necesitatea susținerea fenomenului artistic de pe linia Dunării și implicit, înființarea unui muzeu de artă care să etaleze în sălile sale plasticienii sudului.

Moderator al acestei manifestări unice în țară a fost prestigiosul **Pavel Sușară**, cel mai titrat critic de artă al momentului.

Dezbaterea de idei a pornit de la temele propuse de acesta și a vizat două coordonate: prima, o problematică ținând de mersul istoriei artei, înglobând relația *artă - mediul de afaceri, construcție spirituală – profilaxie socială*, dar și opinii legate de percepția artistică, de *centrele de iradiere culturală și periferiile Europei*.

A doua coordonată a vizat probleme actuale ale artei privind *noile tehnologii (video, calculator, spații publice)*, *supraviețuirea muzeelor de artă și reconstrucția mesajelor, iconografia comunistă și reflecțiile postmodernității din țările postcomuniste*.

*Relația între istorie și contemporaneitate* a sintetizat discuția, la care s-a adăugat „*infra-arta și profilaxia prostului gust*”, temă propusă de



**prof.univ. Nicolae Crețu**, șeful Catedrei de limba și literatura română de Universitatea Al. I. Cuza din Iași.

Vernisajele care au avut loc în cadrul manifestării au prilejuit întâlnirea cu artiști ai generației actuale de pe ambele maluri ale Dunării. Astfel, expoziția „*Chipuri și nechipuri*” a adus în fața publicului un artist figurativ, antropocentric. Este vorba de sculptorul **Grigore Patrichi-Smulți**, care a expus pentru a doua oară în sălile Muzeului Dunării de Jos.

În același spațiu, centenarul pictorului **Niță Anghelescu (1903-1999)** a prilejuit cunoașterea câtorva opere reprezentative din creația sa. Cele două vernisaje au fost urmate de o reîntoarcere la originile artei prin expoziția de piese arheologice datând de acum 6-7 mii de ani și aparținând civilizațiilor Hamangia, Gumelnița, Boian și Cucuteni, reunite sub numele „*Artă și Magie. Viață și Moarte în preistorie*”.

Au fost prezenți sub cupola artelor vizuale, de data aceasta pe simezele Galeriilor Arcadia, **Jana și Gheorghe Andreescu**, renumiți plasticieni gălățeni care și-au unit lucrările sub titlul „*Real și ireal. Structuri plastice*”.

Videoproiecțiile „*Alexandru Ciucurencu. Viața și opera*” și „*Galați. Ambient cultural*” prezentate de **Ibrahima Keita** și **Dan Basarab Nanu**, au completat manifestările, împreună cu un concert susținut de muzicienii **Nicolae Iulian Șandru** (flaut), **Victor Tocilă** (violoncel) și **Victor Păpușoi** (clarinet).

„*I need Art!*” este titlul expoziției artistului bulgar **Yordan Kissiov** prezentată la Silistra în cea de-a treia zi a simpozionului. Aceasta a fost urmată de un film documentar despre istoria artei bulgare și tendințele contemporane prezente în plastica de la sud de Dunăre, prezentat de criticul de artă bulgar, Plamena Racheva. O introspecție în cele mai importante momente ale Festivalului Hârtiei a fost realizată de Elena Plehanova, directorul Galeriei de Artă din Ruse. Nu au lipsit nici lansările de carte, criticul literar Tudorel Urian a comentat volumul de proză scurtă *Sinuciderea se amână*, de data aceasta al scriitorului Pavel Șușară.

Dorim prin această manifestare să contribuim la consolidarea principiilor valorice ale artei și a relațiilor române-bulgare, urmând în anii următori, să angajăm în această manifestare și alte țări europene, mai ales că proiectul internațional „*Mai avem nevoie de artă*” a primit din partea Ministerului Culturii și Cultelor **Premiul Național „Teodor Enescu” pentru istoria artei**, pe anul 2003.



## Centenar Niță Anghelescu (1903-1999)



În anul 2003 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea pictorului Niță Anghelescu, iar Muzeul Dunării de Jos din Călărași la omagiat printr-o expoziția retrospectivă de pictură și de grafică.

Originar din Cuza-Vodă, județul Călărași, a absolvit Academia de Arte Frumoase din București în 1934 și a parcurs o carieră artistică peste care oamenii sudului nu pot trece ușor, mai ales că, începând cu anul 1951 a făcut parte din ambianța culturală locală, fiind director al Muzeului Regiunii București și întemeietorul muzeelor din Călărași,

Slobozia, Alexandria, Turnu-Măgurele și Roșiorii de Vede.

I-am cunoscut creația la Muzeul Dunării de Jos, în al cărui depozit există câteva lucrări de bună calitate și mă gândesc în primul rând la „Autoportret” (1946) și „Toamna în Călărași” (195?), uleiuri care sunt referințe pentru cele două teme majore ale creației sale, portretul și peisajul. Se adaugă natura statică și nudul, realismul sintetizându-i ca termen generic opera, conformă mediului academic unde s-a format sub îndrumarea lui Camil Ressu.

Predilecția de a sublinia prin formă și culoare ceea ce este concret și anume locurile călătoriilor sale, fascinația pentru imaginea celor dragi, părinți, soție, dar și pentru chipurile severe ale țăranilor, pentru șantierele arheologice de care a fost legat ca director de muzeu, toate sunt expresia talentului, formației și preocupării constante pentru frumos.

Contextul stilistic, acela al rigorilor clasice ale desenului, prea tehnicist făcându-l uneori în compoziții chiar la distanțe



diferite realizate în timp, cum sunt cele două lucrări de grafică în tuș, peisaje ilustrând Poiana Țapului (1933, 1977) și care constituie un exercițiu benefic pentru experimentele artistului, nu înseamnă că Niță Anghelescu nu se putea desprinde cu ușurință de norme pentru a aborda o manieră modernă unde subiectul plastic să primeze ca în acuarelele din 1941 ori în tabloul „Gospodărie în Bărăgan” (1972, ulei).

Ideea de cetate parcurge lucrările sale, neinteresându-l megalopolisul secolului al XX-lea, ci spațiul antropologic al liniștitelor orașe istorice Pompei, Roma-Capitolium și Forum Romani, datând din 1968.

Urbanizarea și spațialitatea Dusseldorfului, deasemeni riviera Rinului au captivat atenția plasticianului. „Intrarea în portul vechi” și „Pe Rinul larg” (ambele 1982) rămân documentul unor aspecte trecute.

Șantierelor arheologice de la Ulmu, Sultana și Păciul lui Soare (1970), cu delicatele lor nuanțe de verde, alb, albastru, roșu englez ori într-o minuțioasă prezentare grafică a liniei și formei, cerută de un asemenea subiect figurativ, fac trecerea geografic spre Orientul din tablourile „China. Souciu” (1979) sau din acuarelele ilustrând exotice pagode.

Nobila simplitate vizuală a îndepărtatelor lumi este etalată în imagini uneori aproape fotografice, alteori cu o anumită detașare plastică de realitate, Niță Anghelescu dorindu-se un artist pe gustul unui public mai larg.

Sensibilitatea față de natură în ipostazele ei ciclice și geografice, față de vestigii de acum câteva mii de ani, demonstrează cât de atașat era pictorul de peisaj, incluzând aici spațiile acvatice, făcând din arta sa o confruntare directă cu lumea concretă, cu delimitările figurative ale formelor cotidiene.

Dar, indiferent ce colț al Pământului și-a pus amprenta asupra creației lui Niță Anghelescu, cea mai frumoasă natură rămâne aceea a ținuturilor românești din zonele Călărași, Breaza, Slănic Prahova, Poiana apului. Spiritul acestor locuri, marcat de prezența omului în stațiunile montane sau în gospodărie, parcuri, la margine de pădure ori circulând cu arhaica sa căruță, este săgetat de expresivele caligrafii ale arborilor tăind linia orizontului, de profilurile dealurilor și potecilor întinderilor dobrogene ce par uitate de vreme prin lipsa prezenței umane.

Orașul și satul din pictura lui Niță Anghelescu sunt legate de istoria trecută și prezentă unde inserează arhitecturi arhaice și contemporane, urbanismul modern, străzile populate de automobilele secolului al XX-lea, iar peste toate, ceremonialul vegetației omniprezente.

Numeroasele compoziții de grafică de șevalet sunt prilej de exprimare a gestului artistic și a unor pretenții estetice în continuă devenire, numai com-

pozițiile în tuș având o structură geometrică, de arhitect, pe alocuri întrezărindu-se căutarea de soluții pentru rezolvarea perspectivei și a organizării spațiului.

Tendința de a evidenția contrastele închis-deschis și de a da valoare griurilor în tehnica uleiului, sau a temperei, răspunde eleganței florilor de câmp, celor nobile ori unor celebrități vegetale ale picturii precum anemonele care sunt neutralizate de cromatica spațiilor ce le înconjoara. Compozițiile cu frezii, trandafiri, ochiul boului atrag atenția comentatorului de artă. Acestea sunt etalate în contextul figurativ al elementelor tradiționale reprezentate de obiecte și motive decorative specifice ceramicii noastre.

Un capitol aparte în creația lui Niță Anghelescu îl ocupă fascinația pentru chipul uman. Portretele atent executate în urma observării fizionomiilor, reușesc să sugereze din câteva pete sintetice de culoare și puține linii imaginea mamei pictorului (1950) sau într-un spirit de desăvârșit plastician o conturare analitică a figurii tatălui (1941), soției (1981, 1987), a țăranilor anonimi.

În anul 1976 Niță Anghelescu și-a deschis prima expoziție personală, după care au urmat altele în 1977, 1980, 1981, 1983, 1988, iar creația sa se află răspândită în muzee și colecții din țară și străinătate.

Muzeul Dunării de Jos din Călărași care l-a sărbătorit în cadrul Simpozionului Internațional „Mai avem nevoie de artă?”, o parte din lucrări fiind aduse aici prin amabilitatea doamnei Viorica Anghelescu, soția plasticianului.

## **Chipuri și nechipuri**

Sculptor figurativ, Grigore Patrichi Smulți, speculează cu atenție fibra materiei care îl conduce spre o idee și apoi către o formă definitivă de metamorfozare a căutărilor plastice. Acestea sunt o pledoarie pentru raționalitatea și echilibrul desăvârșite în materiale definitive. Piatra de Boșchioi, preferată de artist datorită calităților apropiate marmurei în urma unei bune finisări, este utilizată în paralel cu piatra mai moale de Podeni, ori cu marmura de Moneasa, la care se adaugă grafitul, un material industrial, folosit în mod excepțional.

Disecat în aceleași forme clare, ușor de cuprins cu privirea, lemnul se supune criteriilor artistului de a ști cum să cuprindă pe suprafața sa motivul și de a-l adapta unei structuri vizuale destinată prin dimensiunile mai reduse,

spațiului interior. Fie că este peren sau efemer, materialului nu îi este sieși suficientă cromatică naturală a suprafeței deja prelucrată. Atunci, toate acele lucruri făcute cu meșteșug sunt regândite și re-cromatizate prin aplicarea unei substanțe apropiată efectelor plastice ale bronzului.

Sculptura lui Grigore Patrichi Smulți este diversificată în unitatea stilistică a operei, uneori evocând acea „fantasia” prezentă într-un număr restrâns de lucrări. „Năluca”, piesă ”așezată” într-un orizont de așteptare prin conceperea ei drept proiect pentru un viitor monument public este interesantă prin soluțiile găsite pentru a face vizibil invizibilul lumii, se remarcă prin rotunjimile volumelor în acord cu fluxul energiilor cosmice, relaționare susținută de un tip de poliaxialitate completat de culoarea neagră cu ajutorul căreia sculptorul a trasat verticale negre pe suprafața polisată a materiei.

Dar printre compozițiile mai apropiate rigorilor clasice de a gândi în piatră o anumită idee, există în creația lui Grigore Patrichi Smulți, lucrări cu angulozități mai pronunțate, de o lizibilă alternanță între plin și gol, ceea ce permite balansul luminii și umbrei pe suprafețele supuse acțiunii dălții. Multe din obiectele în piatră amintesc zeități născându-se din monolit pentru a popula pământul transformat în locul sacru de expunere a unei trilogii asemănătoare cu relicvele arheologice ivite din vechea ființă a civilizațiilor. „Zenit”, „Jurământ” și „Cititor în stele” se integrează aceleiași tipologii a „Spectrului foamei”. Această sculptură este un aspect al dramelor existențiale de care artistul este interesat, ilustrând astfel un proverb ardelenesc referitor la un personaj care era atât de flămând și sărac încât norocul l-a părăsit inclusiv la pomană și a murit cu lingura în brâu.

Plasticianul a atașat preferințelor sale pentru subiecte folclorice inclusiv simboluri biblice regăsite în Geneză. „Eva” reprezentată având capul înclinat, ceea





ce evocă o dublare a vinovăției pentru alungarea omului din rai, este definită în forme rotunde, feminine, artistul jucându-se cu geometriile, la fel ca în „Cugetare”, replică a păcatului și sacrificiului, căruia îi opune starea de levitație, elansarea preferând discursul sculptural aflat în simbioză cu lumea solului. O întoarcere la 180 de grade în ceea ce privește modul de eviscerare a materiei impus de textura lemnului se observă în seria de sculpturi „Chipuri și nechipuri”, care a făcut obiectul unei ample expoziții a celei de-a

doua ediții a Simpozionului „Mai avem nevoie de artă”. Conturată pe reprezentarea corpului uman cu accent pe gest și pe sugerarea trăirilor interioare ale personajelor care se eliberează din statutul de a fi condamnate la neființa lemnului, acesta captează încremenirea și inocența, de unde abia bănuim strigătele lor surdinizate. Cele trei tipuri de portrete identificabile devin embleme pentru vârstele umane, regenerate cu fiecare nouă sculptură: chipul sferic caracterizează omul carpatin în gândirea lui Grigore Patrichi Smulți, iar celelalte două de figuri pendulează între tipologia egipteană și



nechipul himeric. O direcție interesantă a tensionărilor subconștiente ale plasticianului se poate detecta în fragmentele de creație unde schițele dezvăluie proiectarea și disecarea ideii care urmează să fie inserată în viitorul volum conceput. Majoritatea desenelor premergătoare au o constanță stilistică însemnând robustețe și stabilitate ca principii regăsite în forma rezultată, de multe ori incongruentă cu fragilitatea și personalitatea sa modestă și generoasă, care și-a găsit un corespondent în succesiunea definind

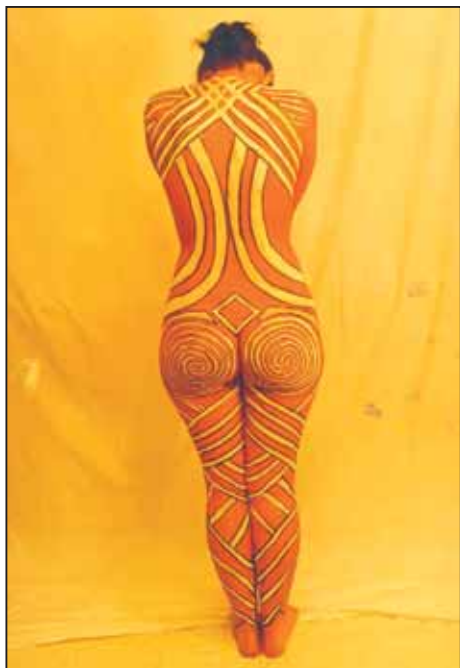
permanenta aspirație solară a individului.

## Formă și reformă plastică

Lumea formelor civilizației Cucuteni a devenit protagonista viziunii plastice a lui Ernest Budeș, artistul care a evadat din sec.XXI, în tărâmul fascinant al orizontului vizual preistoric. Studiul său comparatist asupra repertoriului de motive decorative și simboluri de acum aproximativ 6500 de ani, a pornit de la ideea că forma și ornamentul vaselor Cucuteni este o interpretare a volumelor anatomiei umane de unde au fost reținute structurile esențiale relaționate cu anumite semne plastice.

Spirala, întâlnită pe vasele de ceramică mai elaborate, a dobândit o altă dimensiune în abordarea lui Ernest Budeș, care a atașat esteticii trupului uman, acest simbol ancestral. Sensibilitatea artistului a interpretat semnul istoricizat și l-a utilizat în combinații simple, deosebit de expresive, dar a realizat inclusiv conexiuni complexe folosind „spirală fugătoare” și „banda șerpuită”, care au devenit o scriere arhaică pe trupul feminin.

Astfel, în contextul principiilor BodyArt, a fost accentuată frumusețea gestului descriptiv al succesiunii de figuri geometrice, care evidențiau nu numai gradul înalt de stilizare specific populației Cucuteni, dar și propria opțiune de a detecta modalități de expresivizare a formulelor adaptate unei expresii plastice de sinteză. Artistul nu repetat întâmplător elementul spiralic



pe suprafața corpurilor acelor tinere studente supuse experimentului. De esență feminină, semnificația spiralei este legată de fecunditate, dar plasticianul a unit-o și cu alte simboluri precum cercul, desenele unghiulare, elemente zoomorfe. Ideea de „horror vacui” a fost inclusă arealului teoretic al cerințelor impuse de „Body Painting”, care, la fel ca arta Cucuteni, afirma cultul pentru ființa umană. Inciziile și exciziile modelajului ceramic, înlocuită cu modul de așternere plată a culorii și cu trasee de alb, roșu și negru au luat locul acelor caneluri tăiate cu minuțiozitate în lut. Toate frizele policrome și bicrome ale



vechii culturi pot fi regăsite pe corpurile pictate și apoi fotografiate de Ernest Budeș în 1999 când bogatul material pentru un nou experiment era pregătit. Acesta avea să se materializeze în 2001 într-un Happening susținut și finanțat de „Fundatia pentru poezie Mircea Dinescu”. Spațiul de concretizare a fost „La Cetate” unde Ernest Budeș a lucrat împreună cu Monica Morariu, artist-ceramist, și un grup de studenți de Universitatea Națională de Arte din București. În noua locație s-a trecut la etapa de construire a vaselor de tip Cucuteni asemănătoare formelor umane. Volume finisate și corpuri colorate au fost fotografiate împreună în scopul observării analogiilor care există între acestea. Astfel că, vechi forme, examinate cu atenție de artist, au fost așezate într-o ordine care să venereze frumusețea anatomică a omului. Amplul proiect s-a finalizat la Teatrul Național din București cu o demonstrație de realizare și ardere de obiecte originale tip Cucuteni, iar expoziția care a urmat a prezentat fotografii, vase și modele feminine pictate.

## **I need art !**

### **Pictură, Yordan Kissiov**



Silistra, un orașel aflat pe linia Dunării, ar putea părea o periferie artistică a Bulgariei contemporane, dacă nu ar fi trăit aici pictorul bulgar Yordan Kissiov, care a răspuns provocării Muzeului Dunării de Jos de a organiza împreună Simpozionul *Mai avem nevoie de artă?*.

Numele este cunoscut publicului din România.

În ultimii ani, o parte importantă a creației reputatului plastician a fost itinerată în mai multe instituții de cultură de la nord de Dunăre. Muzeul de Artă din Constanța, Muzeul Dunării de Jos din Călărași, Centrul Cultural Unesco Ionel Perlea și Muzeul Agriculturii din Slobozia, Muzeul de Artă Vizuală din Galați, Palatul Șuțu din București, Centrul de Cultură Europeană de la Sinaia, au fost gazda unor ample expoziții.

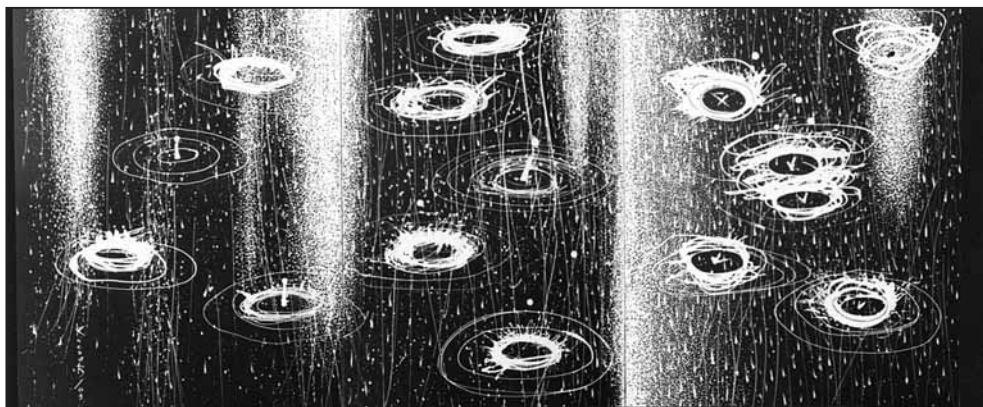
Dar nici Yordan Kissiov nu este străin de fenomenul artistic din România, cunoscând pictorii români ai timpului său prin intermediul publicațiilor de specialitate care circulă de o parte și de cealaltă a malurilor

Dunării, astfel aflându-se în permanent dialog estetic cu arta lui Horia Bernea, Ștefan Pelmuș și Sorin Dumitrescu.

Expoziția *I Need Art!* este o introspecție în tectonica tehnicilor pentru care Yordan Kissiov manifestă o adevărată religiozitate. Acele secrete însușite la Școala Superioară de Artă din Sofia și la Universitatea din Velico Târnovo, unde s-a specializat în plastică decorativă și monumentală, au fost redescoperite cu fiecare nouă lucrare, îmbogățind experiența existenței ale cărei tipare le restructurează în ciclurile de compoziții unde eviscerează lumea în elementele ei primare.

Seria de vulcani stinși te obligă la o anumită tactilitate a materialelor constituite din pământ ori mase plastice modificate cu ajutorul flăcării, apoi combinate cu densitatea cromatică a culorilor în ulei sau acrilice pentru a reda relaxarea zbuciumului subteran. Altui artist poate i s-ar fi părut interesant să evoce lava în momentul de maximă expansiune, dar Yordan Kissiov a preferat pentru vulcanii săi odihna, liniștea și așteptarea regenerării. În aceleași coordonate ale renașterii materiei se înscrie linia de tablouri pornind de la motivul apei, sugerat de pictor în aceleași înțelesuri de purificare și de creare a ritmului și vieții.

Râul este indestructibil de spectrul solar și de zborul imaterial al păsărilor absente în „Ploaie deasupra râului”, un titlu mai degrabă oriental, dar occidental prin transfigurarea subiectului asemeni unui negativ de fotografie. Această



### *Zi ploioasă*

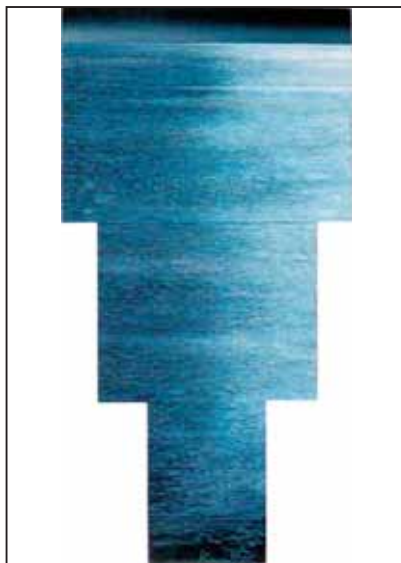
mișcare în formă lichidă este regăsită în pictura sa din mai multe decenii, mai ales după perioada când s-a desprins de acel decorativism geometric din anii 70. Artistul a experimentat cubismul, expresionismul și arta brută, pendulând între figurativ și abstract, întotdeauna surprinzând prin ingeniozitate.



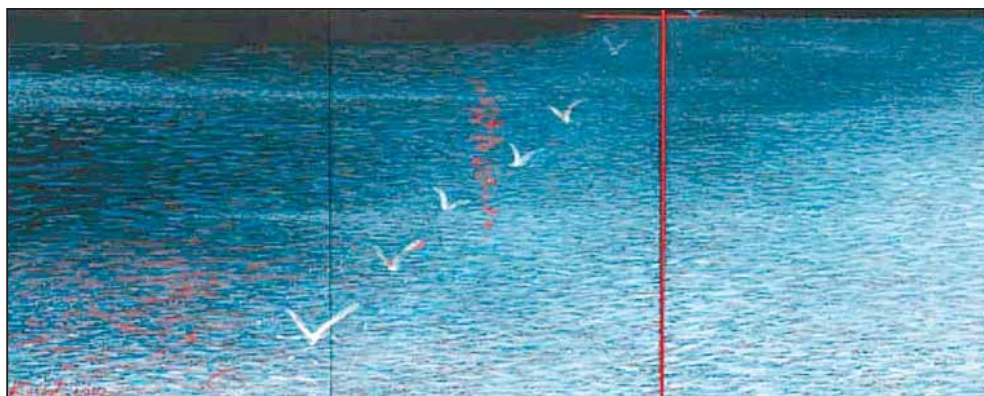
Tablourile cu pene, aranjate într-o frumoasă dezordine, sau dejunuri cu Andy Warhol, fii risipitori, naturi statice, autoportrete, completează orizontul plastic al lui Yordan Kissiov a cărei operă de maturitate este o stare de adaptare a imaginarului la confruntarea universului imediat cu spațiile gândirii.



Afișul expoziției



*Râul VIII* (2000)

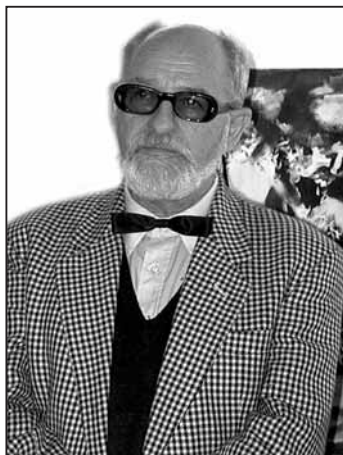


*Traversând râul*

# LUMINI ȘI STRUCTURI VEGETALE

Expoziție de pictură, 2001

ION SĂLIȘTEANU



...Sălișteanu are darul de a crea ornament din orice. Acest dar, propriu artei populare, i-a venit dintr-o ereditate de țărani români deprinși cu ornamentica argilei și a firelor de lână urzite și bătătorite în războiul de țesut, alese cu spata, ori cusute pe punct de inuri albe. Dacă astăzi sensibilitatea lui brodează pe zestrea aceasta nativă, arhitecturi intelectual concepute, de închinător cerebral al unei culturi majore spre care tindem neconștient, este clar că ea îl alimentează cu seve, oricâte scheme sistematic construite i-ar inventa mintea. Sălișteanu are retina și nervii țăranului român care nu rabdă vulgaritatea nici în cromatică, nici în arabesc și care proiectează abstract concretul, în forme convenient simetrice și evocator ritmate, fără să-l despoaie de parfumuri și sevă, ci doar conferindu-i demnități în plus.

Sălișteanu e pictor în toată puterea cuvântului, pentru că vede lumea și ne face s-o vedem prin el, în felul lui, fără s-o anuleze sau s-o mistifice, ci revelându-i valențe poetice, într-un chip exemplar. E mare lucru să te fi născut în satul românesc! Pictor poți deveni. Poet al picturii te naști, sau nu.

Ion FRUNZETTI (1965)

...Sălișteanu, care a trecut în cariera sa de pictor prin multe experiențe, plus una, cea decisivă, a organizării, a sistematizării clasice, de tipul conveniențelor formale, a tumultului informai lăuntric, a tins a exprima tot timpul realitatea, mai întâi ca realitate externă, apoi ca lume reflectată în conștiință, apoi în sfârșit ca realitate interioară, ca ton al conștiinței reflectat spre alții, fie prin proiectarea lui asupra

lumii, transmise altora în culoarea sufletului său, fie prin proiectarea directă în conștiința altora, a unor unde de bucurie și de durere, de mânie și de frică, de exultare optimistă sau de pliere sub îndoieli terifiante.

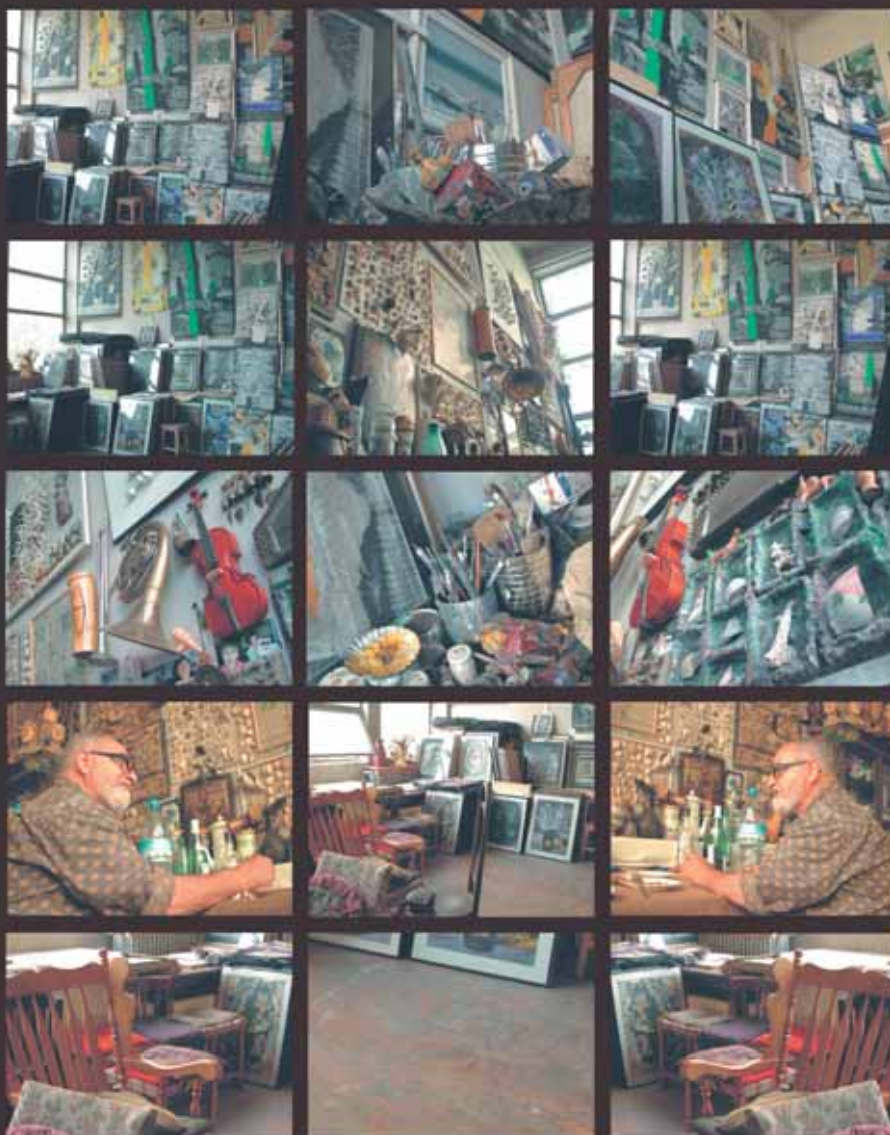
Ion FRUNZETTI (1971)

...Sălișteanu integrează datele tradiției naționale nu la nivelul citatului, al preluării morfologiilor. El înțelege arta românească din trecut ca pe o realitate spirituală, o fuziune a unor direcții ce cuprind deopotrivă creația folclorică și pe aceea a fondatorilor picturii noastre moderne. Efortul său de sinteză se produce ca un act de implicare într-o istorie culturală privită ca o totalitate. Geometria din pictura lui sugerează ceva din priveliștea unui peisaj de undeva, din aer. Liniile se intersectează în alternanțe de pătrate și de cercuri care se unesc și apoi se despart din nou, într-un neconținut ritm de transparență a culorii. Subiectele cele mai simple, un arbore, o plantă cu frunze imense așezată într-un paner, un câmp în largul căruia se rotesc coroanele unor arbori, capătă astfel forța unei arhitecturi grave, a unor construcții ce vor să cuprindă și să sprijine întregul orizont. Artistul descoperă în înfățișările naturii principiile ordinii, ale unei rațiuni ce modelează formele și ritmurile dezvăluite privirii.

...Ion Sălișteanu e un constructor și un meditativ. Redescoperind structurile esențiale ale arhitecturilor naturii, el le înțelege ca fundament rațional al picturii însăși. În pictura lui, ordinea și simetria sunt condiții ale libertății formelor. Ideea logică are amploarea muzicală a cântecului de dragoste.

Dan GRIGORESCU (1980)







# RECONSTRUCȚIA MESAJELOR ÎN MUZEELE DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

Aurelia MOCANU



Încă din 1939 Salvador Dali avea premoniții despre dilema muzeificării artei secolului XX: „muzeele se vor umple repede cu obiecte a căror inutilitate, mărime și complexitate ne vor obliga să construim în deșerturi turnuri speciale pentru a le conține”. Într-o comunicare pentru reuniunea muzeelor de artă din Australia, în 1983, Hans Haacke, nume major al artei actuale, reia (fără componenta paranoica daliniană), critica gestionării bunurilor simbolice prin instituția muzeului. După o idee a lui Hans Magnus Enzensberger, gânditor radical al modernității târzii, Haacke plasează lumea artei, în general, și a muzeelor, în particular, sub marca „industriei de conștiință”, cu toate avatarurile de marketing al oricărei industrii.

Dintre toate convențiile care întretin viața operelor de artă (precum convențiile stilistice sau convențiile de evaluare pecuniară), cele prilejuite de frecventarea locurilor de întâlnire cu arta, mai cu seamă spațiile ierarhizate și protocolare ale muzeelor, acționează cel mai puternic asupra reprezentărilor noastre despre valoarea absolută. Muzeul a devenit în acest sfârșit (și început) de secol o structură, foarte dinamică și o modalitate privilegiată a experienței culturale. Muzeul a preluat aspirații și funcții de la alte instituții de cultură, pe lângă cea de conservare, cercetare și educare, un muzeu de artă contemporană consacră și pune în spectacol producția atât de polimorfa și imprevizibilă a sensibilității artistice actuale.

Apărut în forma sa clasică la începutul secolului al XIX-lea, ca urmare a spiritului de sistematizare științifică și a concepției evolutive asupra istoriei,

muzeul se prezintă ca o lume coerentă de artefacte „semnifore”- purtătoare de semne, de sens (Krzysztof Pomian), așezate în spații și pe trasee subordonate unui discurs, organizate așadar după criteriile unei demonstrații. Pe la mijlocul secolului XX muzeul era perceput ca o instituție vetustă, pentru ca astăzi, odată cu explozia imaginii, să fie mai dinamic ca oricând. După opera arhitecturală a unui arhitect precum Hans Hollein, specializat în muzee de artă, s-a putut face următoarea comparație: dacă la începutul acestui mileniu Europa s-a îmbrăcat cu alba mantie a catedralelor, la sfârșitul lui se așterne mantaua silențioasă a muzeelor. Se pare că după anii `70, un nou așezământ muzeal apare săptămânal pe harta lumii.

În presa dedicată artei contemporane (ex.: Art Press, nr.201, 1995) s-au auzit de aproape un deceniu ecourile dezbatelor din jurul colecțiilor de artă actuală. De la prestigiul marilor expoziții, eveniment care declanșează aproape automat mecanismul mediatic, s-a trecut la ofensiva colecției permanente de artă contemporană, colecție ce trebuie „activată”, pusă în opera spectaculară. Astfel s-a optat pentru deconstruirea ierarhiilor și imobilității academice declanșându-se „noua dezordine a muzeelor”. Tot ce se achiziționează muzeal (cu imensele probleme, cu adevărat „suprareliste” ale efemerității producției contemporane) devine, în fapt, baza a ceea ce se compară, se apreciază sau se subvaluează în viitorul imediat. În aceste condiții, muzeul își propune un acroșaj anual, pentru a pune în relație și în memoria publicului cât mai multe lucrări. Este tot mai mult evitat principiul cronologic sau istorico-stilistic în muzeele de artă modernă și contemporană. Lozinca este: ”a produce sens, nu istorism”. Directori celebrii de muzee de artă, precum Nicolas Serota (Tate-Londra) sau Rudi Fuchs (Olanda), așează un Cezanne lângă un minimalist „pentru a prilejui o inducție de sens”. Fuchs a lansat la Sdtedelijk-Amsterdam o serie de expoziții muzeale cu titlul „Cuplete”, tocmai cu aceste întâlniri sincrone. Faza mai recentă a acestei strategii a muzeului imaginar este invitarea unor artiști contemporani să-și facă propriul discurs de gust și de sens cu patrimoniul unui muzeu, prin rapeluri la mare distanță în timp, pe criterii exclusiv estetice și expresive. Astfel au operat regizorul și pictorul Peter Greenaway la Muzel Beujmans din Rotterdam și Tony Cragg la Muzeul de Artă din Dusseldorf. Este repudiat orice criteriu cronologic sau ierarhic în favoarea unei libertăți expresive, de

bazar rarefiat cu eleganță în spațiul de expunere. Unul dintre exemplele de maxim rafinament în acest discurs cu mari racursiuri expresive între epoci , este colecția Muller de pe insula Hombroich din Westfalia. Într-o arhitectură minimalistă și peisaj japonizant, fără supraveghetori de sală, contemplii un obiect african sau un porțelan chinezesc alături de Calder, Fautrier, Yves Klein.

Circulația nestăvilită a imaginilor (în speță, reproducerea operei de artă) și procesul generalizat de de-teritorializare induc reacția identitară. Colecțiile de artă contemporană tind să se particularizeze, să nu-și dorească completitudinea unui opis convențional al numelor bine cunoscute. Cartografierea contemporanului este mai interesantă (și mai onestă) decât genealogia și ierarhia lui. Pe fundalul tuturor acestor tendințe, colecțiile de artă contemporană din România (în primul rând MAC, Muzeul de arte vizuale din Galați, Muzeul privat de artă contemporană Florean din Baia-Mare, colecția Sîngeorz-Bistrița ș.a.m.d) se înscriu incipient, dar promițător, tocmai în această fază de mișcare browniană din noua ordine a muzeelor.

# NECESITATEA EDUCAȚIEI ESTETICE ȘI MUZEUL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ

Mariana Tomozei COCOȘ



Una din întrebările ce au revenit cu o anumită frecvență în secolul XX și care apar din nou la acest început de mileniu, este aceea legată de locul ocupat de artă în viața omului modern, integrat unei existențe pragmatice și supertehnologizate, ce pare să excludă starea de meditație și contemplativitate specifică creației. Un răspuns categoric, afirmativ, sau mai nuanțat, la întrebarea “Mai avem nevoie de artă?” se transformă, în cazul unei instituții muzeale, în soluții concretizate în manifestări specifice pedagogiei muzeale, menite să răspundă necesității educației estetice.

Opțiunea pentru anumite tipuri de acțiuni la Muzeul de Artă Vizuală din Galați s-a făcut în urma unor selecții firești, în timpul celor aproape patru decenii de existență, ea fiind rezultată din corelarea a doi factori importanți: publicul și materialul informativ ce trebuie să i se transmită.

Un public eterogen ca vârstă, pregătire, mediu socio-cultural și prin urmare cu o predispoziție inegală în receptarea fenomenului artistic și un public școlar (sau din învățământul superior) cu o pregătire relativ omogenă, asigurată de procesul de învățământ, destul de lacunar în privința educației estetice. Aceste carențe persistă, chiar dacă s-a introdus ca obiect de studiu “educația estetică”, deoarece adesea este tratată ca o materie lipsită de finalitate practică.

Materialul informativ transmis este legat de expozițiile permanente și temporare ale muzeului, deci, în general, de arta contemporană românească. Explicarea lui pune probleme diferite față de un muzeu monografic sau față de cele ce prezintă arta românească într-o suită cronologică. În cazul nostru, specificul muzeului presupune un contact restrâns cu perioada interbelică, de aceea o introducere mai accesibilă pentru public în problemele artei contem-



porane nu se poate face decât prin lucrări aparținând lui Corneliu Baba, Al. Ciucurencu, Henri Catargi, Ion Irimescu, Ion Jalea, Dumitru Ghiață, etc. Astfel de repere sunt obligatorii pentru înțelegerea mutațiilor petrecute în arta contemporană și în același timp au drept scop eliminarea unor idei preconcepute ce inhibă dialogul privitorului cu ea. Aceste elemente au impus practicarea cu o anumită continuitate a unor manifestări menite să creeze un univers artistic publicului mai puțin avizat, acel “muzeu imaginar” care prin apelul la diferite etape ale istoriei artei și la diferite zone culturale să-l informeze, să-l facă “permeabil” la șocurile vizuale ale creației contemporane. Ciclurile de filme de artă comentate (practice mai ales în anii ’70 și ’80) și lecțiile de istoria artei însoțite de material ilustrativ (diapozitive, proiecții de reproduceri sau chiar mici filme video realizate de muzeul nostru ca material documentar legat de diferite activități) au adus în atenția vizitatorilor probleme ale evoluției imaginii plastice în diferite epoci, personalități din aceste domenii, stiluri ale picturii, arhitecturii, artelor decorative.

De altfel, necesitatea folosirii unui material ilustrativ – prea puțin existent în magazinele de specialitate – ne-a determinat adesea să concepem o suită de **materiale video** pornind de la manifestările specifice muzeului, sau corelate cu diferite probleme plastice dezvoltate în special în liceele de artă. Având o valoare în primul rând documentară și urmărind să îmbine noțiunile teoretice, clar expuse, cu imaginile corespunzătoare provenind din patrimoniul muzeului, dar și din alte surse, caseta video a devenit un instrument util în activitățile de pedagogie muzeală desfășurate de instituția noastră.

Totuși, cele mai consecvente programe au fost elaborate în special ca un **dialog interactiv** cu generația tânără, deoarece solicitările cele mai frecvente au venit din această direcție, dar și datorită unei bune colaborări care s-a stabilit în timp cu Liceul de Artă “Dimitrie Cuclin” din Galați, cu cadrele didactice și cu elevii de aici, sau cu unele fundații (“Studium”, “Ikon”), deschise promovării tinerelor talente.

Am pornit de la premiza că opera de artă este un conglomerat în care se pot descifra nu numai valori ale esteticii ci și implicații diverse ale valențelor unei civilizații; de aceea, descifrând aspecte care se leagă fie de zona pragmatică fie de cea speculativă a structurii umane, putem stimula interesul publicului și sugera căile de acces spre înțelegerea ei într-un mod atractiv. Această înțelegere o putem canaliza prin prezentarea operei plastice cu datele concrete ce o definesc ca pe un “obiect” înglobat în seria complexă a valorilor civilizației, ale cărei esențe se cristalizează în substanța sa.

Datorită profilului muzeului nostru – artă contemporană - tinerii au arătat întotdeauna mai multă receptivitate față de el. De aceea, în strategiile concepute, manifestările pentru tineret au fost în general mai bine structurate decât cele adresate adulților. Se poate spune că în această situație cerințele și pregătirea elevilor și studenților au putut fi mai bine definite decât ale persoanelor mature – provenind din straturi sociale diferite și mai puțin previzibile ca opțiuni artistice.

În ultimii ani există o preocupare specială de promovare a relațiilor cu tinerii, atât prin expozițiile organizate (expozițiile “Student Art” sau expoziția “Producție 2002”, organizată în colaborare cu secțiile de Pictură, Sculptură și Contexturi de la Academia de Artă din Cluj), ca și prin alte acțiuni muzeale. Astfel, o întregă suită de recitaluri, micro-concerte, expoziții ale elevilor de la Liceul de Artă (concursuri, olimpiade) se desfășoară în sala destinată relațiilor cu publicul, de la etajul muzeului, periodic, în programul Conect-Art.

Implicându-i pe tineri ca protagoniști ai activităților culturale dezvoltăm latura educativă specifică unui muzeu, dar îi transformăm implicit și în niște lideri de opinie pentru un grup de prieteni sau rude ce devin ulterior un public potențial/real al muzeului. Tocmai datorită relației motivate stabilite între instituția muzeală și tinerii creatori, a căror opinie sensibilizează un număr important de viitori iubitori ai artei, am perseverat în cultivarea lor cu prioritate.

Preferința pentru această categorie de public cu un impact dinamic în societate poate fi corelată cu găsirea acelor zone de interferență ale artei cu cotidianul ce pot stârni un interes deosebit, fiind și o caracteristică a epocii noastre.

Designul și mai ales designul vestimentar este un astfel de domeniu ce s-a dovedit că poate polariza atenția publicului. Primele spectacole de acest fel au fost organizate de muzeu în 1988, dar ele au fost reluate în special în ultimii ani, în urma colaborării cu fundația Studium. Am dezvoltat practic proiecte de tip “loisir”, spectacole de parada modei, dar pe o temă dată, din istoria costumului. Implicit ele au o latură clară ce implică pedagogia muzeală, deoarece spectacolele sunt concepute de specialiștii muzeului, care urmăresc realizarea lor în detaliu. Am considerat că educația poate îmbrăca forma mai accesibilă a divertismentului, mai ales în perioada estivală.

Tema abordată de două studențe de la arte plastice a fost costumele egiptene antice, folosite ca sursă de inspirație pentru realizarea a două colecții

foarte diferite ca stil, foarte moderne, dar cu trimiteri reale spre zona istorică anunțată. Pentru crearea cadrului adecvat au fost expuse și câteva lucrări de mari dimensiuni inspirate din pictura egipteană și care fuseseră realizate de una dintre autoare. A fost implicată și secția de balet a Liceului de Artă, mișcarea scenică fiind concepută de un cadru de specialitate al liceului. Pentru realizarea costumelor au fost folosite materiale nu foarte scumpe, dar exploatate ingenios prin prelucrarea plastică.

Deși poate pareă o manifestare mondenă, în esență acțiunea denumită sugestiv “Egyptian couture” a fost cu adevărat o modalitate de educație vizuală deoarece a pus accentul pe ideea că un costum trebuie privit ca o operă de artă; el este un ansamblu de forme, culori, materiale ce se supun unui echilibru plastic și bineînțeles bunului gust. Spectacolul realizat a fost cu adevărat o modalitate de a stimula fantezia creatoare și în aceeași măsură o cale eficientă de a antrena publicul, de a face cunoscut și mai bine înțeles spiritul artei contemporane. Important în astfel de manifestări a fost și faptul că o bună parte din spectatori au devenit colaboratori ai muzeului, pentru buna desfășurare a spectacolului și în acest fel muzeul devine pentru ei un loc familiar, pe care învață în același timp să-l aprecieze, ca deținător al unor valori ale spiritului.

O altă manifestare derulată în perioada estivală a fost “Opera săptămânii”. În fiecare săptămână era expusă câte o lucrare din patrimoniul muzeului, însoțită de câteva date despre creator. Concomitent, colaborând cu cotidianul cel mai citit din Galați, “Viața liberă”, s-a publicat fotografia operei însoțită de o scurtă analiză plastică a ei. Au fost astfel expuse lucrări de Nicolae Grigorescu, Henri Catargi, Iosif Iser, sau câteva lucrări de artă decorativă. Nu s-a urmărit o succesiune cronologică ci s-a mizat mai mult pe elementul surpriză.

De o audiență deosebită s-au bucurat manifestări inițiate sub genericul “Studioul tânărului plastician” – expoziții, de tip experiment adesea, cu lucrări realizate de studenți de la academiile de arte.

“Tems elastiques”, organizată în 2001 a avut ca scop punerea în practică a unui experiment conceput de doi studenți clujeni, foști absolvenți ai Liceului de Artă din Galați: Silvia Costin și Bogdan Teodorescu. Ei urmau să prezinte acest experiment la Nantes, în cadrul unui Congres Internațional de artă modernă. Proiectul a fost demarat de secția de ceramică de la Academia de Artă din Cluj, iar cei doi studenți au răspuns într-un mod foarte original temei plastice date: investirea cu valoare plastică a unui obiect uzual.

Manifestarea lor se înscrie în estetica postmodernă, îmbinând referirea directă la obiecte reale cu cea la tehnicile tradiționale. Obiectul transferat în zona artistică este unul dintre cele mai banale, dar cu conotații foarte precise în practica vieții noastre: borcanul. Borcanul (cu murături, cu conserve, borcanele trimise studenților de părinți), devine un element sugestiv, evocator pentru toată suita de habitudini construite de-a lungul timpului într-o societate obișnuită să supraviețuiască, să întâmpine ostilitatea vremurilor, prin grija continuă pentru proviziile necesare traiului; toate acestea sunt sugestii multiple și simultane dezvoltate de proiectul celor doi studenți. La celalalt pol al demersului tinerilor creatori se află o preocupare pur plastică: tehnica picturii pe sticlă, cu numeroasele ei posibilități de abordare. Simbolistica atribuita obiectului ce se află în atenția lor este și aceea, curentă, de conservare; în acest caz conceptul este extrapolat din domeniul cotidianului în cel al artei; obiectul este înnobilit de o destinație superioară, de a închide ermetic o pictură. Obiectul cu însușiri contingente se metamorfozează astfel într-un spațiu impregnat de subiectivitatea artistică.

Piesele create de cei doi tineri erau într-adevar de o mare diversitate a efectelor plastice folosite și căpătau prețiozitate prin picturalitatea lor, prin reliefurile și adâncirile practicate, prin calitățile tactile dezvoltate și prin reperele în arta informală și a copiilor.

Pentru a pune în valoare acest experiment de o spontaneitate și de o luciditate cuceritoare, a fost nevoie însă de o concepție muzeografică ce decurgea din înțelegerea relației dintre obiecte și ocuparea expresivă a spațiului destinat lor. S-a imaginat o întregă scenografie pentru a valorifica cele 200 de borcane pictate cu imagini irepetabile, într-un asamblaj coerent și sugestiv. S-au folosit rafturi, drapaje, astfel ca suita de obiecte să se situeze la diferite nivele în sala de expunere să ocupe și să dinamizeze spațial.

Deschiderea expoziției s-a bucurat de un numeros public, dominat de tineri, nu numai din domeniul artelor, ci de profesii diferite. Ea a fost însoțită de un simpozion, în care au fost expuse orientările muzeului în direcția promovării experimentelor și s-au prezentat mai multe eseuri legate de semnificațiile dezvoltate de expoziție. Cu aceeași ocazie, a fost urmărit un film realizat de studenți de la secția foto a Academiei de Artă din Cluj.

Sub același generic, al “Studioului tânărului plastician” s-a deschis în octombrie 2003 expoziția “Rămășițe” a Dimei Fabiana, studentă la secția de pictură a Universității Naționale de Artă București. Tema expoziției avea ca punct de pornire genul tradițional al naturilor moarte, dar interpretarea se

situa tot în zona postmodernă. Supradimensionarea motivului, organizarea compozițională cu aspect aleatoriu, o dezordine aparentă evitând expresia calofilă și facilitatea unui echilibru ce nu ne mai este oferit, accentele ironice, sunt câteva din procedeele ce exprimau o modalitate de a dezvălui o față ascunsă a lucrurilor și de a problematiza existența.

Și această manifestare a întrunit un numeros public, predominant tânăr, a cărui participare la discuțiile ce s-au încheiat cu această ocazie a arătat o comunicare reală cu evenimentul promovat de muzeu.

Asemenea proiecte, ca cele enunțate mai sus, își propun să dezvolte un cadru propice pentru formarea unui public al muzeului, un public avizat, deschis creației contemporane. Din acest unghi de vedere, problema vehiculată frecvent la sfârșitul secolului XX și reluată la acest început de veac – “Mai avem nevoie de artă?” – capătă un răspuns specific în cazul unei instituții care conservă valori patrimoniale, prospectându-le concomitent pe cele în curs de devenire.

“Ce poate face o instituție muzeală pentru ca oamenii să conștientizeze faptul că au nevoie de artă?” este o problemă permanent valabilă, ale cărei soluții se conturează din practica acumulată în timp, dezinhibând dialogul vizitatorilor cu artele plastice, pentru a contrazice o afirmație curentă, care a însoțit aproape permanent creația secolului XX: “arta contemporană este greu de înțeles”.

Promovarea creației contemporane este corelată – din perspectiva unei instituții muzeale - cu formarea unui public pregătit să o prețuiască și astfel, toată suita de manifestări desfășurate în acest cadru poate avea mai devreme sau mai târziu consecințe reale în sedimentarea valorilor unei comunități.

## **THE NECESSITY OF THE AESTHETIC EDUCATION AND THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART**

“Do we still need art?” A museum can answer this question only finding the most efficient solutions, so that the public could be aware of the necessity of art.

In almost four decades of existence, the Visual Art Museum of Galați has organized many manifestations for the general public and especially for the youth, who have demonstrated the need for an aesthetic education.

The Visual Art Museum has made its option for certain types of activities considering two major factors: the audience and the information they should receive.

In this study we present some public activities included in the referring to a museum pedagogy area. We mention here those activities that have proven their viability in time: introductions of artists or trends in fine art illustrated on video tapes, fashion shows drawn upon the history of the costume and signed by young artists, a program of exhibitions under the main titles of “ The studio of the young fine artist” and shows having as a theme “The confluence of arts”.

## FRAMEWORK FOR CULTURAL POLICY

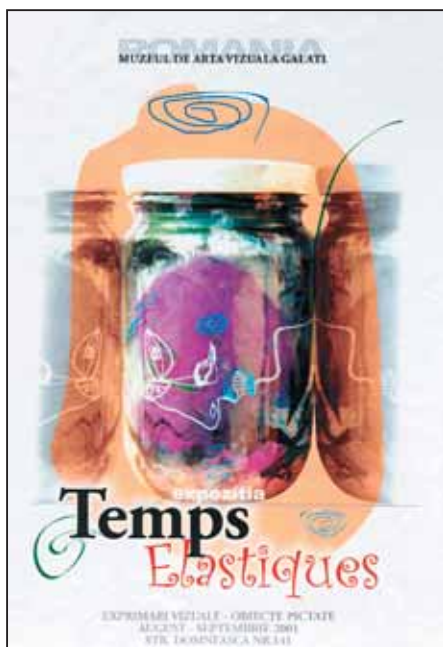


Studioul tânărului plastician. Vernisaj - expoziția *Rămășițe*,  
autor Dima Fabiana





Costum inspirat din  
perioada gotică



Studioul tânărului plastician.  
Afiș



Invitație - parada modei Egyptian couture

# RECONSIDERING

## *Typical Legal and Managerial Situations, Specific Concerns and Problems*

Plamena DIMITROVA-RACHEVA



### **From the country status to the status of visual arts:**

Bulgaria, like all countries in transition, suffers from the consequences of totalitarianism. This historical heritage has left a deep impact upon the attitudes of people forming the cultural policy, and also with artists, who have just broken up with an epoch, in which the function of culture was defined in an entirely different political, economic and social context, and during which exclusive state control was exercised.

As a result, Bulgaria has inherited an extensive cultural infrastructure, which, with the decreasing financial funds and unstable political and economic environment, cannot be maintained on a long-term basis. Although expectations from the transition have not been completely satisfied yet, a number of positive initiatives have been undertaken in the field of culture. They have not, however, changed the nature of the system, the problems of which are extending far beyond the field of culture. In this sense, the paper refers also to all countries being in transition period.

Arguments for investing in culture need a new formulation, prepared in respect to the 21st century, where aesthetical and value criteria will be interwoven with educational, social and economic arguments, aiming at emphasizing on the significance of culture for the future welfare of Bulgaria. A similar result can only be obtained within a serious national debate, which will



outline the wanted change before a maximally large audience, the change that cultural policy is trying to achieve in the post-communist period.

Regardless of this, Bulgaria has to do a revaluation of resources which are separated for culture and of the expected results from cultural activities. This revaluation should be based on political, economic and social arguments, and should also provide the answer to the difficult question: what type of culture does Bulgaria need and can it afford it?

Skills, necessary now to cultural managers, such as ability for managerial strategic planning, marketing and entrepreneurship, were not only superfluous with the previous totalitarian regime, but they were not encouraged either – however, they are what is needed now.

The third topic of the day for Bulgaria is the active communication with the best from the European cultural practice.

The European Council is to provide assistance for the promotion of these recommendations using vehicles within its competences. Such are, for example, the provision of technical assistance, staff training, assistance in concluding bilateral and multilateral agreements, encouraging of cooperation above national level (in the Balkan region, with countries that have encountered analogous problems of transition, as well as with the other European countries).

### **Political context:**

The Constitution of 1991 establishes the legal basis for parliamentary pluralistic democracy. Its Article 23 stipulates the obligations of the state to the field of culture in the following way:

“The State creates conditions for the free development of science, education and art, and assists them. It also takes care of preservation of national historical and cultural heritage.” The Constitution guarantees the freedom of speech and of mass-media. Article 23 (1) reads: Since 1989 there have been four parliamentary elections held and, at present, the National Movement Simeon II is the major political power although, not long ago, the Union of Democratic Forces passed one of the most successful measures for the economic stabilization of the country and, in international aspect, it achieved

agreements on Bulgaria's joining NATO and the European Union. Since 1989, 7 Ministers of Culture have changed, each of which has paid specific interest in a particular field – music or cultural heritage, for example – depending on their professional profile.

### **Economic context:**

For the period from 1990 to 1995 the Gross Domestic Product decreased down to 86.6% of its value in 1990. The GDP per capita is US\$1276, while in Turkey it is US\$2298, in Greece – US\$7169, and in Austria – US\$22678.

The increasing unemployment and the lack of major investments in Bulgarian economy hinder also the future possibilities for increasing the funds for cultural needs. The decreasing number of students, the low school and university teachers' salaries, emigration abroad – all these are continuous processes.

### **Impact on people's attitudes:**

Historical context has given its impact upon everybody who deals with culture, both at administrative and decision-making level, and with people producing cultural products. Most significant is the impact upon attitudes of cultural workers although, during the whole regime, especially in its last stage, authoritative creators appeared who opposed to the existing status quo and expressed principally different understanding of cultural activity.

The basic features of this attitude are:

- Expectation that the decision making is on a hierarchical basis and always comes from the center – from the Ministry of Culture to the periphery. The responsibility for development, planning and rule observation belongs to the center.
- Consciousness that positions and jobs are guaranteed provided one is only adapted to the regime.
- Belief in one's own capacities, responsibility and initiative were not encouraged. In a sense, no other responsibility than the one instructed "from above" ever existed. There was no civil responsibility to exceed the instructions of the party.

- Consumer's needs were never taken into account.
- Incorrect information about the West, on the basis of which its image was very often represented as "false" and illusionary – both with positive and negative sign. As a result, lots of people estimated their consequent contacts with the West, to a certain extent, as a disappointment.
- Uneasiness that creative independence is threatened in case of market engagement and that art is desecrated by the imposed usage on behalf of multinational companies of artistic talent for the purpose of selling products through media (cinema, television, music and publishing), as well as through advertisement and design.
- The idea about management as something different from administering, as something that presupposes ideas for purposeful and self-managed activity is missing. In this sense, the maximal utilization of resources and their efficient management has not become a task of priority and an acquired skill yet.

### **What happens with the art history of visual arts in Bulgaria.**

*"He needs a friendly hand to pull him out"*

*Seneca*

One of the hot dialogs in modern art for the past few decades has been the one between the pure visualization and mystification, between the cultic self-sufficient of plastic form and the power of speech, between the aesthetic influence and the challenging destruction of its fragile parameters. During the years, these two directions have assumed different forms and outlines, sometimes even opposing to their own precedents. Regardless of this, the conflict is still existing, maintaining different numbers of followers on both sides of the division line.

### **The artistic object and beyond it**

\* The discussion on the future of art in the conservative Bulgarian soci-

ety is still of a dramatic character. The followers of “traditional” art ignore its meaningful expressions at the expense of “untraditional” “multi-edibility”.

\* Personal dramas continue to be the form of existence for a number of artists – between hatred and contempt, between ignoring and mocking. In this aspect, the AC/DC Exhibition with curator Svilen Stefanov is for sure located at the point, which is the crossing point of the ideas of “the end of the world” and “a new beginning”. The ironic attitude of authors and curator, the lack of conviction that what is shown is something exclusive, “unsurpassed” and at a world level, acquires a signal meaning for the generally degraded role of culture by the political structures at the present moment.

\* The depressing enumeration of the missing items in Bulgarian art in the 20th century as part of the European, Eastern European and even Balkan art, leads to issues that are existential for modern Bulgarian art. At the largest plane of comparison, we can say that the lack of independent financial sources, alternative to the governmental (collectors, sponsors, materially independent artists that fund their events by themselves) is definitely and sadly outlined in Bulgarian art of the 20th century.

\* In spite of collectors’ predilections of highly educated persons such as Lawyer Grigor Vasilev, the wide span of collecting, typical for other European countries, even Balkan countries like Greece, is missing in Bulgaria.

\* There is no institution like a Museum of Collections, for instance. Even if it had been possible to create something like this in the late 50s or early 60s with small collections from before the war, it would not have been designed as a cultural idea. Nowadays, as per the new laws, private and state collections must be registered and supervised (controlled) by governmental institutions.

\* The results from the observations on neo-avant-garde in former socialist countries from the late 50s till the early 70s place Bulgaria as an almost drastic exception.

\* In Bulgaria, it was just during the past two years that the alternative to the governmental art started being formed. It is usually funded under projects by foreign cultural institutions and foundations. It is still ideologically hard to be accepted. A similar center for alternative art is the XXL Gallery,

Alta-Rai – Sofia, Ancient Bath – Plovdiv. There also exists the practice of separate curator projects in the City Gallery of Sofia and the Foreign Art Gallery in Sofia, as well as two festivals – Process-Space with curator Dimiter Grozdanov, and Froncommunication in Plovdiv. These are events and centers that, as centers of artistic experiments, show famous Western European and American artists together with Bulgarian ones.

\* Curators of alternative art events (representing them in Bulgaria and abroad), due to the fact that they provide possibilities for direct communication of artists from different countries and formal participation in global processes of visual art, enjoy the professional respect and good feelings not on behalf of young authors, but on behalf of the middle aged, too.

\* Regardless of the fact that due to different reasons presentation of modern visual art of Bulgaria has no clear system, almost always whenever it happens, no matter where in the world, it achieves certain public visibility. It is another issue that for the past fifty years, Bulgaria with its visual arts and culture has not been present yet in the united art history of the “two Europes”.

\* One of the most important novelties, being now performed in cultural geography, is the creation of cultural networks. Nowadays, to be in the “network”, no matter whether exhibiting in Istanbul, Cairo or Ljubljana, is more important than to exhibit in a small gallery in Paris or New York. The networks of art institutions, working with modern art, have been created for the purpose of trans-border exchange of exhibitions, actions, information and means. To be included in such a network, a territory should propose its adequate place, an institution (preferably governmental). When this is missing, the flows of art exchange simply pass by such a territory. Probably the reason for all these missing items, however trivial it may sound, is rooted in the absence of Bulgaria from Europe till the close of the 19th century. This explains also the lack of contacts, traditions of communication, etc.

But what must be done today with all such missing things? Should they be included in the unpublished history of the 20th Century Bulgarian Art? On one hand, facts are missing (-isms and neo-isms, neo-avant-garde and under-grounds), by means of which Bulgarian art can be “thrust” in European art of the 20th century (the way Romanian artists are associating themselves).

\* Bulgaria has not any influential (actually none) methodological school in art criticism, which to convincingly move the accents from alterna-

tive to state supported and accepted art. In this situation, isn't the solution in the denial of what has happened so far declaring it for insignificant? Let us assume, for instance, that this history is not worth being studied and this is why we are going to create the new one to date (in the art expert's case – we will only write about young artists and nowadays' pieces of art). Thus we will continue the tradition of the continuous discontinuity that has led to the impossibility to identify Bulgarian position in the world of visual arts. And this, by itself, explains its cultural "invisibility" that has been recently noted by notorious foreign art critics. The interview of Ruen Ruenov with Pierre Ristani published in the Culture newspaper was exactly in this sense, it proves, however, that even the lack of art history in Bulgarian is conserved regarding our century (both the first and second halves), this will not solve the problem with the missed contacts and communities. It is impossible to search for cultural (and not only) participation and to continue the incognito development. In case Bulgarian art historians do not write their own version of Bulgarian art history and its missing items very soon, this will for sure be done by somebody else and then a foreign generally acceptable version will have to be adopted. Regardless of the fact that the position of the country does exist on the map of Europe, it remains somehow invisible in the context of the common European history of visual culture and values. The lack of book publishing in this topical field, even from specialized publishing houses, is drastic. It is exactly these "cultural breakdowns" in the history of Bulgarian art criticism that have led to the "staling" of hundreds of scientific publications – books, research studies, critical materials, monographs about the most famous Bulgarian artists, which, in this situation remained without their due position in history.

\* Hundreds of authors of visual arts, who mostly suffered from the impact of the economic crisis, the last of which in 1997 drove the country to the edge of a national catastrophe, remained doomed to oblivion and sporadic interest of researchers. The lack of target funds for purchases with state galleries has lead to blanks in the national collections and still more drastically this happened to the regional ones.

\* The struggle against the unified point of view towards culture is just starting to obtain certain visible results. Before 1989, there existed no

engagements on behalf of state structures and institutions regarding modern trends in art. For the past years of transition in the political system of Bulgaria, the issues of differences, multiple identity, or “multi-cultural basis” take especially important place. They have a priority position in the programs for funding of different cultural institutions, foundations, both Bulgarian and foreign. In 2001, 35% increase of subsidies for Bulgarian culture and arts were voted, which till that moment amounted to 1% of the total state budget.

\* Political leaders themselves continue preserving a kind of indifference towards cultural processes of democratic reform and this is due to the still restricted vision upon the cultural situation in Bulgaria. Especially with visual arts, the thematic range and artistic forms are still bound by priority to realism in its most popular version of the 70s and 80s, when it was a replica to separate styles and trends of Western European art. The mass preference of artists who moved along this taste and understanding imposed by the public community, create a type of art with a definitely commercial hue, which turns a large part of private galleries in the country into art shops.

\* It can be stated that, to a large extent, the situation of isolation and conscious detachment of the general cultural art traditions of Western Europe and the world have been overcome, especially through the new radical practices of electronic forms of art.

\* In the period of democratic processes after 1989, with the reorganization of cultural institutions and the general economic stagnation, the traditional connections that existed with the former socialist countries have been strongly broken. The reasons lie also in the new art practices, through which young generations radically detach themselves from the common aesthetic and ideal features of the socialistic realism art. The fruitful contacts with Asian countries – Japan, India, China, South Korea, etc. are supported by the priority funding for Bulgaria and it has other grounds for “hidden” investment in the field of economy and market extension.

\* Western institutions of culture, regardless of the fact they are in a situation of “difference”, initiate and support projects directed to overcoming



the “other character” and conceptual association to the common European value system. Especially significant are the efforts made for the organization of different forms of training in art management and marketing, the aim of which is not only to reach the necessary management structure and self-funding of cultural institutions in Bulgaria, but on an international scale too, to materialize cultural products – the PHARE Program of the European Commission, seminars of Soros Art Center together with the Swiss cultural foundation Pro Helvetia, American Center of Culture, etc.

\* The official state programs of the Ministry of Culture and the Union of Bulgarian Artists, whose decentralized structure has its long history, are oriented towards activities and events, the purpose of which was and still is “to spread the glory of national art and culture” throughout the world. This is performed at institutional level also through the network of Bulgarian cultural institutes all over the world, which are minimally funded by the state in the face of the Ministry of Culture and are searching for various legal forms of additional self-funding. This restricts their activities and prestige. Their program activity is developed under the control of the state in the face of the Ministry of Culture. One of the least balanced sides of their activities is the impossibility to establish an adequate dialogue when studying mutually favorable opportunities with western European countries.

\* The attempts to export cultural products at the world exhibitions of visual arts are the result of sporadic interest and initiatives of separate curators and artists, of private institutions and, at the least extent, of state official art associations. The reasons for this lie in the lack of a seriously constructed unified structure for promotion and propagation of modern Bulgarian art.

\* The lack of dissidents among the creators of visual culture at the moment has no significance because the process of democratization itself proved to be introvert psychological and ideological for the separate artists.

\* In the situation of social inequality and economic stagnation, Bulgarian visual arts have not been able to get rid of their hermetic nature, even after the changes when lots of Bulgarian artists left (and are now leaving) the country. Even after they settled in different countries worldwide, as another generation, they couldn't manage to gain world fame and signifi-

cance as it happened with the famous avant-gardist Christo (Hristo Yavashev) some decades earlier.

\* The processes of hermetic sealing of modern visual culture of Bulgaria are gradually being overcome through the untraditional forms of post-totalitarian art but as initiated episodic projects with the participation of partners from Western European countries. Modern Bulgarian art is still outside the orbit of world culture which has been conceptually developing during the last years of the 20th century. We can find the reasons for that in its historical burden, as well as in the formal reality of Bulgarian culture during communism, which created a self-supporting and self-generating within known limits type of art, which restricted and hindered the ability of self-analysis and criticism.

### **Transition Results:**

After the changes in 1989 and the concord achieved on transition to democracy and market economy, the enumerated characteristics of the existing attitudes and centralism in the organization of cultural processes have created serious difficulties to people involved in the field of culture:

At the level of cultural policy, these difficulties are:

- There still exists the opinion that the whole cultural sphere is within the range of responsibilities of the Ministry of Culture although there are commercial, independent and volunteer cultural initiatives.
- In spite of the declared transition to decentralization and privatization, people involved in cultural policy, for instance at the Ministry of Culture, are still inclined control processes from the center. The procedures on budget planning are still governed by rules created before 1989. For example, the level of subsidies released is defined by the number staff rather than by product quality or range of events.
- Liberalization of conditions under which the subsidized cultural sector is functioning is performed rather too slow and with numerous hindrances. For instance, it is difficult and sometimes almost impossible for a subsidized gallery to open its own bank account or use its revenues for reinvestment.

- Resources are administered and not managed. The administrative approach is characterized by registering the resources of certain organization and simple fulfillment of predetermined requirements. The managerial approach, on the contrary, is concentrated on what the organization wants to achieve and how it could materialize its goals. In other words, the accent here is upon policy and strategic planning, which, on its turn, is related to training or human resources management, marketing, etc.
- There is no experience in the human resources management and way of thinking with the concepts of management, as the state used to be the “large source” of resources till recently.
- The manufacturer was the motivating power of cultural processes, so that the needs and wishes of customers, consumers or audience were not paid much attention to. As a result, the marketing skills are rather undeveloped.
- Due to the restricted contacts with the West, excessive expectation was formed at certain points regarding the possibilities of the West to contribute to the stabilization and development of cultural life in Bulgaria.

The reference point of this paper is the development of a brisk historical point of view to the modern status of socialized culture and sensitivity of people from the late 90s. What could be said about a cultural situation that has is not complete yet – although, about fifteen years have passed since the beginning of “non-conventional processes”? All, who earlier or later took part in the creation of modern art in Bulgaria, feel that things have irrevocably changed and the end of the 90s does not match by far the tendencies in their beginning. Did post-conceptual art win? This absurd outside the Bulgarian context question cannot be answered synonymously. On international scale, as participations and prestige, definitely yes (unlike our “traditionalists” whose chance to exhibit outside the country consists of commercial expositions in petty-bourgeois small galleries without any influence upon modern art). As the object of critical analyses here and abroad – also. More and more artists see their art within a more global context, but paradoxically, in their own country they are not the “norm” but violators of cultural conventionality. This situation naturally generates a particular form of cultur-

al opposition, which, in many aspects, appears to be the reason for the origination of the so-called “new radicalism” of the 90s. This phenomenon is to a certain extent related to the overall context of art development too, but its pathos of a violator of post-colonial conventions places it in another dimension, provoked by the specificity of social milieu. Post-totalitarian horror of replacement of value references led to the painful world perception, which found a sort of confirmation in the art of the most problematic in their transition former socialist countries. So, the total post-colonial situation replaced to a great extent post-modern way of thinking – something that simply could not be materialized in the version of its game-like, free of rules pluralistic eclecticism. Eclecticism yes, but not pluralism. Here it plays for the withered lines of value that want to preserve the value references of late totalitarian art. “Radicalism” is also capable of using the game-like paradoxical metaphor of the post-modern, but in a way that questions certain ideological status quo although according to some authors such a discourse belongs to the past and is characteristic only for classical modernism. In Bulgaria the aesthetical discourse is not the one of criticism, it is alternative-confirmative.

Principally, in the beginning of the 21st century the status of the aesthetical discourse in the most innovative areas of modern Bulgarian art is entirely different and indicates that the contra-punctuality characteristic for avant-gardism acquires new actuality. As a paradox, in front of the eyes of the new generation in Bulgarian art, art universe is again disintegrating into two parts – adequate visuality, opposed to certain “national” cheap-taste art hidden behind the mask of its institutionalism at state level. Again, on a regional basis, Clement Greenberg’s classical thesis about art being divided into “avant-garde” and “cheap-taste” comes to life. This opposition seems normal for a situation where each new thing is forced to make its way by means that will not come from anywhere but from the repertoire of classical avant-gardism. Namely due to this, development of events in a country like Bulgaria cannot be easily foreseen.

It is not sure that the “new” will ever come in place of the “old”. This is a line of thought based on evolution, which often proves entirely utopian in peripheral situations.



Nadegda Kuteva



Teodor Dukov

Hristo Yavashev



*Altar I*



*Altar II*

*Canto del  
Danubio*





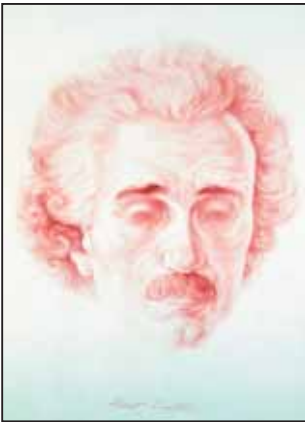
*Amrit Kaur*



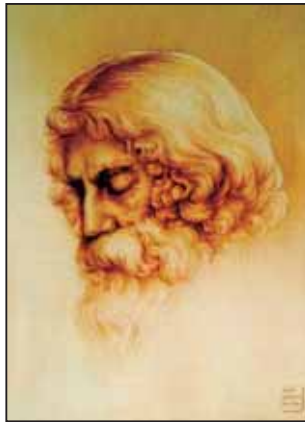
*Gandhi*



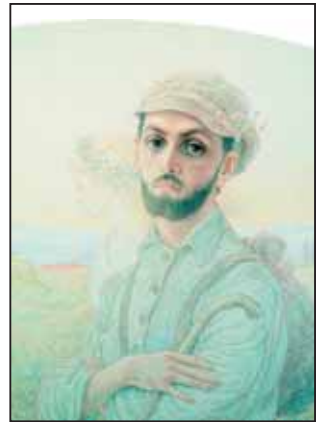
*Maternita*



*Einstein*



*Tagore profilo*



*Avtoritatto a 25 anni*

# TRANSITION UNLIMITED

Simona TĂNĂSESCU



The anachronic and artificial split between East and West ceased finally. We are nowadays tackling on edifying the United Europe caring on the protection of the outlined cultural specificity of each country. The specific of our Culture is directly related to our diversity. Therefore, the evanescence of the boundaries generates the increase of the regional identity.

The concern of the recovery and reevaluation of the natural, spiritual and cultural patrimony could define our epoch. The contemporary world is torn up by deep mutations and consequentially continuous change in communication, languages, habits ... The transition to the so called second industrialization, the globalization, the domination of the media, the uniformity of the visual is affecting also the cultural identity and the evaluation criteria. Even the East is rather characterized by the economical difficulties while in the Western society the violence in the society seems out of control, in both sides underline the problems of identity. That leads to find those threats and interests who are common for the whole community, either for Westerns or for Eastern's, however separated by the living standard that whatever they are. This leads to the necessity to improve the mutual collaboration and to look toward creating opportunities to share each other the reciprocal experiences.

Therefore the unification supposes a minute reorganization of the intercultural communication. To overlook that imperative task may lead to over-spread dramatically the potential of conflicts.



What could be nowadays the role of the Art? Through Art, the mutual acknowledges and the collaboration of different cultural styles, no matter how varied, is facilitated. Thus the Artist is overload by the mission to be an important intermediary between the society of today and the inherited patrimony. But in order to allow the Artist to benefit of the free circulation of the men and goods he has to be protected by an organization.

We have the ticklish mission to redefine the role of the institutions and organizations in the management of a field characterized by the expression of the individuality and of the novelty. Whatever organizations or associations they have to take this into account.

In Europe there are various kind of organizations intentionally created for artists. The differences in the structure are quite significant: in some countries as France the Ministry of Culture is relied to the Communication, in others the Culture is connected to the Education. In Romania the national specificity led to putting together the Culture and the Religion. Thus the visible patrimony is subtly relied to the spirituality.

Beside the Governmental Institutions in some countries like mine there is a structure provided from the ancient professional guilds in Europe. In Romania, the artists benefited from almost 80 years by an organization created for the protection of the artist's rights. In the last 50 years it has the same name Romanian Fine Art Union. The bright size was the social protection, employability, agreements, studios, financial facilities, pensions... The reverse was the supervising of the creation as well as the promotion always due to political and not professional criteria. The surviving experience could be even now useful; we have no more the political interferences but the artists have still to fight with the dictatorship of the market dominated by the sub-culture.

Nowadays the Romanian Fine Art Union has about 6000 members and the number is increasing due to the present moment of re-defining and re-organization. The recent partnership with the Ministry of Culture and Cults have as main priority, the protection of the artist and the promotion the works of art, protection exempt from compulsion and political interfering.

This association has to assure the fulfillment of basic necessities of the artists, to promote and develop their artistic activities, to assure the proper

evaluation of contemporary art, to defend the freedom of artistic expression and action, to work permanently in solving artist's social problems. The most important support is the financial given by the Ministry of Culture and Cults; there is almost no other sponsorship.

So, both the organizations identify two further principles:

- high priority to the core areas of artistic creativity;
- Inter-sectorial policy co-ordination enhanced with maintaining cultural diversity in long term.

The role of the Government-level cultural policy is to device flexible and generally accepted frameworks – on the principles described above and then superintends strategic planning inside this framework. The issue of decentralization involves the provision of autonomy for artistic activity face to cultural policy decision-makers and the distribution of responsibility.

We all are in the middle of an ambitious project-in-progress, which begins to synthesize information collected on cultural policies over the past decade. In order to create an environment where we can hopefully, one-day, reach a point where overall observations about cultural policies in Europe that can be generated. Comparisons made at individual discretion the methodology; approach and legislative framework will become part of a systematic process subject to ongoing change. Final products and results can not be expected until the entire process has been lived.

In the new European configuration, the culture is enriched through each national or regional culture. We are here to find common ways for understanding.

Romania is a particular mixture of several minorities; here we can find many cultural strata from the prehistoric time until the most recent art style. I think that the most important experience we can share is a certain pattern of harmonization.

# DO WE STILL NEED ART TODAY?

Elena VELIKOVA



Art expresses those material and spiritual values for which there are no boundaries and over which time is not master. The dimensions of art are determined by the presence of harmony and perfection. That is why art does not have a particular country of residence.

Do we still need art today when the philosophy of getting rich leads to the loss of mercy and compassion? When the image of Mona Lisa “decorates” towels, bottles and packages? When the language of beauty is replaced by newspaper jargon and clichés? The answer to this question does not need many arguments. We have needed and will always need art. Without art the world would be a worse and uglier place, it would be without the most important thing in its existence, the joy of living.

The great Russian writer A.P. Cehov wrote: “in man, everything must be wonderful, his face, his hands, his ideas and feelings.”

Art is an attempt to save beauty. That beauty that is a natural and spiritual need and rethinks the human existence, the beauty without which the world loses its moral support. The German poet, Schiller said that only it can save the world and the Russian writer Dostoievski said that art existed only for this purpose.

In the nature that surrounds us everything has a very well determined place and everything is subject to a well determined universal order. Man bears in his soul a little part of this Godly perfection but also the gift to create beauty. He is a creator and his mission is to transform the world to be

more beautiful. How appropriate Shakespeare's words are even now: "The world has chased away all beauty, it has become harsher and worse, it is practically unrecognizable." Today, more than ever, people need art. The aspiration towards beauty rethinks the human existence and if we forget this it means we have forgotten to be human.

We, those who handle art professionally, do not ask ourselves the question: "Do we still need art today?" We carry out our professional obligations as it says in the Law we "preserve, spread, educate etc."

But for example educated people, philosophers, culturologists, sociologists and others ask themselves this question and seriously study it. One of the great thinkers and writers of the XXth century, the Austrian Robert Muzil includes in his conception of the future of Europe, the problem of the spiritual values of this process. The parameters of these values will determine the dimensions and future of European civilization: after 100 or 1000 years, maybe someone may actually want to discover this civilization and to preserve the memory of it. The problem he raises is from what will this memory be rebuilt, if either from the spiritual or material memory of man. "I doubt," he writes, "that the world can change under pressure on his soul; the engines of actions are of a brute structure."

As a counterpoint (pretext) for these fears the "Rebuilt Europe" exhibition was proposed which was held in the halls of the Ruse Art Gallery beginning on the 10th of April until the 10th of May 2003 and in June in the Art Salon in the National Culture Palace, in October the exhibition moved to the Klangerfurt University, Austria. The idea for this exhibition was an answer to the challenge of the educated Austrian, Manfred Mozer, in fact the one who initiated it, and which is founded on the philosophical essay of R. Musil "Helpless (defenceless) Europe. He invited the Bulgarian participants to create "perfect, concrete shapes" which would be kept in an archive or in a museum in the idea that if in 100 years Europe were to disappear off of the political map of the world they could rebuild on the basis of these aspects the European culture.

Each participant interpreted the theme in its global aspect but also very subjectively.

Maia Kubratova and Zlatka Stoikova built a house shaped construction made of pipes painted in white and red and under it they seeded a piece of earth with sprouted wheat as the symbol of life as can be found in Bulgaria but also in other European countries. The “Helpless Europe” construction is very flexible and easy to transport in “Europe and outside it.”

The “strange line that separates” West from East , made by Goshu Gheorghiev and Iva Staneva, is more pessimistic, through which they announce (claim) that “this little garden is on the one hand very easy to cross but on the other hand this garden will always exist”. Zornita Vasileva prints on a transparent cloth the figure of “a man without qualities”, the lead character in Rober Muzil’s story. From the symbolic centre of the universe (Dian-tien) a tree grows, like a spring of knowledge with its branches cut. This is a challenge for contemporary Europe where people have so many qualities, are so educated, there is great competition but he who has a strong spirit succeeds. In the video projection “against my window” there is protest against the false architectural shell and the limited living space.

Gheorghi Pasev wants to keep even in one hundred years the everlasting elements of “faith, hope and love”, but these Christian symbols are intersected by the material world of today’s consumer.

The work of Tvetan Krâstev, “Personal Salvation Package”, is in direct connection to the motto of the exhibition. It contains a part of the minimum most important spiritual and material things required for the survival of man (in) after apocalyptic conditions. The 10 divine commandments, the four basic elements: air, water, earth and fire; salt, bread, wheat and grape seeds, to be sown in favourable earth.

Ivan Kâncev creates a museum for the blind. His ceramics, with delicate relief, including Braille writing, will be useful for all blind people in Europe and the world. We pray that such a museum will be created before the passage of 100 years.

But before 100 years pass, the Bulgarian will have to spend a long time “frying on his own barbecue”, Alexandru Ivanov warns us from his iron chair. The marks from the chair-barbecue cannot be seen on the body but they are “impressed on our souls and turned into coals.”

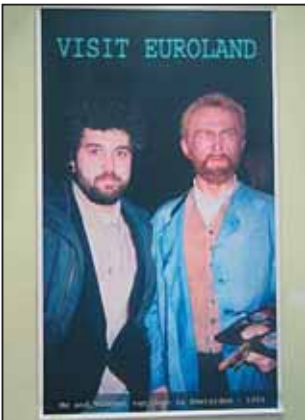
With slight irony, Nikolai Buzov invites us for a walk through EUROLAND. According to him, Europe in the future will turn into a fun fair, into a huge museum.

In the “Fortified House” of Krasimirei Kirilova the idea that in “this museum” each village should maintain its own identity is expressed. The incorporation of Bulgaria into Europe cannot be done without the basic materials: stone, wood, cloth.

The artists have succeeded in showing their point of view regarding the European Union. In its reconstruction the artists have also found a place for Bulgaria. This reconstruction was achieved with the help of art, showing the need for it, today more than ever. I see this little experiment like a counterweight for the levelling trend of globalization values. The invention of innovative codes of modern art with its distinctiveness, the combination of the systems of values from the borders, a flagrant defiance of taboos, the creation of “new objects of desire”, ironic quotation, playing on a number of levels etc.

These are the “methods” of the modern artist to attract and keep interest in art.

Klagenfurt







## **EXHIBITION „PAPER ‘95“ ORGANISED BY THE ART GALLERY DOBRICH**

Since 1995 the professional interest of the Dobrich Art Gallery staff has been directed to paper - a product well known by all of us. which takes a significant place in the artists work.

The focus in the long-term project developed by the Gallery is the International „Paper“ Symposium. Within the annual edition of the Symposium, all participants organize happenings, performances and other artistic events. In the form of „creative games“, the artists introduce their ideas and experiments before the wide audience at the beach. The ecological theme in its wide philosophic aspect, as ecology of spirit, as well as in its specific dimensions is meant to raise conscienseness and focus on the natural environment. This is an accent in the Dobrich Art Gallery activities.

### **Mission**

Art Gallery - Dobrich is a city museum of fine arts, located in the administrative center of the North - Eastern region with the same name - Dobrich and specializing all kinds of museum activities. It is a cultural institute, participating in the accomplishment and implementation of the regional policy, regarding preservation, study and popularization of fine arts. The Gallery works for the benefit of the local community. It encourages and popularizes the local creative groups. It works for various public groups. The Gallery is „open“ for new contacts with national and foreign cultural institutions and implementation of various projects.

Address: Art Gallery - Dobrich, 14. Bulgaria St., 9300 Dobrich, Bulgaria tel.: 00359 58 282 15 - Director, 00359 58 290 91 - Curators

**Zlatka ANDREEVA** - Sofia, Bulgaria

Born on Sept, 18<sup>th</sup>, 1960 in Haskovo. Graduated in textile from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1985.

**EXHIBITIONS:**

1987, 1988 - National Exhibition of Decorative and Applied Arts; 1989 - National Exhibition of Applied Arts, Yambol; Bulgarian Applied Arts, West Berlin; 1990 - Exhibition „10x10x10“, Sofia; 1991 - Exhibition „Unicat“, Sofia; 1993 - „Autumn'93“, Sofia; 1993, 1994, 1995, 1996 - Spring Saloon of Applied Arts, Sofia; 1995 - „30 Years textile“, Sofia; 1996 - „Contemporary Bulgarian Art“, Belgrade; „The Paper“, Sofia.

**Anna BOYADZHIEVA** - Sofia, Bulgaria

Graduated in textile from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1982.

**EXHIBITIONS:**

1982-1996 - All National Exhibitions; 1984 - „Bulgarian Applied Arts“ - Russia; 1988 - Design'88 - Sofia; 1989 - Autumn Salon - Sofia; 1995 - „Videopaper“ - Sofia; „30 Years Textile in Bulgaria“ - Sofia; „Paper“ - Dobrich; 1996 - VII Lace Biennial - Brussels, Belgium; Textile Conference - Manchester, UK; „Paper“ - Dobrich, Sofia.

ONE-MAN SHOWS: 1993 - Sofia.

**Georgi CHRISTOV** - Sofia, Bulgaria

Born on June 20<sup>th</sup> 1951 in Pleven. Graduated in ceramics under Prof. Kolarov from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1977. Specialized in porcelain under Prof. Eker in the Czech Republic. Since 1977 he has taken part in national and international exhibitions and symposia in Italy, Spain, Czech Republic, Romania and Bulgaria.

ONE - MAN SHOWS: 1980-Varna, 1995-USA.

**Mina DECHEVA** - Sofia, Bulgaria

Born in 1976 in Sofia. Graduated in textile from the Academy of Fine Arts - Sofia. Since 1997 she has taken part in national exhibitions, workshops and international plain-airs.

ONE - MAN SHOWS: 1999- Sofia, Varna; 2000 - Sofia.

AWARDS: 2000 - Special award for photography at the 6<sup>th</sup> International Biennial in Miniature in Gorni Milanovats, Yugoslavia.

**Penka DIMITROVA** - Dobrich, Bulgaria

Born on Dec. 2<sup>nd</sup>, 1958 in Burgas. Graduated in mural painting from „SS Cyril and Methodius“ Veliko Tarnovo University in 1981. Since 1987 she has taken part in national exhibitions of decorative arts, national and international exhibitions and workshops.

ONE - MAN SHOWS: 1988, 1994 - Albena.

**Evelina HANDZHIEVA** - Dobrich, Bulgaria

Born on Dec. 30<sup>th</sup>, 1952 in Silistra. Graduated in ceramics under Prof. V. Kolev from the National Academy of Fine Arts - Sofia in 1975. Since 1980 she has taken part in national exhibitions and international biennials in ceramics in France, Italy, Germany, Poland, Canada, Kuwait, Japan, Spain etc.; 1997 International Ceramics Symposium - Sargadelos, Spain; 1999 -A guest of honour of the Saloon of Arts - Tarnos, France; 2000 - A guest of honour of the 16<sup>th</sup> International Festival of Arts Plastic - Mahares, Tunis.

ONE-MAN SHOWS: 1980 -Varna, Dobrich; 1981, 1990 - Vienna.

**Verzhiniya MARKAROVA** - Pazardzhik, Bulgaria

Born on July 19<sup>th</sup>, 1966 in Pazardzhik. Graduated in Traditional Chinese Landscape Painting from the Academy of Fine Arts - Hangzhou, China in 1993.

EXHIBITIONS:

1993 - International Encounter of Miniature Textile Art, Xalapa, Mexico; 1995 - „Miniartextil“ - Como. Italy; „The Paper“ - Dobrich; 1996 - XI International Biennial of Miniature Textiles, Hungary; Flax and Linen Biennial, Upper Normandy, France; „The Paper“ - Dobrich, Sofia, Spring Saloon - Sofia.

ONE-MAN SHOWS: 1990 - Plovdiv; 1992 - China.

**Assadur MARKAROV** - Plovdiv, Bulgaria

Born on Sept. 28<sup>th</sup>, 1961 in Assenovgrad. Graduated in Traditional Chinese Calligraphy from the Academy of Fine Arts - Hangzhou, China in 1993.

**EXHIBITIONS:**

1992 - XV International Lausane Biennial - Switzerland; 1993/95 - „Miniartextile“ - Como, Italy; 1993 - International Encounter of Miniature Arts - Xalapa, Mexico; „Fascinate Textile 2“ - Holland; 1995 - „The Paper“ - Dobrich; 1996 - Flax and Linen Biennial - Upper Normandy, France; Retrospective Exhibition of Guy Houdoin, France; „The Paper“ - Dobrich, Sofia, Workshops; 1994 - Budapest, Hungary; 1995 - St. Petersburg, Russia; „Art and Paper“ - Cacak, Serbia.

ONE-MAN SHOWS: 1990- Plovdiv; 1992 -China.

**Vasselin NACHEV** - Varna, Bulgaria

Born on Nov. 2<sup>nd</sup>, 1958 in Burgas. Graduated in painting under Prof. I. Kirkov from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1985. Since 1987 he has taken part in national and international exhibitions, print biennials and workshops in Holland, France, Switzerland, USA, Australia, Georgia, Norway, Poland etc.

ONE - MAN SHOWS: 1986, 2000 - Sofia; 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1996, 2000 - Varna.

AWARDS: 1989- National Painting Award, Yastrebino, Bulgaria; 1989 - Award for miniature painting, Toronto, Canada; 1996 - Fine Arts Award, Varna, Bulgaria.

**Nedko NEDKOV** - Dobrich, Bulgaria

Born on May 21<sup>st</sup>, 1968 in Dobrich. Graduated in graphics from the „SS Cyril and Methodius“ Veliko Tarnovo University in 1993. Since 1993 he takes part in national exhibitions and workshops and international biennials in Belgium, Spain, Japan, Moldova, Romania, Korea, Macedonia etc.

ONE - MAN SHOWS: 1993, 1994, 1995 - Albena; 1994 - General Toshevo; 1995 - Dobrich; 1996 - Varna, Sofia; 1997 -Varna, Plovdiv; 1998 - Plovdiv, Dobrich.

**Vladimir OVCHAROV** - Sofia, Bulgaria

Born in 1938 in Sofia. Graduated from the Central Academy of Decorative Arts - Pekin, China in 1966. Since 1966 he has taken part in many national exhibitions of applied arts and international biennals in textile o Germany, Switzerland, Sweden, France, Poland, Kuwait etc.

ONE - MAN SHOWS: 1994 -Sofia; 1995- Dobrich; 1998 - Sofia.

**Elena PANAYOTOVA** Sofia, Bulgaria

Born on Oct. 9<sup>th</sup>, 1964 in Sofia. Graduated in painting from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1989. Since 1990 she has taken part in group exhibitions in the country and abroad.

ONE - MAN SHOWS: 1990 -Balchik; 1991, 1994, 1996, 1997 - Sofia; 1993, 1995 - Germany; 1999 - Lithuania.

AWARDS: 1990 - „Southern Spring“. Haskovo. 1<sup>st</sup> prize; 1997 - Drawing award for young artist, Sofia.

**Atanas PARUSHEV** - Sliven, Bulgaria

Born in 1958 in Sliven. Graduated in painting from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1985. Since 1985 he has taken part in group exhibitions and workshops in the country and abroad.

ONE - MAN SHOWS: 1989, 1995 - Sliven; 1991 - Sofia; 1994 - Boyana, Germany; 1995 - Plovdiv

AWARDS: Second prize in painting at the Autumn Salon 94.

**Vihrony POPNEDELEV** - Sofia, Bulgaria

Born on March 1<sup>st</sup>, 1953 in Plovdiv. Graduated in painting from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1979.

EXHIBITIONS: 1987 - Competition for painting in Cannes sur Mer, France; 1988 - Italian and Bulgarian Artists - Italy, Bulgaria; „Unconventional forms“ - Sofia; 1990 - exhibitions of „The City group“ - Sofia, London, Nottingham; 1992 - Galerias del Este - Valencia, Spain; 1993 - Bonn, Germany; 1994 - Tel Aviv, Israel; Schaffhausen, Switzerland; 1995 - Luzern, Switzerland; Plovdiv, „The Paper“ - Dobrich, „Expressionism“ - Sofia; 1996 - Plovdiv; „The Paper“ - Dobrich, Sofia; „Erotique“ - Sofia; „Plastic image of the 90's“ - Sofia.



ONE-MAN SHOWS: 1982 - Plovdiv; 1985 - Oreshak, Poland; 1988 - Plovdiv, Balchik, Dimitrovgrad; 1989 - Botevgrad, Sofia; 1992 - Sofia; 1994 - Balchik, Sofia; 1995 - Haskovo, Sofia, Plovdiv; 1996 - Sofia, Varna, Kazanlak.

**Monika ROMENSKA** - Plovdiv, Bulgaria

Born in 1958 in Plovdiv. Graduated in graphics from the Academy of Fine Arts of Sofia in 1983. Since 1983 takes part in print biennials - Gabrovo, Varna, Leipzig - Germany, Tula - Yugoslavia, Spain, USA. Turkey, England, Holland, Litua etc. Participates in exhibitions and actions of the „Egde“ Group and many curator projects.

ONE - MAN SHOWS: 1985- Plovdiv; 1987- Sofia, Plovdiv; 1988 - Leipzig - Germany, Plovdiv; 1990 - Plovdiv; 1992 - Plovdiv; 1995 - Plovdiv, Skuol - Switzerland; 1996 - Plovdiv, Sofia; 1997 - Varna.

**Alexander STEFANOV** - Sofia, Bulgaria

Born on July 25<sup>th</sup>, 1943 in Sofia. Graduated in ceramics from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1974. Takes part in all exhibitions of the Union of Bulgarian Artists in Bulgaria and abroad.

ONE-MAN SHOWS: 1981, 1996, - Sofia; 1984 - Varna

AWARDS: 1978 - Grand Prix at the International competition in Valencia; 1990 - The Union of Bulgarian Artists award.

**Rossitsa TRENDABILOVA** - Sofia, Bulgaria

Born on Jan 20<sup>th</sup>, 1953 in Samokov. Graduated in silicate forms from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1978. Since 1978 she has taken part in all specialized exhibitions in the country and in many group exhibitions in Spain, France, Germany, Hungary, Italy, Yugoslavia, Poland, Egypt etc.

ONE - MAN SHOWS: 1987 - Sofia

AWARDS: 1993 - The Union of Bulgarian Artists award for ceramics; 1996 - The PIB Fund award for ceramics; 1997 - The Union of Bulgarian Artists award for ceramics, „Vielovarski Priz“, Zagreb.



**Vesko VELEV** - Plovdiv region, Bulgaria

Born on Mar. 18<sup>th</sup>, 1956 in Karnare village, Plovdiv region. Graduated in painting under Prof. I. Kirkov from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1985. Since 1985 he has taken part in national and international exhibitions and workshops in Germany, Croatia, Bulgaria etc.

ONE - MAN SHOWS: 1986, 1990, 1994, 1995 - Sofia; 1987 - Karlovo 1986, 1988, 1999 - Plovdiv; 1994- France; 2000 - Plovdiv, Sofia, Varna; 2001 - Sofia, Varna.

AWARDS: 1993 - Painting Award at the Autumn Salon, Sofia; 2000 - Best annual exhibition, „Irida“ Gallery, Sofia.

**Snezhana SIMEONOVA** - Sofia, Bulgaria

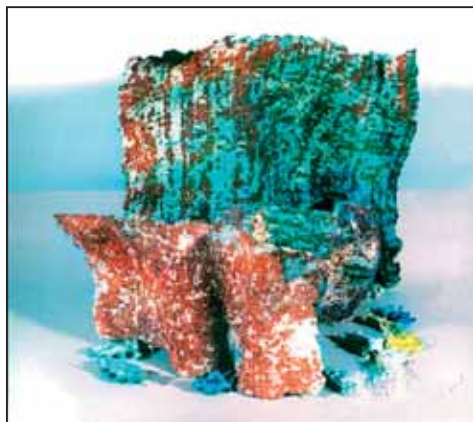
Born in Sofia. Graduated in sculpture under Prof. I. Iliev from the Academy of Fine Arts - Sofia in 1976. Since 1988 she has taken part in group exhibitions in Bulgaria, Germany, Switzerland, France, Great Britain, Egypt, Poland, Italy. Since 1985 she has taken part in symposia in Bulgaria, Latvia, Germany, Hungary, Republic of South Africa, Belgium etc.

ONE - MAN SHOWS: 1986 - Plovdiv; 1990 - Oreshak, Sofia; 1991 - Berlin; 1993 - Plovdiv, Boyana church; 1994 - Sofia; 1995 - Sofia, Berlin; 1998- Sofia.

AWARDS: 1998 - Competition for Cite International des Arts, Paris, France; 1993 - „Art-Dialogue“ Association award, France; 1991 - I<sup>st</sup> prize at the symposium of sculpture in Niredzaha, Hungary; 1989 - III<sup>rd</sup> prize for sculpture, Sofia; 1986 - National sculpture award „M. Markov“; 1985 - Award at the symposium of sculpture in Dzintari, Latvia.



Zlatka Andreeva, *Archaic altar*, 1996



Zlatka Andreeva, *Sea bed*, 1996



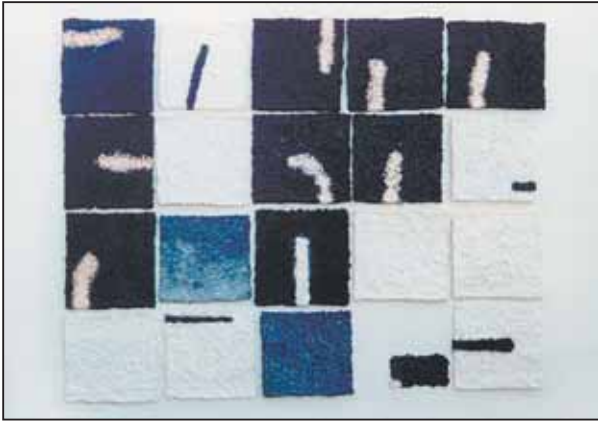
Anna Boyadzhieva, *A figure I*, 1995



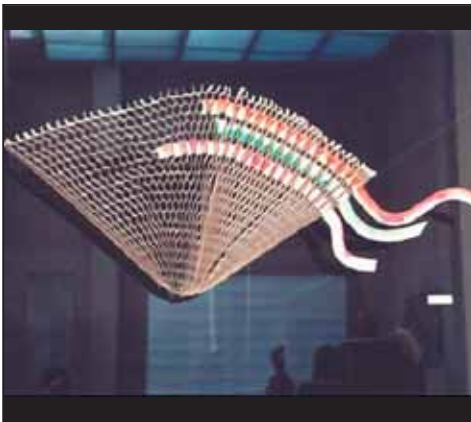
Anna Boyadzhieva, *Composition*, 1995

Georgi Christov,  
*Vector I,II,II* 2001





Mina Decheva, *Untitled*, 2001



Penka Dimitrova, *A fan I*, 1995



Penka Dimitrova, *A fan II*, 1995



Penka Dimitrova, *Traces over the water*, 1999



Penka Dimitrova, *Untitled*, 1997



Penka Dimitrova, *Lightening*, 1996



Penka Dimitrova,  
*Moon in the sea*, 1998



Evelina Handzhieva,  
*Aquarium*, 1997

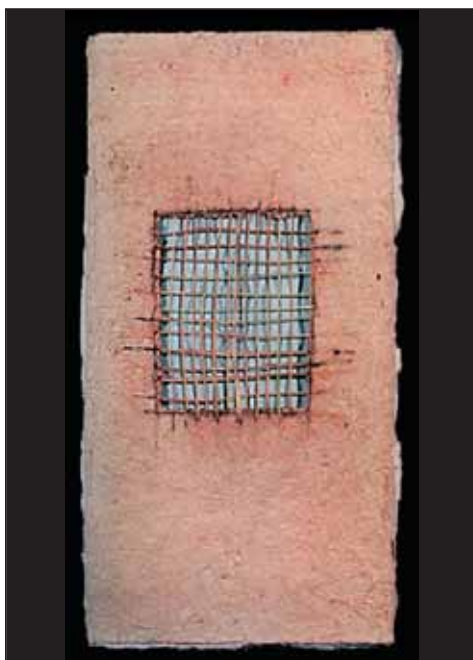


Evelina Handzhieva, *Diary*, 2001





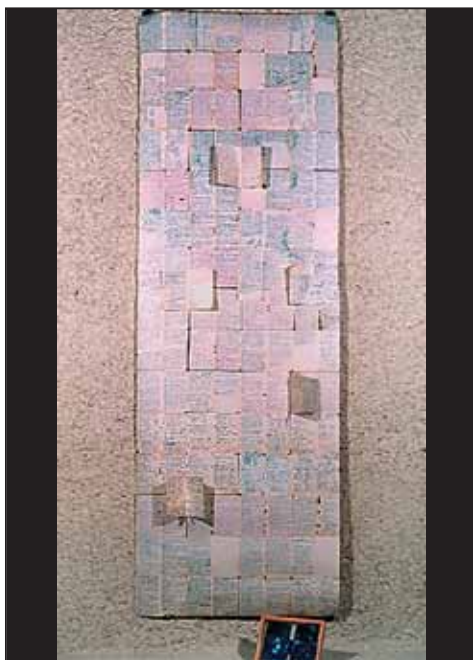
Evelina Handzhieva, *A nest*, 1996



Ev. Handzhieva, *A window*, 1996



Evelina Handzhieva, *Memory*, 1995



Ev. Handzhieva, *The blue diary*, 1999



Evelina Handzhieva, *Vulnerable wood*, 1999



Verhiniya Markarova, *Beehive*, 1995



Verhiniya Markarova, *Wall, 95*



Assadur Markarov, *Experiment I*, 1997



A. Markarov, *I love Chinese Paper*, 1995



Assadur Markarov, *Plane*, 1996



Vselin Nachev, *Words, words*, 2001



Nedko Nedkov, *Stelae I, II, III*, 1995



Nedko Nedkov, *Fall of the leaf or the autumn of our feelings*, 1995



Nedko Nedkov, *Jazz... or something more about the egg*, 1998





Nedko Nedkov, *It will rain, it won't rain*, 1996



Nedko Nedkov, *Keeping memories*, 1999



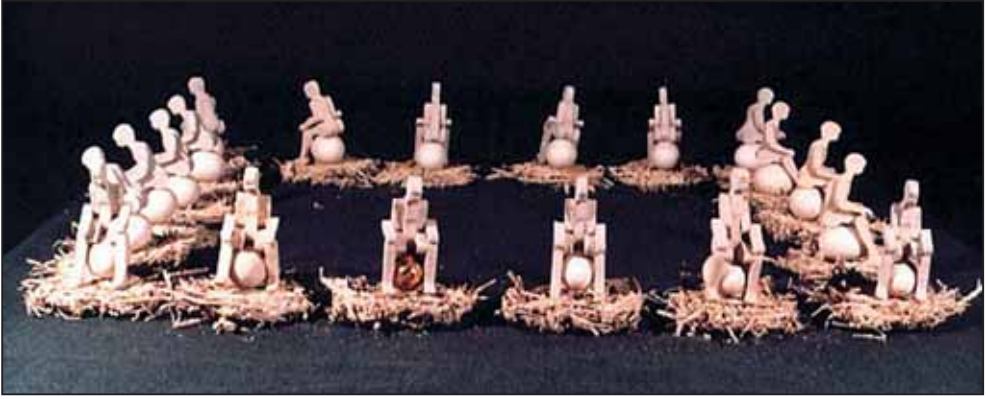
Vladimir Ovcharov, *Attempt to fly*, 1998



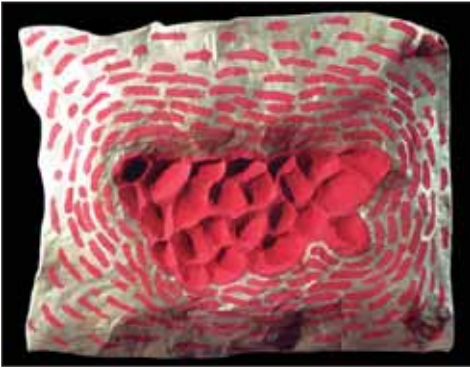
Vladimir Ovcharov, *Roof*, 1995

Vladimir Ovcharov, *Childhood Memory* (details), 1996

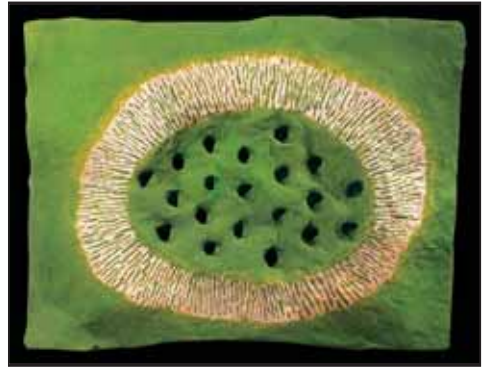




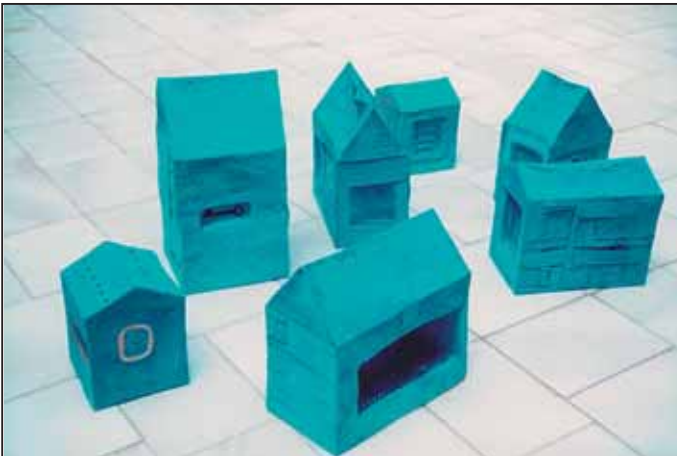
Vladimir Ovcharov, *Self-portrait with an egg*, 1998



Elena Panayotova, *A pillow for a guinea-pig that wants to escape its own fears*, 1999



Elena Panayotova, *A pillow for a kind-hearted cloud*, 1999

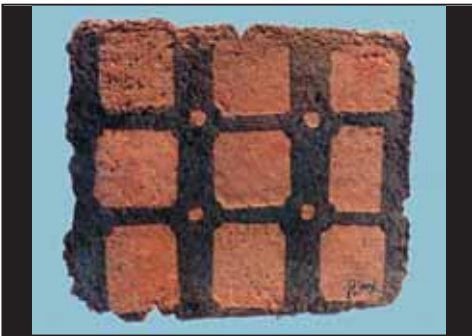


Elena Panayotova, *My dreamed village*, 2001

Atanas Parushev,  
*Time goes by*, 1998



Vihrony Popnedelev,  
*Colour Garden*, 1995



Vihrony Popnedelev, *Grid I*, 1995

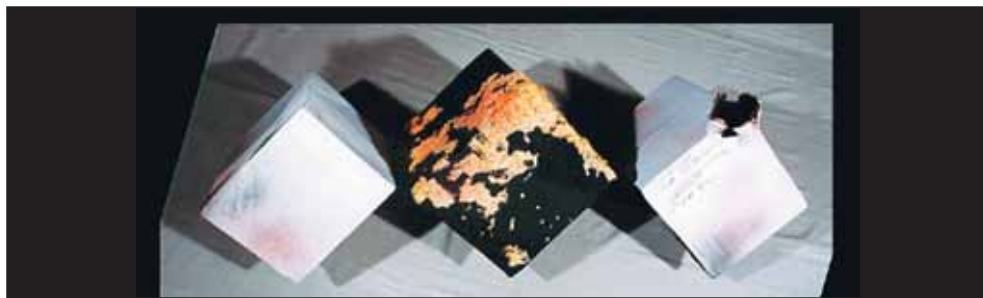


Monika Romenska,  
*Newspapers, way of use*, 1997



Monika Romenska,  
*Table for consumption*, 1997





Alexander Stefanov, *In memoriam to Dr. Luka Pranchev*, 1999

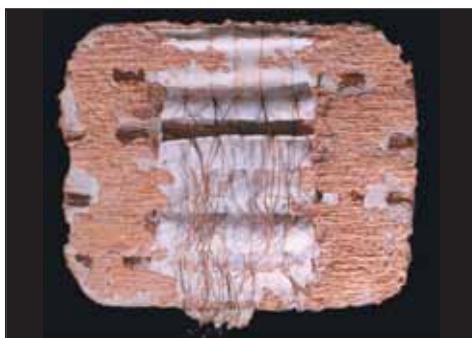


Alexander Stefanov,  
*Memory of Tibet*, 1997

Alexander Stefanov,  
*Mistery of Tibet*, 1997



Rossitsa Trendafilova, *Coast*, 1999



Rossitsa Trendafilova, *Tide*, 1999

Vesko Velev,  
*Ship*, 2001



Snezhana Simeonova,  
*Composition of cobbles*  
*in two materials -*  
*durable and non-*  
*durable ones*



# PERSPECTIVE ALE EVOLUȚIEI ARTELOR. PICTORUL MIHAI PREPELIȚĂ ȘI NECESITATEA ARTEI CA MEMORIE A DEMNITĂȚII UMANE

Dr. Doina PUNGĂ



Retorica întrebării **Mai avem nevoie de artă?** îndeamnă analistul încă de la început la formularea unui răspuns ferm, înaintea demonstrației: *Da, avem nevoie de artă.*

Structura atât de complexă a culturii, domeniu distinct și necesar al vieții sociale, solicită o preocupare atentă, amplă și interdisciplinară în același timp, în scopul de a determina și înțelege originalitatea statutului ei, îndeosebi în condițiile societății contemporane, în care una dintre componentele ei fundamentale - arta - este

evocată uneori voit în termenii unui evident pesimism. Nici una dintre marile epoci artistice precedente secolului al XX-lea nu a avut - și nici nu putea avea cât de cât motive întemeiate pentru a lansa ideea "morții artei".

Care să fie atunci cauzele mai adânci pentru care în secolul al XX-lea și peste pragul secolului XXI, conștiința estetică a epocii moderne și contemporane a fost constrânsă să pună în discuție arta în termenii alternativi a fi sau a nu fi ? Să fi încetat arta să mai dețină funcții în fenomenele spirituale de configurare și întemeiere a culturii și civilizației umane?

Ideea dispariției artei evocă mai ales efortul extraordinar de a cuprinde, în condițiile unui prezent deosebit de dinamic și surprinzător, cu deplasări ale centrelor de interes economic și mișcări sociale contradictorii, spectrul funcțiilor artei și un mod adecvat de a le aborda.

Plecând de la premisa că necesitatea artei își află rațiunea în însăși intimitatea naturii umane, demonstrația în favoarea artei poate avea un parcurs istoric și teoretic, cu exemplificări imediate. De-a lungul istoriei omenirii, atitudinea estetică, care include receptarea frumosului, s-a făcut simțită în chip manifest atunci când a avut drept rezultat creația artistică. Legătura dintre filosofic, etic și estetic a fost teoretizată începând cu antichitatea; aproape că nu a fost sistem teoretic sau estetic, care să nu ajungă la concluzia că atingerea adevărului este imposibilă în absența unei corelații strânse cu binele și cu frumosul. Căutarea adevărului este, înainte de orice, un act de susținere morală. La rândul său, frumosul, care are ca măsură concretă opera de artă, se dobândește numai prin contopire cu esența, lucru pe care îl urmărește și filosofia, pe cale conceptuală. Lupta, travaliul, dăruirea caracteristică creației artistice vizează și valorile eticii, în timp ce idealitatea ei sugerează tangența cu filosoficul.

Relații și interferențe deosebit de adânci și durabile există între artă și morală, între etic și estetic, între bine și frumos. Această conlucrare valorică, activă, la nivel psihologic, gnoseologic și axiologic derivă din natura în general afirmativă, creatoare a ființei umane, al cărei univers estetic se făurește concomitent cu instanțele și instituțiile sale etice, atât la nivel macrosocial,







cât și în dezvoltarea propriei personalități. Contribuind la perfectibilitatea morală a omului, arta își regenerează propriile resurse de vitalitate, astfel că la înălțimea marilor împliniri artistice și morale, la profunzimea trăirilor proprii acestor două universuri, valo-

rilor etice le răspund valori estetice și invers, etica și estetica se întrepătrund adesea până la identificare. "Ideile și legile frumosului sunt deosebite de acelea ale moralității, însă în judecata recunoscătoare sau reprobatoare a unei fapte ele pot să coincidă: sufletul frumos urmează legilor frumuseții", spunea Mihail Eminescu.

Trăim, la început de mileniu, într-o epocă în care experimentele se succed cu rapiditate, accelerate uneori de rațiuni extraestetice - moda, concurența pe piața de artă, interesele comerciale. În același timp, publicul însuși este agresat de explozia informațională, în mare parte nediferențiat receptată.

Caracterul efemer al multora dintre noutățile care asaltează acest public, conștient sau nu de necesitatea întâlnirii cu frumosul și sublimul, dar mereu în așteptare, pare să pună uneori sub semnul întrebării chiar statutul artei ca valoare perenă, împiedicând totodată formarea unor certitudini la nivelul gustului și idealului estetic. Chiar supraabundența ofertei artistice și estetice, similară uneori celei industriale, poate pune în dificultate capacitatea ființei umane de a se manifesta opțional.

În epoca contemporană asistăm, desigur, la o accentuată deplasare a artisticului către estetic. Din ce în ce mai mult spațiul urban este populat cu adevărate construcții optico-cinetice, de utilitate publică, aparținând artei ambientale, dominată în general de vizual și integrată armonios în civilizația imaginii. Pe lângă contribuția pozitivă la înfrumusețarea mediului, la apariția

unui stil estetic de viață, asemenea forme de creație pot genera un tip nediferențiat de sensibilitate artistico-estetică, pentru care arta propriu-zisă să se estompeze și în care nivelele distincte de receptare să nu fie precis delimitate. Aceasta, deoarece dezvoltarea tehnică impetuoasă influențează în mod specific demersul apreciativ, aducând în prim plan funcționalul și utilul, respectiv eficiența și consumul imediat și rapid. Se ajunge astfel ca, în mod nedorit, în artă să fie prețuite cantitatea și productivitatea, în dauna valorii artistice și a talentului.

Odată cu creșterea timpului liber, efect pozitiv al evoluției tehnicii, dar și negativ, ca urmare a unui dramatic proces de dezocupare profesională, se înregistrează o atracție deosebită a diverselor categorii de public, mai ales a tineretului, către așa-numitele genuri artistice ușoare, către divertisment. În același timp, sunt puse în circulație creații efemere, cu un manifest caracter ludic.

Apărute din nevoia firească de delectare, aceste funcții ale artei nu pot fi ignorate, dar se cuvine ca ele să fie organic implicate în resorturile substanțiale, formative și înnobilitoare ale creației. În cazul contrar, al absolutizării lor, apar atitudini de superficialitate, de indistinție față de marile valori. Accentuarea ludicului, dar și a factorului conceptual, a abstractizării

la o altă extremă, schimbările petrecute în statutul artei, confuziile de planuri, limitele, stimulii nespecfici care acționează ca fals impuls creator sau criterii nespecifice de receptare, au contribuit la apariția teoriei decadenței sau chiar a pieirii ineluctabile a artei (Giulio Carlo Argan).

Realizările, căutările și chiar insuccesele artei contemporane, demonstrează efortul creatorilor, aparent provizoriu și mereu nedesăvârșit, de a găsi expresia potrivită în care să fie cuprinse esența universului lor interior,



în dialog cu esența unei epoci deosebit de complexe și contradictorii. Artă în ansamblul ei nu poate muri; dispar, într-adevăr, anumite modalități și forme de manifestare. Există, așa cum spunea Mikel Dufrenne, "o moarte a artei, mai precis a unui anumit fel de artă. Pentru că moartea unui fel de artă, dispariția, anularea lui, înseamnă nașterea unei alte arte. Moartea artei tradiționale, oficiale, moartea a tot ce poate fi academic și constrângător atrage după sine nașterea unei alte arte. Oamenii trebuie să fie, într-adevăr liberi de a crea ceea ce le place". De aceea, poate că tocmai în nevoia lărgirii orizontului posibil al formelor și mijloacelor de expresie se află resortul interior al unei perfecțiuni viitoare, al apariției capodoperelor.

În plan filosofic și estetic pot fi desigur puse în discuție direcții previzibile pentru dezvoltarea viitoare a artei și noi ipoteze de lucru, importante pentru artiștii noului mileniu. Încercând să se apropie în modul ei specific de esența umană, arta își va cuceri mereu recunoașterea, va determina în cele din urmă un elevat nivel de înțelegere și receptare estetică, urmându-și în aceeași măsură destinul ei social.



Începând cu epoca modernă s-a pus mereu sub semnul întrebării însuși conceptul de artă. Și se va pune mereu, în circumstanțe diferite, ca un reflex al necesității de a nu pierde marele dar compensatoriu ce ne-a fost hărăzit. Conținutul conceptului, particularitățile sunt variabile, depind de cursul devenirii istorice și de contextul cultural dat, însă arta ca expresie unică a efortului prin care ființa umană năzuiește să se afirme și să-și găsească drumul către o condiție mai demnă și mai nobilă a existenței sale, ca aspirație către frumos și libertate, nu va dispărea niciodată.

Arta este necesară ca act liber asumat, ca expresie a dorinței de demnitate și de eliberare din cercul constrângerilor date omului - moartea, starea finită, existența într-un timp și loc de cele mai multe ori ostile. Revolta însăși poartă în ea germenele creației, iar strigătul ei este un răspuns necesar la orizontul de așteptări prin care ne definim existența.

Aparținând personalității creatoare, ca determinantă existențială, arta își impune necesitatea și ca palier al unui dialog multiplu cu societatea, mărturisindu-i dramele. Și, nu în ultimul rând, arta se deschide către public prin echilibrantul efect al catharsis-ului.

Ca mulți alți constructori de idealuri imaginative, un artist basarabean - pictorul Mihai Prepelită - și-a construit la rândul său existența din perspectiva nevoii de artă. Născută din necesitate interioară, dar și din necesitate istorică, ca ecou universal al dramelor care au marcat evoluția Basarabiei, arta pictorului întregește existența contemporanilor săi dăruindu-le adevărul nedisimulat, frumusețea tradițiilor, libertatea de a se revolta.

Prima expoziție retrospectivă de pictură și grafică a artistului Mihai Prepelită, care s-a născut, trăiește, crează și suferă sub semnul Zodiei Cumpenei a fost organizată la Muzeul Național de Istorie a României.

Expoziția s-a înscris în seria evenimentelor culturale care au marcat "Luna Basarabiei, ediția a XIII-a", în anul în care s-au împlinit 85 de ani dela Marea Unire, evenimente organizate de Muzeul Național de Istorie a României în colaborare cu Asociația Culturală Pro Basarabia și Bucovina.

Pictor și reputat scriitor, membru al unor prestigioase uniuni de creație și academii, Mihai Prepelită este un artist pe care tragismul istoriei l-a pus sub semnul înstrăinării, un artist care și-a asumat, cu orgoliu dar și cu

umilință, recuperarea identității ca necesitate, ideal și destin artistic. Opera sa este, în acest sens, expresia complexă a dramatismului existențial, trăit ca experiență individuală și istorică.

Este foarte greu de rezumat viața omului Mihai Prepelită, pentru care o jumătate de secol a însemnat trăiri de excepție și, mai ales, experiențe menite să-l doboare.

Născut la 19 octombrie 1947, într-o familie de țărani români din satul Băhrinești - fostul județ Rădăuți al României Mari, ținut de o mare demnitate - familie întoarsă din deportările în Siberia și Kazahstan, Mihai Prepelită a urmat cursurile Școlii medii de Politehnică din Cernăuți cu gândul de a se înscrie la Facultatea de Pictură a Institutului Repin de la Leningrad.

Respins la examenul de admitere în anul 1965, a coborât din nordul Bucovinei și a devenit în toamna aceluiași an student la Facultatea de Litere a Universității din Chișinău. A urmat în paralel și cursurile de pictură ale Studioului de Creație al Tineretului din Chișinău. Este momentul în care destinul său de scriitor s-a înfrățit în câmpul creației cu cel al pictorului.

Între anii 1969-1971 a fost student extern al Facultății de Arte Plastice a Universității de Arte de la Moscova, la clasa profesorului Andrei Borisovici Grosițki. A lucrat ca pictor executant al Stadionului Republican din Chișinău și, într-un singur an, în 1970, a realizat opt lucrări de mari dimensiuni, cu teme românești profunde, printre care se numără Meșterul Manole, Miorița, Baba Dochia. În același an, pe Stadionul Republican din Chișinău, și-a deschis prima expoziție personală, închisă din ordinul KGB pentru atitudinea "nonconformistă, avangardistă, abstracționistă" a artistului. Nici nu se putea altfel, viziunile sale hiperbolizante contrazicând violent normele realismului socialist și mentalitatea vremii.

A perseverat și a devenit pictor scenograf la Teatrul "Pușchin" din Chișinău, dar spectacolele i-au fost interzise. Pentru manuscrisele sale literare, ca și pentru pictura „*Satan al veacului XX*“ (V .I. Lenin), a fost expulzat din Chișinău în 1977. Acceptat ca membru al Uniunii Scriitorilor din fosta Uniune Sovietică, a fost din nou expulzat în anul 1986, de data aceasta din Moscova, unde o perioadă a trăit clandestin, pentru "încălcarea gravă a regimului de reședință".

A revenit la Chișinău, dar a rostit prea tare în volumul *Necropole pentru suflet*: "Sunt un român evadat din Gulag/Sunt condamnat pe viață/Să-mi iubesc neamul/Ca pe o mireasă/Mireasa mea/Se numește ROMÂNIA". A scris în limba română și a intrat în conflict cu autoritățile rusofile. În aceste condiții și-a înfruntat din nou destinul și s-a stabilit definitiv la București. A obținut în 1994 cetățenia română și a devenit, rând pe rând, membru al Uniunii Scriitorilor din România, al UNITER, membru fondator al Academiei Daco-române, al Academiei de Științe, Literatură și Arte din Oradea.

Inspirația extinsă a artistului Mihai Prepelită a devenit mereu operă de artă, indiferent de genul exprimării: pictură, grafică, proză, dramaturgie, poezie sau eseu.

În anul 1980 a debutat cu volumul de nuvele *Mama noastră - Pasăre Albastră*. Au urmat romanul *Îmblânzirea Curcubeului*, volumul de publicistică *Constelația tinerelor talente*, evocarea *Tânguiosul glas de clopot...*, volumul de poeme *Peste Carpați, peste cutremure*, volumele de proză pentru copii. A împodobit "podurile de flori" ale Prutului cu o panoplie impresionantă de scrieri revelatoare pentru sufletul său zbuciumat, înstrăinat și doritor să trăiască, așa cum mărturisește, în "sfânta țarină românească". Au văzut lumina tiparului *101 poeme haiku*, poemele *Necropole de suflet* și *Îmblânzirea Curcubeului*, ediție necenzurată, confesiunile și evocările *Ucenic la Eminescu*, *La casa cu nebuni*, *Altarul Muzelor*, *Din Gulagul românilor*, *Eu sunt născut în Bucovina*, *Codrii Cosminului*.

Pictura și grafica reprezintă însă valențele primordiale ale acestei inconfundabile personalități creatoare. Lucrările lui Mihai Prepelită au trecut acum prima dată, cu mari probleme și vămuiri, granița dintre români, pentru a-i fi alături în încercarea de a se face înțeleș.

Sensurile picturii sale sunt încifrate, ca și ale haiku-urilor pe care le-a compus. Ne întrebăm în fața lucrărilor sale de pictură și grafică, dacă universul acestor micropoeme este "țipătul unui român din Gulag", pictura sa reprezintă oare speranța născută din sacrificiu și din dorința de libertate absolută ale acestui Icar contemporan?

Pictorul îi recunoaște ca măștri pe Pablo Picasso, Ion Țuculescu, Mikalouis Ciurlionis, Mihai Grecu. Se apropie, ca limbaj artistic, de cercurile

avangardiste de la Odesa, sau de cele recente de la Moscova și Sankt-Petersburg. În acest sens, apelul plastic la efectele combinației roșu - albastru are în arta lui Mihai Prepelită o semnificație definitorie pentru mesajul transmis, care se suprapune rezolvării cromatice a adâncimii spațiale.

Din bogăția conceptelor codificate de avangarda rusă contemporană ca "revival" al unei vechi tradiții păstrate în istoria picturii ruse, a ales, gradual, încărcătura emoțională, efectele dramatice ale roșului, tragismul, distrugerea calmului optic. Pentru dimensiunea transcedentală a imaginii plastice a oferit albastrului un rol privilegiat, pe care l-a ales a fi cel al Voronețului. Între albastru și roșu, spirala neagră marchează drumul imprevizibil al istoriei sau al cunoașterii de sine.

Opera semnată de Mihai Prepelită mărturisește astfel lumii destinul asumat al Zodiei Cumpenei. Un strigăt de revoltă, organic asumat, în afara căruia nu își imaginează existența, amplificat de contrastele expresioniste ale picturii, străbate universul artei sale împreună cu spaimele trăite și concentrate într-un univers imaginar fantastic, polivalent, pentru care ambiguitatea este caracteristică.

Răspunsul la întrebările fundamentale pe care le suscită arta lui Mihai Prepelită le aflăm în temele alese pentru marile cicluri pe care le-a pictat cu ani în urmă, în vigoarea și originalitatea limbajului artistic, în structura simbolurilor, în construcția spiritual-filosofică a spațiului pictural, dar și în profesiunea de credință cuprinsă în sinteza unui haiku care îi definește vocația: "*Lacrimi de înger, Albastrul de Voroneț, M-am născut pictor*".

Un *Autoportret* din tinerețe invită la cunoașterea artistului matur de mai târziu, ca punte biografică absolut necesară.

Portretele părinților, Portretul emblematic al bunicii, Portretele ziariștilor, poezilor, actorilor pe care i-a cunoscut, personalități de seamă ale culturii din Basarabia și Bucovina, sunt născute din admirație și recunoștință, din zguduitoră înțelegere a unor destine particulare, descrise uneori prin asociere cu alte imagini metaforice.

În efortul său de a se autocunoaște, artistul se întoarce la *Geneză* în ciclul *Mama, eu și cosmosul*, mărturisindu-și drama existențială.

În Ciclul folcloric realizat în 1970, devenit istorie, treptele ascendente ale



filosofiei sale se descifrează în bogăția simbolurilor și în cromatica contrastanță a Tripticului care are ca panou central lucrarea intitulată *Basarabia martiră*.

Îi urmează cercurile concentrice care conduc spre cunoașterea de sine prin modelele culturale ancestrale ale psihologiei românești colective, prin valorile tradiției, entități de creație care se numesc *Legenda Ciocârliei*, *Paparuda*, *Domnul de Rouă*, *Miorița*, *Pogorârea Meșterului Manole*.

O notă de umor este adusă în creația lui Mihai Prepelită de epopeea *Curcaniada*, un exemplu rar de tragicomedie în imagini plastice.

Și, peste acest univers pictat, se așterne dens, ca semn al infinitului și ca permanentă sursă de identificare a creatorului, rețeaua spiralelor fundamentale ale tradiției populare, repere recognoscibile în arta covorului românesc, în arta încondeierii oului și arta cusăturilor.

Opera grafică a lui Mihai Prepelită are ca reper central Ciclul *Eminesciana*, încă neîncheiat, care face parte din marile proiecte și încercări viitoare ale artistului. Alături de acest ciclu, în suita lucrărilor în cărbune sau în tuș cu penița, sunt prezente portrete, alegorii ale dansului, personificări ale unor sentimente profund umane - dragostea, gelozia, patima.

Dincolo de epopeea pictată, în aceste lucrări de mici dimensiuni Mihai Prepelită are puterea de a-și întoarce privirea către sine, de a trece de la sugestia acțiunii dramatice la meditația profundă, înscrisă în sinteza predilectă a curbelor, așa cum a înțeles să o facă în scriitura concentrată a haiku-urilor.

Din întreaga operă a artistului răzbate un strigăt de revoltă, dar și bucuria credinței și a speranței, amplificate de contrastele expresioniste sau de repertoriul oniric al picturii. Universul artei sale este fulgerat de spaimile trăite și concentrate în imaginile ambigue, fantastice, plurivalente ale lucrărilor de pictură și grafică.

Mihai Prepelită are vocația permanentei treceri de la magia cuvântului la magia culorilor și a formelor, magie care animă cosmosul artei pe care ne-a oferit-o cu atâta generozitate.

Drama existențială a artistului, sugerată cu patos, dar și cu demnitate, se dorește a fi multiplicată prin cunoaștere și receptare, ca ecou al unei biruințe tragice, pe fondul păstrării identității naționale. A fost oare pe deplin înțeles? Nu este încă prea târziu.

Având drept exemplu un asemenea univers artistic, care ne așează față în față cu valorile fundamentale ale sufletului și spațiului românesc, ca și sacrificiul de netăgăduit la care a fost îndemnat artistul tocmai de necesitatea implacabilă de a se exprima pentru semenii săi, parcurgem cercul devenirii și încercărilor noastre susținuți de nobila și providențiala necesitate de a dialoga cu arta. Da, mai avem nevoie de artă.



## DESCOPERIREA BALCICULUI

Doina PĂULEANU



Revelația Balcicului se datorează lui Alexandru Satmary și comportă – după cum informează Balcica Măciucă, a cărei fabuloasă copilărie se identifică, prin tatăl primar, colecționar, suflet pereche, amfitrion dăruit și mama originară chiar din locul în cauză, cu viața urbei marine – o dată precisă: 28 noiembrie 1913<sup>1</sup>. Claudia Millian rememorează acest eveniment în 1935: „După războiul balcanic l-a descoperit un pictor, așa cum se descifrează o pagină de istorie, pe o piatră găsită în pământ. Atunci Balcicul se ascundea în cutele de cretă

ale masivurilor lui și se tolănea leneș în apele de mătase ale unui golf săpat de viață, din tumultul Mării Negre.

Cu adieri ușoare și cu un climat mediteranean, cu peisagii ierusalemice și cu oameni timizi și cuminți, Balcicul odată descoperit, devine o geografie de poezie și de culoare, în cucerirea căreia au plecat visători și artiști. După Alexandru Satmary, descoperitorul și animatorul acestei întinderi de munte și de mare, au venit aici aproape toți pictorii și scriitorii - și cu osebire cei dintâi. Răsfățat pe palete diferite, Balcicul a împrumutat o mie și unul de chipuri; a răsărit ca o sirenă din dantela apelor, ca o stea din adâncurile munților de cretă, mereu altfel, ca orice negrăită frumusețe, de basm oriental”<sup>2</sup>.

Poziția unică a Balcicului năvălește la poezie și condeiele riguroase; Gh.Vâlsan, unul dintre aceștia, relatează: „Baza podișului aici este ruptă în trepte și muchii paralele cu țărnul. Crește de munți în miniatură, piramide, falii, frontoane care îți par sculptate în basoreliefuri asiriene, dau aspectul cel mai sbuciumat ce se poate închipui. Totul de o albeață strălucitoare - o adevărată simfonie în alb. Așezarea se revarsă într-o cascadă de două sute de metri înălțime, de pe sprânceana dealului până în undele mării. Dinspre larg ai impresia că dintr-o urnă de marmoră se împrășteie o grămadă de mărgăritare pe

atlasul albastru și lin al golfului. Se disting terase și o mulțime de leagăne suspendate. Șirurile de case sau de bordeie - care sunt foarte multe - se strecoară printre creste și folosesc toate pantele mai domoale și toate adăposturile.

În felul de locuire s-a păstrat un caracter atât de vădit oriental, încât te-ai crede pe țărmuri mult mai departe de gurile *Dunării scitice*”<sup>3</sup>.

Emanoil Bucuța informează despre un alt moment decisiv din viața Balcicului: „Acum șapte, opt ani era altfel (față de 1931 n.n.). Regina Maria nu fusese încă dusă de pictorul Szatmary într-un popas, care trebuia să fie numai de un ceas în drum spre Cavarna, dela moscheia mică din port, cu brâu colorat, prin mahalaua tătarască și prin tot orașul vechiu, până la morile Pârâului alb. Scurtul popas de-atunci ține și astăzi. Sub pașii cari au mers pe-acolo, pași albi și regali, cu amintiri scoțiene, au ieșit grădinile spânzurate de-acum, zăgăzurile împotriva Mării, fâșiile de apă curgătoare pe alei și palatul cu ferestre mari, care privesc departe”<sup>4</sup>.

Casa pe care și-a construit-o Satmary la Balcic era „înconjurată de o grădină primitoare plină de farmec, cu tot felul de pomi umbroși și mulți tamariși cum nu se mai văzuse(ră) până atunci la Balcic.

Afară de grădină, cel mai reușit colț al *Vilei dintre pomi*, cum o numea Ortansa (soția pictorului și sora Ceciliei Cuțescu Storck, n. n.), era un ceardac la etaj, zugrăvit și bine întocmit arhitectonic de către însuși soțul ei. Îl asemănam unui paraclis agățat deasupra mării și era împodobit cu faianțe persane de culoare albastră”. Emanoil Bucuța este bine informat: „Ca o solie a acestui înțeles (Balcicul oraș de artă n.n.), cele dintâi trei clădiri noi ridicate în cartierul nou al Balcicului au fost trei case de pictori: Szatmary, Cuțescu Storck și Regina Maria. Scriitorul Dunării și al Mării, Jean Bart, s-a făcut și el proprietar chiar în inima târgului. Și mai sunt și alții...”<sup>5</sup>

O fotografie de epocă făcută de pe terasa casei Satmary și publicată într-un ghid turistic din 1928, arată deschiderea ovală a cerdacului, coloanele simple sau în torsadă cu capiteli scunde și decor fitomorf plat, care susțin arcade înalte în plin cintru<sup>6</sup>. Claudia Millian precizează în 1936: „Aici, în locul vilei persane unde locuiesc era la început o vie întinsă, plină cu pomi fructiferi, pe care nu se găsea decât un chioșc de odihnă și de păzit. Prietena mea (Ortansa, n. n.) îmi spune că întregul cartier de azi, unde se află palatul reginei, palatul Storck, vila ei - vila Satmary - vila Roman cum și tot ce s-a construit în ultimii ani, era o întreagă regiune de vie. Nu erau decât potecute mici, pierdute între bolțile cu rod și toată această minunată plantație fructiferă, amestecată cu smochini și migdali, era îmbrățișată jur împrejur, de maiestuoase stânci albe, înalte ca niște parapete de cremene strălucitoare...

Era după războiul din 1913. Cel dintâi care a pornit atunci pe marginea mării, din punctul Mangaliei de-a lungul coastei, pe drumurile cretoase ale Dobrogei noi a fost pictorul Alexandru Satmary. Îndrăgostit de plein-air și însetat de locuri necunoscute, el a descoperit cele mai fantastice colțuri ale Mării Negre: Calichioi, Surtuchioi, Caverna și Balcic. El a dus dintâiu vestea acestor minuni necunoscute, între intelectualii și pictorii țării și e primul care a ctitorit aici și căruia i se datorește faima acestor frumuseți nebănuite și a acestui refugiu de lumină și culoare care e Balcicul...

Își poate închipui cineva peisajul arhaic, de libertate și de simplă frumusețe care se desfășura, ca într-o carte de scripturi sfinte, aici, în fața unei mări de un colorit de peruzea și sub un cer intens, de un albastru adânc?”<sup>7</sup>

Satmary era primul artist care descindea la Balcic odată cu semnele timide ale primăverii și se instala în vila proprie din zona viilor (de fapt cartierul rezidențial, chiar palățial), pe care o îmbrăcase în ceramică albastră. „La invitația lui, actorii Gh. Storin, George Vraca, Bulfinski, Puiu Iancovescu, muzicienii Mihail Șora și Cella Delavrancea, scriitorii V. Voiculescu, Ion Pillat, Jean Bart, Ionel Teodoreanu, Adrian Maniu erau nelipsiți oaspeți în fiecare vară.

Pictorii din toate părțile țării înființaseră o colonie... Cum soseau aici, orașelul se trezea la viață. În fiecare zi, Alexandru Satmary, îmbrăcat sumar, ca pe plajele sudice, își bea cafeaua, istorisind celor din jur întâmplări dintr-un trecut bogat în aventuri”<sup>8</sup>: trecuse Dunărea înnot, participase la o încrucișare de spade, la numeroase partide de vânătoare și călătorii imaginare, împreună cu tatăl său pictorul și fotograful Carol Pop de Satmary (Popp de Szathmary), tovarăș cu Liszt, stătuse, copil, pe genunchii lui Eminescu, cunoscuse nenumărați artiști și capete încoronate.

Alexandru Satmary era „pregătit întru totul - cu suflet, ereditate, educație și talent”, după spusa lui Adrian Maniu, care i-a consacrat în 1935, o tulburătoare monografie - pentru marea artă, dar a vrut și a izbutit „să se piardă cu o neobișnuită măreție”. Era dotat până la virtuozitate pentru meseriile artistice, descoperea și stăpânea cu abilitate, secrete și tehnici seculare; ar fi fost un excelent restaurator, bijutier, artist decorator, scenograf, expert, arhivar, fotograf de artă, arhitect peisagist, etc...

Dacă nu am recunoaște în evadările de la pictura de șevalet ale acestei existențe leale și bizare, cavalierești și voit obscure, decât faptul că el a stăruit zadarnic încă de acum o jumătate de veac, pentru înființarea unei școli de pictură bisericească pe tradiție, în vreuna din mănăstirile cu păraginite chilii, și

încă am înțelege cât nu a fost nimerit cu vremea lui, iar când vom adăuga că întreaga artă îi e datorare recunoștință în viitor, pentru că a restaurat cu migală de rob, minunea tâmpiei dela Arnota, una din cele mai desăvârșite capodopere ale artei noastre, vom fi iertat îndepărtări rătăcitoare, ale celui ce pare că purta neconținut grija să nu întunece prin izbânzile sale, gloria părintească”<sup>9</sup>.

În ceea ce privește peisajele realizate de Satmary la Balcic, acestea sunt localizabile, cel mai adesea, în cartierul tătăresc, sub culmea cretoasă cu aparență de înălțime inexpugnabilă, care limitează desfășurarea în adâncime a imaginii și permite adoptarea unor tonuri apropiate, sau în cimitir - de fapt un spațiu amplu, în pantă lină, presărat cu scaieți și cu pietre de aspect megalitic între care siluete drapate par a contempla, cu tristețe resemnată, veșnicia însăși.

Se pot desluși două tipuri de abordare la acest artist a cărui operă se cere reexaminată în numele istoriei culturii și a unei juste așezări în etapa modernă a școlii naționale de artă: peisaje libere de convenții, în descendență plein-air-istă, cu recuzită specifică sau orientală - copaci, flori, căsuțe agreabil distribuite către planurile de adâncime sau stânci, mare, efecte exotice și imagini de o surprinzătoare modernitate prin utilizarea umbrelor colorate, uneori chiar complementare, dispariția valorilor, modulare și spontaneitate, structuri și transparențe. Această orientare stilistică, rezultată din analiza dealurilor de calcar albe, despovărate de vegetație ale Balcicului, care îi reamintesc lui Satmary, prin modul în care primesc și redistribuie lumina, de frescele medievale, utilizează localitatea plată și transparentă de culoare în asociație cu spațiul construit, de sorginte geometrică. Acest tip de construcție funcționează însă pentru fiecare plan în parte și nu pentru ansamblul care comprimă registre de adâncime, fără a renunța cu totul la perspectiva cantitativă. Rezultatul este o viziune apropiată, uneori în prim plan chiar cu suprafețe de curbura, etalată senin printr-o pastă spontană și fluidă, aproape rarefiată. Fiecare element figurat capătă astfel o aură, în umbra căreia reflexe surdinizate îi sporesc expresivitatea și rafinamentul. Registrul în care se înscriu operele sale de la Balcic este arareori cel de odă năvalnică: poetul-exeget amintește de ultimele tablouri neterminate, între care și câteva panorame ale mării „dintre stâncile albe, dintre stâncile stacojii, cuprinzând văzduh de joc și de valuri”; celelalte, majoritare, sunt „o destăinuire a priveliștilor” pe care, cu siguranță, Alexandru Satmary le-a iubit.

H. Blazian menționează în *Adeverul literar și artistic* din 29 decembrie 1935 că retrospectiva postumă organizată în acel an, a fost „bine documen-

tată și destul de reprezentativă pentru stilul delicat, simplu și sincer al celui dintâi pictor care a portretizat Balcicul”<sup>10</sup>.

În cronologia evenimentelor legate de istoria Cadrilaterului trebuie introdus Iosif Iser, soldat în cel de-al doilea război balcanic (desfășurat vara) și drumeț civil în același an 1913; și Iser *descoperă* (cuvântul îi aparține) Dobrogea cu sentimentul revelației unice și cu certitudinea că se angajează într-un parcurs inițiativ; aceste noi teritorii devin construcții spațiale, imaginare și totuși perfect recognoscibile, opuse decorativismului, descriptivismului și calofiliei emoționate, de filon epigonic; astfel artistul impune un nou registru afectiv prin compoziții grave, eliptice de detaliu, imuabile ca și personajele dobrogene încremenite sub un soare aspru sau adâncite în ceremonialuri uitate de timp. Noutatea șocantă a subiectului trebuie raportată la „peisagiile câmpiilor și imașurilor dulcegărite de prea multă literatură”<sup>11</sup>, iar succesul de breaslă și de public, la statutul lui Iser în epocă și chiar la epoca în sine. Temut pentru linia și șarja pamfletelor răspândite în presa timpului, de o vervă ucigătoare și inepuizabilă, certificată de prima expoziție personală deschisă în 1906 la Ateneu, apreciat apoi pentru voluptatea și culoarea primei perioade pariziene, Iser deconcertează și impune prin „impresia puternică a unui Orient de periferie, izolat de râpele gloduroase, de un farmec straniu... Nu atât Mamaia de atunci, nu Constanța, ci satele turcești și tătarăști, bordeiele și cârciumile pitorești în care timpul s-a oprit în loc îl desfată prin molcoma lor impasibilitate. Dialogul dintre inactivitatea visătoare a acestor oameni... și pământul uscat, biciuit și ridat de apele ploilor, pe cât de rare pe atât de puternic modificatoare ale peisajului, îi impun lui Iser renunțarea la stilul cu sugestii decorative, plat, al operelor sale din Franța și apropierea de viziunea virilă, monumentală, pe care o adoptase în acea epocă și colegul său Derain, sub influența lui Cézanne”<sup>12</sup>.

Prieten cu Iser de o viață și pentru o viață, Ion Minulescu se referă, asemenea tuturor exegeților săi, la momentul acestei descoperiri, prin care recuzita Dobrogei sărace se impune cu vehemența picturalității concentrate; într-o viață artistică dominată de pășunism edulcorat, „acele cimitire turcești, adăpostul cadânelor văduve, al căror bocet monoton ținea isonul vântului care le umfla șalvării multicolori”, trebuie să fi produs impresii de neșters și o emulație pe măsură, întrerupte brutal de izbucnirea războiului și responsabile apoi pentru o parte a prestigiului aproape inhibant de care pictorul chiar s-a bucurat de-a lungul întregii sale vieți.



Iser însuși relatează adeseori despre această întâlnire esențială: „Mobilizat în Dobrogea, trec acolo doctoratul meu în pictură. Dobrogea m-a format, ea mi-a dat șlefuirea, precum un diamantor cizelează piatra nestemată. Peisagiul și omul acestui ținut mă pătrund carnal, visceral, impregnându-mă cu toate trăirile lor vaste”. Figurile sale aspre, concepute arhitectonic, de o monumentalitate severă, arhetipală, de un statism vecin cu încremenirea, reprezintă modalitatea originală a pictorului de a da expresie tipului categorial, și nu personajului în sine; asimetriile, angularitatea, vehemența expresivă sau dimpotrivă, tăcerea enigmatică, își află corespondență în formele peisajului cu orizont înalt și în cromatica sobră, gravă, aproape mohorâtă. Cel care afirmă în 1924: „Cu nimic nu te poți compromite mai grav, decât cu pictura”<sup>13</sup>, are grijă să evite nu numai compromiterea, ci și compromisul. Al. Busuioceanu apreciază în 1932 că pictura lui Iser este „o artă intelectualizată. Liniile lui nu sunt simple transpuneri de pe natură sau notații de momente fugare. Sunt linii sintetice, în care formele apar rezumativ, însumând aspecte multiple ale obiectului în trăsături caracteristice. Prin aceasta, întreaga lui pictură se încadrează tendinței foarte moderne de reacțiune împotriva a ceea ce impresionismul numise senzația pură în artă. Viziunea lui nu e o simplă reacțiune sensorială în fața aspectelor naturii. E o contemplare ordonată, în care imaginea, analizată în elemente, e refăcută simplificat prin ce îi e caracteristic...”<sup>14</sup>

Șt. Roll este de părere în 1934, că: „De la Iser care a descoperit în tătăroaicele și cafenelele Cadrilaterului, un stil în care talentul lui s-a relevat cel mai puternic, atmosfera a fost făcută și lansată. Unul dintre cei mai mari desenatori ai noștri, el a știut să muleze în liniile lui, contururile psihologice și orientalele fizionomii ale subiectelor: tătăroaice mari, așezate turcește pe șalvari, cu o voluptate lenitivă, cafenele în care turcii par încremeniți de ani în poziții de complectă nonșalanță. Fumează în haosul de timp liber ce-l au, cu fețele nestrăbătute de nici o preocupare. Mai consumă gloria trecută a unui imperialism care le-a lăsat moștenire o tradiție de dominatori. Chiar cei săraci, care mai dețin tabietul și sunt în virtutea inerției, rentierii unei beatitudini postume, digeră laurii neamului lor năvălitor și stăpân de odinioară.

De atunci, după Turtucaia și Balcicul a fost năpădit de pictori. Aici puteți veni să luați talent cu ghiotura. Ori unde te-ai întoarce, natura ți se oferă – pictează-mă! – cu cele mai teribile priveliști. O sinuozitate de linii, o atmosferă ca un vitraliu... fântânile de piatră, casele pitorești, pridvoarele cu geamlâcuri zăbrelete pentru cadânele tabu, tătăroaice cu cobilița ducând apă,

geografii caligrafice, maldăre de estetică, de motive și teme plastice, de revelații – până într-acolo că Balcicul s-a identificat material cu pictura... De aceea în fiecare colț vei găsi câte un reprezentant al lavalierii, scrutând cu penelul un peisaj, reproducând geometria ondulată a dealurilor, aspectele mirifice ale panoramelor”<sup>15</sup>. Chiar dacă acest tip de abordare va fi abandonat după 1920 (cu posibile reveniri), în favoarea unei gravități hieratice, a unei volumetrii expresive și apoi, a unor volume tandre, cu linii cursive, chiar lascive în cazul unora dintre numeroasele *odalisce* pe care le pictează cu certitudinea succesului de public, primul contact cu acest ținut a declanșat o transformare esențială atât pentru destinul său artistic, cât și pentru persistența și recurența motivului. Marin Ionescu-Râmniceanu opinează în acest sens că Dobrogea a devenit „nu numai principalul subiect al creațiilor sale, dar și unicul fel de a înțelege și prețui artistic viața omului de oriunde și de orice fel”<sup>16</sup>.

Și Ipolit Strâmbu[lescu] face parte din pleiada „descoperitorilor” Dobrogei; aventura sa, datată 1913, are drept consecință imediată apariția peisajului între genurile predilecte (chiar populat cu figuri), un spor de veridicitate, dar și deschiderea operei către sugestiile impresionismului practicat în mediul münchenez al studiilor sale. Societarii *Tinerimii Artistice*, între care se numără și pictorul în cauză, mulți ani secretarul acesteia sunt, dealtfel, responsabili pentru apariția în pictura românească a unui prim impresionism, antebelic, mai apropiat prin simbolism, de impresionismul literar. Călin Dan avansează într-un asemenea context, «concluzia paradoxală a unui impresionism hibrid, construit pe principiile unei „reacții idealiste” la tezele implicit realiste ale impresionismului». Cu viziune „literar-sentimentală” construită pe datele idilismului grigorescian, larg răspândit și apreciat în epocă, Strâmbu accede prin plein-airismul la care îl îndeamnă peisajul fastuos al Balcicului, către încorporarea unor soluții de tip impresionist. Și chiar dacă Max Liebermann consideră asemenea orientare ca parte integrantă a unui „naturalism plein airist”, mai adecvat spiritului german decât impresionismul<sup>17</sup>, francez prin excelență, îndepărtarea de simbolism are tocmai asemenea cauze. Renunțarea la sursele artificiale de ecleraj și adoptarea luminii naturale, suprimarea culorii locale și a umbrelor închise, libertatea tușei, adoptarea unei cromatici fluide și luminoase sunt, în câteva dintre reușitele pictorului, pledoarii menite să schimbe percepția generală asupra acestui creator prea repede uitat sau prea ușor minimalizat. Spre deosebire de alți pictori, care revin la Balcicul-sursă de constante reverii, cu o periodicitate

onorantă, Ipolit Strâmbu, după ce își susține participarea la expoziția *Tinerimii Artistice* din 1915 cu un număr impresionant de peisaje dobrogene (jumătate din 57 predate), se îndepărtează după război de această direcție conceptuală și tematică<sup>18</sup>. O asemenea atitudine deconcertantă trebuie pusă în legătură cu orizontul de așteptare al contemporanilor, doritori de imagini idilice, de scene de gen sau interioare tandre, cu coeficient înalt de dificultate și virtuozitate tehnică, de naturi moarte cu flori savant luminate, dar și cu o îndelungată activitate didactică, pentru care Baia Mare oferă, cu începere din 1919, condiții mai avantajoase pentru practica studențească de vară.

Ion Theodorescu-Sion este mobilizat ca ofițer pentru campania din 1913 și înțelege cu acest prilej originalitatea și actualitatea - pentru pictură, desen și discurs teoretic - a acestui spațiu mediteranean și primitiv deopotrivă, a acestei lumi statice, prăfoase și strălucitoare, care poate ademeni către construcții solide prin aspect scenografic, către reverii cromatice de-o clipă, dar și către vederi repetabile ale locului, cu recuzită exotică obligatorie. O conferință susținută în 1931 de pictor la Universitatea liberă *Coasta de Argint* (fundatăie asupra căreia vom reveni ulterior pe larg) și publicată în ziarul local *Crainicul*, este demonstrativă în acest sens: „Am căutat să profit câteva săptămâni de vacanță, în liniștea priveliștilor și a plajei de aici, fără să bănuiesc măcar că aici voi avea plăcerea de a ține o conferință, în deosebi cu un subiect atât de obișnuit cum e Balcicul. S-a vorbit, s-a zugrăvit și s-a scris atât de mult despre Coasta de Argint și în special de[spre] acest orașel, încât la insistența prietenului meu vechi, diriguitor al acestei Universități și admirator al acestui minunat ținut de coastă, dl. Octavian Moșescu, am consimțit, nu însă fără oarecare grijă, de a vorbi din nou de aceste locuri (pe scurt, cred că le cunoașteți și deci ar fi o repetare nu tocmai agreabilă).

Cu toate acestea, sezoniștii se perindă anual și artiștii în special găsesc aici - în îndepărtatul colț de țară - un loc pe țărmul mării, plin de un rar pitoresc. Vă rog să notați însă, că între pitoresc și pictural este o mare deosebire (asupra căreia a atras atenția și Theodor Pallady, n.n.), așa că nu tot ce e plăcut ochiului poate fi interpretat în arte și cu deosebire, în cele plastice. E știut că subiectul nu are nimic comun cu interpretarea și e destul de regretabil, că în marea lor majoritate, îndrăgostiții Balcicului au scăpat din vedere că numai aceasta poate fi temelia oricărei opere de artă și în uitarea lor, au înlocuit-o printr-o copie servilă care, ori când nu e decât surogatul artei. S-a tălmăcit și răstălmăcit în vorbe și în culoare, sincer și din spirit de imitație,

această Rivieră a noastră, încât a făcut pe mulți să creadă că totul aici este îmbibat de atâta lumină și culoare, cât nu poate să cuprindă paleta celor mai svăpăiați pictori - ca și cum paleta ar fi motivul de creație a minunilor coloriste.

Dați-mi voe să vă fac o mărturisire care cred că este în același timp și în asentimentul Dvs. Dintre toate priveliștile pe care le cunosc în țara noastră, Balcicul e cel mai puțin colorat, griu de cenușă și cenușiu de alb cretos peste tot. Pretutindenii volume confuze, planuri tremurătoare, șterse. Delacroix spunea că vrăjmașul cel mai mare al pictorului este griul, după cum menirea artei, a frumosului prin ea, este de a transforma totul în mai bun, mai frumos și cum frumusețea nu poate fi chenărită într-o regulă generală, câte opere trăitoare prin secole nu se pot naște din emotivitatea ce o răsfrânge cel mai mic și mai umil colțișor de lume - Balcicul - cu miros pătruns de plante marine dogorâte de arșița unui soare meridional, cu un cer senin ce învâluie ca o clopotniță uriașă catastrofalul cenușiu și spre care se înalță cotidian, ca fumul străvechilor altare, praful din belșug, transparent și argintat din străzile cu aparență de paragină, înzăgăzuite de bătrânețea săracă a locuințelor, printre care parfumul iasomiei... și busuiocului se contopesc în aroma străruitoare a lipsei de canalizare.

Se zice că în vremurile de demult, odată, voluminosul zeu Bachus pusese stăpânire pe acest ținut și că muritorii, din dragoste și teamă, botezaseră această așezare cu numele de Dionysopolis. Emblema a tot stăpânitorului zeu, tronând spre marea fericire a locuitorilor, făcea ca viața și priveliștile de toate zilele să capete culoarea trandafirie, dublând luminile astrale și potecuțele în calea fericirilor supuși. Pe aceste vremuri se spune că erau pe aici flori și joc și cânt - se bea din revărsat în revărsat de zori, dar azi, cenușiu, prăfuit, bătrânul Balcic s-a gârbovit și mic și de nimic. Biet derviş oploșit în povârniș, cu dealuri frumoase, alb-cenușiu - în Riviera noastră de o frumusețe de basm (cum ne spune atât de entuziast un profesor geograf, încât e de ajuns să stai aici două-trei zile, că realitatea e atât de apropiată de vis, încât mă întreb dacă, la anumite ore, n-am dori cu toții ca visul să se transforme în realitate)...

Românul nu este un popor de mare, ci de câmpie, de codri și de munți, iar basmele și legendele noastre din timpuri, fără dată, ca și poezia populară, au izvorât din orizontul de întinderi șesoase, din ascunzișul umbrat al codrilor, din răcoare și înălțimile majestuoase ale munților. La noi s-au scris și s-au zugrăvit puține pagini despre mare. Privită din punct de vedere pictural, marea

în sine nu reprezintă suficient imbold, decât atunci când e sbuciumată de înfricoșătorul tumult al valurilor, în calm imens orizontala devine un monstru, nu însă într-un decor de teatru sau de cinema. Din acest punct de vedere Balcicul cu împrejurimile sale, prezintă un interes deosebit, un oarecare izvor pictural, culise cu profunzimi halucinante, povârnișuri de catastrofă. Iar în nopțile de August cu lună plină, Balcicul capătă înfăptuiri de basm și de sub iașmacul cupolei astrale, Biblia coboară - reînvie - statică, eternă. Atunci - în lumina rece a lunei pe risipa de stropi de argint și aur, din infinit, la țarm - singurătatea închipuirei capătă ființă. Cineva se îndepărtează, umblând pe ape”<sup>19</sup>.

*Descoperit* și restituit în cheie personală de toți pictorii români, de la marii la micii maestri, de la cei consacrați în epocă sau de posteritate, de la cei omiși atunci și aflați acum în plin proces de recuperare, de cei onești și neglijăți (pe care doar interesul documentar îi mai poate rememora), sau pur și simplu de diletanți, nu toți uitați, Balcicul reprezintă pentru pictura românească sudul ei strălucitor, îndelung căutat, dar și un spațiu de pelerinaj, «ca expresie sui generis a cultului „plecării”, al „evaziunii” care, începând cu entuziasmul pentru formele primitive de viață îi aduseseră pe Émil Bernard și Gauguin în Bretania...<sup>20</sup>»

În pictura modernă, atât de legată de peisaj, „există asemenea locuri din care vraja luminii și a culorilor izbutește să facă mari izvoare de creație”, afirmă Al. Busuioceanu în articolul intitulat *De la Grigorescu la pictorii Balcicului*. „Barbizon, malurile Senei, Honfleur, Cassis sunt locuri care înseamnă pictura în plin aer, pictura impresionistă, sau și mai scurt, pictura. Pentru arta românească Balcicul nu e mai puțin. El este pictura noastră modernă, școala colorismului nou...cei dintâi artiști care l-au cunoscut în 1913, coborăseră pe albele lui drumuri în haină militară. Orașelul turcesc ascuns între râpe, răsfirat între maluri înalte, rotunjite ca niște spinări de cămilă și ridicând minarete ascuțite la marginea golfului pe care dansau caice, le-a apărut ca un colț uitat de Orient romantic, adormit din vremuri trecute pe această coastă argintie și neatins încă de lumea din afară. La picioarele falezelor albe, marea se întindea în sclipiri de azur, care veneau să se stingă încet la țarmul arcuit. Soarele poleia zarea și făcea strălucitoare coasta pe care orașelul se ridica în terase. Case albe, trandafirii, galbene, albăstrui, se arătau unele deasupra altora, cu streșini de olane trase peste geamlâcuri și cu pridvoare închise de zăbrele împletite. Câte o geamie răsărea dintre salcâmi, cu un minaret subțire încins de un foișor colorat ca un turban. Câte un acoperiș boltit de baie turcească sau câte o curte de han clădită numai din scări și

pridvoare de lemn, ca la caravansera iurile Orientului. Iar pe străzile tăcute care urcau și coborau în piața orașelului umbrită de salcâmi, la cișmele sau în cafenelele turcești din port, o lume colorată se mișca fără grabă, cu turbane, cu șalvari, cu feregele, înflorind și mai mult decorul și amintind de țarmuri însoțite asiatic sau egeene.

Cu acest chip de exotism romantic, cu minarete și geamii, cu turci și turcoaice a intrat întâi Balcicul în pictura românească. În desenele și acuarelele lui Iser de prin 1913, orașelul proaspăt descoperit venea să surprindă cu farmecul său de Orient inedit, care trimitea cu gândul la pictura lui Delacroix sau la orientaliștii de altădată.

Balcicul nu era însă numai lume turcească și țarm înflorit de Orient. Era și o revărsare de lumină strălucitoare, multicoloră și schimbătoare, care făcea din ele o vedere fără pereche și un izvor de încântare nesfârșită pentru ochiul ademenit de peisaje însoțite. Curând, țarmul scăldat de mare, falezele înalte strălucind de reverberații, amestecul de culori al caselor și al formelor orașului au apărut în pânzele pictorilor noștri, atrași rând pe rând și reținuți de frumusețea nouă a acestui colț îndepărtat de lume. Printre cei dintâi, Petrașcu a încercat să-i prindă chipul în intense culori arzătoare, în care senzualitatea nababă a paletei artistului se întâlnea firesc cu acest neașteptat miraj de Orient. Impresionismul apoi, proaspăt încă în pictura românească, căutându-și până atunci inspirația pe alte meleaguri... se întorcea acum către țarmul mării noastre, încărcându-și paleta de jocurile de lumină și culoare ale Balcicului...

Rând pe rând, aproape toți artiștii... aveau să treacă prin aceste locuri și să se reîntoarcă neîncetat, reluând fiecare cu altă paletă și cu altă viziune priveliștile însoțite și pline de culoare ale țarmului minunat.

Balcicul a ajuns astfel în acești ultimi douăzeci de ani ca un fel de școală fără seamăn a picturii românești. Experiențele noi ale artei, de la impresionismul pătruns în pictura noastră acum două decenii și până la colorismul sau căutările pentru o artă sintetică din vremea din urmă, totul a fost încercat sau realizat în acest peisaj ajuns familiar picturii românești. Descoperirea lui a însemnat părăsirea locului comun grigorescian și întoarcerea în pictura noastră a unor teme noi, inepuizabile, asupra cărora și-au putut face încercarea toate formulele de artă și toate temperamentele. Marea, lumina, formele capricioase ale naturii, coloritul oriental s-au găsit adunate într-un singur loc pentru a ispiți îndelung pictura noastră...



Atât de mult și de felurit nici un maestru nu ar fi putut da artei românești. Balcul a fost într-adevăr ca o școală ideală, în care fiecare și-a putut găsi inspirația și încercarea propriei personalități”<sup>21</sup>.

Dealtfel, așa cum remarca și Theodorescu-Sion, Dobrogea nu a inspirat sau determinat în școala națională de artă, drept specie a genului peisagistic, marina. Acest spațiu a generat însă o pictură sau grafică a țărmului incendiat de soare de pe care este privită marea sau care, nostalgic, este privit, țărm a cărui linie de orizont înalt o constituie marea. Dezlănțuirile valurilor amenințătoare în număr par sau impar nu i-au atras pe creatorii români, a căror nevoie de armonie și stabilitate a împietrit fluiditatea mării în seninătatea solară a luminii.

Lucrările cu subiect dobrogean realizate de Ion Theodorescu Sion la începuturile creației sale au vehemență concentrată, relief linear, colorit artificial și contrastant; concepute monumental, lucrările reușesc să evite atât asonanțele, cât și excesul decorativ. Indiferent de căutările sale în domeniul specificului național, copios împărtășite de contemporani și redată în compoziții grave, aproape solemne, nu numai printr-o recuzită adecvată, ci și prin preluarea unor elemente din postimpresionism și avangardă, în peisajele dobrogene Sion se reîntoarce, așa cum remarcă în 1924 Oscar Walter Cisek într-o cronică din *Gândirea*, „la asprimea dârză a pământului, fără a uita de vibrațiile culoarei în soare sau sub influența atmosferei”. Sinceritatea acestor peisaje, eliberate de autocenzura orgolioasă, este cuceritoare.

Dacă primele peisaje confirmă, în formularea Ioanei Vlasiu, sensul atribuit atunci „conceptului de decorativ, înțeles ca antidot al reprezentării mimetice, ca și pentru încercările destul de eteroclite de înnoire a imaginii... La începutul secolului, decorativul era o categorie estetică definitorie pentru modernitate, frecvent discutată în scrierile pictorilor și artiștilor. Sub influența Jugendstil-ului, interesul pentru decorativ impregnează efectiv ambianța artistică românească”<sup>22</sup>. Alexandru Busuioceanu caracterizează succint și exact (în revista *Gândirea* din 3 martie 1935), această etapă a începuturilor: „Pictura sa, stilizată și încheiată în conture tari, care dau în fotografie aproape impresia unor intarsii în lemn, era pe atunci decorativă. Artistul folosea motive simple pentru a izola un element armonios din natură sau pentru a sublinia numai un capriciu vizual”. Printr-un simplu element al figurației - obiect sau figură umană, „artistul căuta întotdeauna un element de accentuare ritmică, ce ajungea esențial, constituind preocuparea sa principală”. Dacă în unele lucrări, acesta are un aspect general fov prin cromatică,

arabesc, abrevierea planurilor de adâncime, ecleraj nocturn, există alte peisaje în care cenzura geometrică impune un tip diferit de abordare sau lectură. Într-o evoluție care nu-și reprimă gesturile de frondă, voința de înnoire (uneori în dauna coerenței și consistenței) și un efort lăudabil, dar cu efect discutabil, de a da expresie personală, „specificului național”, Theodorescu-Sion parcurge prin anii '30 o etapă în care obiectele figurate își regăsesc volumetria, consistența spațială, impunându-se cu vehemența luminii concentrate. Evoluția sa, deși greu previzibilă, se îndreaptă, așa cum remarca același critic, spre „regiunea muzicală a picturii. Artă sa grațioasă și elegantă gravitează în lumea armoniilor. Folosindu-se de materia concretă a paletelor, ea se exprimă într-un limbaj melodic... Motivul său pictural este un motiv muzical. El constă dintr-o ritmică a liniilor și a culorilor, în care o analiză amănunțită ar putea stabili tonalități, modulații, acorduri. Realitatea stă înaintea artistului numai supunându-se acestor exigențe”<sup>23</sup>.

Gheorghe Petrașcu a „așternut pe pânză, tăcut și solitar, cu meticulozitate de meșter orfevru, culorile pe care le-a obligat să devină prețioase și catifelate. A înfiripat țesături de lumină, a dat întinericului străluciri adânci, l-a smălțuit cu pietre nestemate, i-a creat puterea fascinantă a unor obsesii” scrie în 1972, sub vraja picturii sale, Corneliu Baba<sup>24</sup>. Întâlnirea dintre acest artist, „mare oriunde”, după opinia lui René Huyghe<sup>25</sup> și ținutul dobrogean, cu incandescențele sale cromatice, cu drama panoramelor sterpe și pustiite de soare, nu i-a schimbat către amiază ora desfășurării imaginilor, nu i-a luminat în mod vădit paleta și nici nu a dus la abandonul penumbrelor. Deși avea vocația călătoriilor, ele nu produc modificări substanțiale ale viziunii sau paletelor sale, căci înainte de a fi peisaje din Balcic – țărmuri privite de personaje feminine dispuse cu fața spre mare și spatele către privitor, case, Veneția – palate, puntea cu trei arce, biserici, Toledo – portul Alcantara sau Târgoviște – clopotnița, ele sunt operele marelui orfevru, care transformă substanța însăși a picturii într-o horbotă strălucitoare. Șirato a intuit și exprimat acest lucru încă din 1919: „un tablou de Petrașcu, dacă ni l-am putea închipui fără subiect, nu și-ar pierde interesul și valoarea pur picturală care ar rămâne intactă din cauza chiagului pictural care e admirabil; toate culorile se țin, se leagă”<sup>26</sup>.

La Balcic, neobositul călător a lucrat în 1913, 1915, 1916, 1918, 1920, 1921, 1923, 1925, 1926, 1927, 1929, 1930. Între timp, prezența în expozițiile naționale și internaționale – Irina Fortunescu indică aproape 100 de participări, îi atrage laude, premii, distincții, consacrarea. Lucrări realizate la

Balcic sunt oferite spre vizionare încă din 1914, la 30 martie, în expoziția societății *Tinerimea artistică*, al cărei membru fondator a fost cu începere din 3 decembrie 1901.

Lionello Venturi îi remarcă în 1937 lucrările la *Expoziția internațională de la Paris*, în pavilionul românesc: „Petrașcu nu se pierde ci se concentrează. A pune stăpânire pe realitate este pentru el un lucru natural, spontan, ca și cum n-ar fi nici posibilă, nici îngăduită închipuirea unor lucruri nevăzute. Din operele sale nu rezultă să fi îngăduit vreodată imaginației sale de a merge dincolo de real. Și-a concentrat deci închipuirea înlăuntrul realului... S-a dus, e drept, să capete motive la Balcic, la Veneția, la Toledo. Și la Toledo a găsit un pod, care l-a făcut să viseze. Dar e o excepție care confirmă regula. El își îngreșește și își constrânge imaginația pentru a interpreta realul. Și cu cât realitatea e mai apropiată și mai obișnuită, cu atât mai bine pentru arta sa... Petrașcu are prea multă dorință de a adânci, de a pipăi, de a poseda, pentru a face impresionism. El vrea să-și impună sie însuși evidența obiectelor sale pictate, nu e niciodată obosit de a stăruia asupra energiei cu care prezintă motivele. Iar în această stăruință este o curăție de meșteșugar priceput, o conștiință morală, un simț al datoriei, care constituiesc farmecul său cu totul particular...”<sup>27</sup>

În ciclul marinelor, care debutează odată cu descoperirea Balcicului, limbajul plastic se încadrează în evoluția generală a stilului. Contraste puternice de lumini focalizate și de umbre, intervenția culorii locale, materialitatea vehementă a elementelor telurice, cu ecrane pe una dintre laturile tabloului și modul aproape miraculos în care substanța acvatică se identifică doar prin fluentă, nu și prin absența densității, individualizează asemenea opere încă de la începuturi și le conferă coerență în evoluție exemplară. În timp, „procesul de limpezire și înseninare se vedește treptat, pe măsură ce anii trec”, remarcă Ionel Jianu. „Marea e văzută tot cu un ochi de pictor... Variațiile nesfârșite de albastru, de la cobalt până la azur, nuanțele schimbătoare de verde, albul dantelat al spumei valurilor, reflexele brune, cenușii, roșii, toate sunt un prilej minunat de desfășurare a unei game coloristice neobișnuit de îmbelșugate. Pentru pictor, e o desfătare, o beție a culorilor deslănțuite”<sup>28</sup>. Această paletă exuberantă, debordantă, se constituie în straturi diamantine și se articulează pe structuri compoziționale de o rigoare și simplitate remarcabile. Și dacă, așa cum observă pertinent George Oprescu în epocă, marinele sunt printre primele lucrări care îl consacră, ele sunt remarcate atât pentru motiv, cât și pentru măiestria execuției. În economia imaginii, țărnul ocupă un rol impor-

tant: unul sau mai multe personaje, de obicei feminine, uneori așezate, văzute de obicei din spate sau din profil, cu vestimentație vaporosă, pălărie cu voal, eventual umbrelă transparentă de soare, ocupă în plan un loc amplu, central, iradiant. În jurul personajului, căruia o pată de culoare intensă îi marchează un element sau detaliu vestimentar, reflexele sclipesc, umbrele se insinuează misterios, țărmul, marea și cerul își etalează ponderea, regimul luministic și pe cel perspectival. Există marine în care bărcilor și nu oamenilor le sunt distribuite asemenea spații și roluri, după cum uneori marea este privită de pe țărmul înalt, în panoramă cuprinzătoare, dar cu ecrane și culise ferm conturate și delimitate, sub asaltul tușelor de o nesfârșită varietate. Casele și străzile pitorescului oraș balnear sunt supuse, la rândul lor, analizelor optice – și numim astfel a doua direcție tematică pe care a generat-o Balcicul – impunându-se prin picturalitate concentrată, reflexe și lumini purtate, cer sudic smălțuit cu nori.

„Fusesem la Balcic odată, înainte de război, în grabă” relatează regina Maria în volumul *Țara mea*, apărut la Iași în 1917. „Într-o arzătoare zi de vară am venit într-un orașel locuit aproape numai de Turci. Împărțiam bani mărunți între săraci și cei fără sprijin și mă purtam de ici colo. Era acum rândul populației musulmane; de aceia cercetam locurile cele mai nenorocite, cu mâinile pline de bani... M-am găsit înconjurată de un roi de femei aprinse în haine ciudate, ciripind o limbă neînțeleasă mie. Îmi ziceau: Sultană și fiecare-și simțea nevoia de a mă pipăi; puneau degetele pe hainele mele, mă atingeau pe spate, ba o bahadârcă bătrână m-a apucat de bărbie. Mă duceau din colibă-n colibă, din curte-n curte. M-am găsit despărțită de tovarășii mei, rătăcind într-o lume pe care n-o mai cunoscusem până atunci. Mă târau cu ele printr-un labirint de mici colibe, clădite din lut, de grădini ridicol de mici, de ogrăgioare dosite, făcându-mă să intru în locuințele lor, să pun mâna pe copiii lor, să mă așez pe scaunele lor. Ca un stol de cioare se certau și se băteau după mine, punându-mi întrebări, copleșindu-mă cu bune urări, la care nu puteam răspunde decât cu o mișcare din umeri și cu zâmbete.

Femeile musulmane mai sărace nu sunt de fapt voalate. Ele poartă largi nădragi de bumbac și peste dânșii un fel de mantie pe care și-o tot țin supt nas. Croiala acestor mantii le dă acea linie indescritibilă, așa de plăcută ochiului și care aparține numai răsăritului. Și culorile ce aleg ele sunt totdeauna armonioase; afară de aceasta, ele sunt în concordanță cu împrejurimea lor de soare și praf. Femeile acestea poartă ciudate culori albastrușterse și *mauve* - chiar și negrul hainelor lor nu e cu adevărat negru, ci a luat

nuanțe ruginii, care se amestecă plăcut cu mediul în floarea noroiului în care locuiesc. Când se îmbracă pentru drumuri mai lungi, portul lor e în de obște negru, cu o pânză albă ca zăpada pe capetele lor, așa fel înfășurată încât ascunde toată fața afară de ochi. Nespus de pitoresce și de tainice sunt aceste întunecate figuri când vin către tine, atingând ușor păreții și purtând în de obște un băț greu în mâini; este în ele ceva biblic, ceva care duce pe om îndărăt spre vremuri foarte depărtate”<sup>29</sup>.

Redescoperirea acestor locuri are loc «în octombrie 1924, în tovărășia fiului meu Nicolae. Făceam Dobrogea în automobil - călătorie de descoperiri - după cum făcusem alte drumuri împreună, când era băiat mic la Iași și mă plimba în mașina lui, Bébé Peugeot, peste colinele Iașilor. Râzând, îmi spusese: „Ca să-ți găsești drumul pe câmpiile Dobrogei trebuie să întrebuințezi compasul, ca pe mare”.

După multe peripeții în toamna aceia uscată, sosirăm la Balcic. Cu toate că zilele se scurtau, era cald ca-n toiul verei, soarele aurind totul. Doi prieteni - pictori, entuziaști admiratori ai Balcicului, ne arătară fiecare colț pitoresc și, fără să ținem seamă de căldură, praf și pietrele colțuroase ale drumurilor, am urcat și coborât dintr-un cartier într-altul, admirând băile turcești, aruncând priviri în colibele tătărești, vizitând câte-va gospodării de seamă ale turcilor, gustând dulceață de trandafiri într-o casă bulgărească.

Nicolae și cu mine eram din ce în ce mai încântați și mulțumirea noastră nu cunoscua margine când începurăm să ne cățărăm pe coasta mării, unde o serie de căsuțe de piatră păreau să păzească viile ce coborau aproape până pe plajă.

Uitând de oboseală ne grăbeam, atrași de un loc care-mi părea de departe o oază verde, care se rostogolea până-n mare. Aici coasta era tăiată de o adâncitură strâmtă, pe fundul căreia o cascadă vorbărească se prelungea în valuri spumoase de râu. Sălcii și plopî crescuseră în grupuri umbroase pe deasupra acestei ape, iar de-a-valma niște mori vechi turcești, ne mai pomenit de atrăgătoare, se cățarau pe coastă. Late, joase, cu acoperișurile trecând peste ziduri și făcute din țiglă cilindrică, caracteristică acestei regiuni, cu roțile lor uriașe, schimbând în fum alb apa ce se rostogolea zgomotos în ele, n-ar putea fi închipuită construcție mai pitorească. Dincolo de mori, deasupra unui dărăpănat zid de piatră, un fel de terasă pe care creștea vița de vie; la câțiva pași mai departe, o a doua terasă mai strâmbă și mai scurtă, în capătul căreia se înalță un gigantic plop, aplecat peste apă, irezistibil atras - parcă de cântecul mării.

Rămăsei împietrită.

Acest colț era fermecător! Și avusei senzația stranie de a-l fi căutat toată viața și de a-l fi găsit în sfârșit. Un loc de vis, păzit de acest bătrân, bătrân copac. Mă așezai în umbra lui și mă uitai și eu în apă, cum probabil privea și el de mai bine de un secol. Tăcui mult timp. Farmecul acelei frumuseți pătrundea din ce în ce mai adânc în inima mea. Apoi întorcându-mă către Nicolae spusei: Oh! Nicky, locul acesta trebuie să fie al Meu! Simt că m-am întors la ceva care mi-a aparținut întotdeauna.

Și într-adevăr, acest loc de vis deveni al meu.

Pe el am construit o casă albă, modestă, cu acoperișul plat, în armonie cu atmosfera orientală dimprejur. Și am numit-o *Tenha-Juvah*, ceea ce înseamnă pe turcește: *Cuibul singuratec*»<sup>30</sup>. Pentru regină este refugiul ideal, locul iubit cu patimă, care îi reamintea, în variantă orientală, Malta copilăriei sale: „Aici vin când sunt obosită, ca să mă înprospătez cu vlagă, când viața mi se pare grea...<sup>31</sup>” În articolul *Casele mele de vis* publicat în revista *Boabe de grâu* din aprilie 1930, cu referire la vilele, palatele sau castelele de la Copăceni, Scroviștea, Bran, București-Cotroceni, Sinaia-Pelișor și Mamaia, Regina Maria reia aceste idei, mărturisind: „...am avut ca o simțire că locul acesta ori mă așteptase de totdeauna pe mine ori că eu trăisem totdeauna în așteptarea lui. Nu mi se părea că aș fi venit aici pentru întâia oară.

Copacul acela bătrân atârna peste marea albastră ca peruzeaua, din vârful unui perete în ruină, sub care curgea un izvor cu apă limpede de munte! Locul îmi era într-un fel aproape, avea ceva înrudit cu adevărata temelie a ființei mele, aici era pace, frumusețe, Mare și apă proaspătă... Făceam parte din loc și locul făcea parte din mine”<sup>32</sup>.

Palatul regal, de fapt vila - reședință estivală a reginei, centrul unui întins domeniu desfășurat de la țărm pe povârnișul dealului, este alcătuit dintr-o altă serie de clădiri și din grădini fastuoase, realmente suspendate deasupra mării. Emanoil Bucuța, exegetul entuziast al Balcicului, descrie „Plopul aplecat peste luciul șoptitor și morile încovoiate sub olane roșii au fost începutul... Locul îngust ca o firidă de femeie clasică a Mării, a început să fie săpat după planurile unui pictor, făcut pentru acest rost arhitect. Dar mai presus de orice, după arătările chiar ale castelanei. Ziduri puternice de cetate s-au înălțat și, peste ele, odăile cu tavan jos pline de aerul sărat și de lumina verde-albastră, turnul visat întâiu altfel și apoi ascuțit în glugă de minaret, ca să se potrivească parcă dorinței musulmanilor de aici, care-i zic Reginei Maria, Sultana, și mai ales prispele cu troițe bizantine, scaune de



piatră venețiene, stâlpi diamantini și ulcioare și vase mari de flori, clasice. Întreg peretele malului înalt de 30 și de 40 de metri a fost căptușit cu piatra roșie a locului, cu scări și ganguri, pridvoare și colțuri de privire, având arcul orizontului înaintea, schimbat cu fiecare pas mai sus. De pe ele cad în perdele colorate curmeele și agățătoarele, menite să facă din tot acest deal o singură grădină atârnată.

Din Aprilie până în Octomvrie târziu, trecerea soarelui și a lunilor se înseamnă în parcul palatului tot cu alte flori, dela bujorii grei numai o flacăra și crinii înalți de bunavestire, până la gherghinele și tufănelele piloase. Apele cascadelor abătute pe jgheaburi meșteșugite, plimbă prin mijlocul aleelor, sau varsă pe-alocuri, din țevi ca niște fluere, sau întind în iezere liniștite o răcoare și o înviorare într-adevăr de palate arabe... Porțile răsăritului trebuie să fie pe undeva pe-aproape”<sup>33</sup>.

De fapt - și astfel reintroducem în circuitul public o informație uitată până la apariția albumului nostru, pictorul a fost Alexandru Satmary, care a făcut, după sugestiile reginei, desenele, iar arhitectul s-a numit E. Guneș<sup>34</sup>; a rezultat de aici o clădire eclectică, dar fermecătoare, înnobilită de vecinătatea apei, strălucitoare în lumină grație pereților de un alb imaculat, loc de convergență perspectivală pe linia unduitoare a golfului ce dă să se închidă. Recuzita folosită - pentru că este vorba de un spectacol teatral cu scenografie savantă și durabilă, utilizează în primul rând decorul natural, cu contraste de culoare și lumină - marea și izvoarele cu cascade naturale (care au dat în vechime primul nume al așezării, Cruni), ecranul strălucitor al zidurilor văruite, roșul țiglelor, ocrul prăfuit al pietrei și verdele vegetației, cu accentele încântătoare ale corolelor de floare; citatul oriental este adoptat cu un firesc desăvârșit, formele, extrase din utilitatea lor seculară fiind transformate în accesorii decorative - minaretul, moara, cupola, zidul orb. Nici tradiția arhitecturii țărănești nu este neglijată, astfel încât cerdacul joacă un rol expresiv dintre cele mai importante; în fine, forme inspirate vag din arhitectura religioasă românească sau chiar obiecte de cult - candelă și icoane, sunt utilizate în interioare încărcate prin care aerul circulă, ce-i drept liber, dar cu oarecare dificultate;

Dacă unele persoane din înalta societate a epocii, precum prințesa Ana Maria Calimachi, sunt de părere că interioarele Mariei amintesc în același timp „de o biserică și de o baie turcească”<sup>35</sup>, regina descrie palatul Tenha Juvah în cuvinte potrivite temperamentului: „O casă albă, trainică, simplă ca linie, cu înfățișare turcească, o casă la care catul al doilea avea să fie ieșit

peste cel de jos. O casă cu acoperiș turtit și cu picioarele aproape în Mare, o casă împresurată de prispe de piatră găurite de canale înguste cu apă curgătoare, prispe care treptat, treptat să fie schimbate într-un rai de flori.

Și așa casa aceasta de vis se făcea aievea. Era să fie numai o toană de artist, un lanț subțire de care puteam să scap cu o cheltuială de puține zile. Dar iubirea locului cresc și tot cresc, odată cu gândul zugrăvirii viului meu chip potrivit întocmai împrejurimilor, care era prea ispititor pentruca artistul din mine să se poată împotrivi. Nu era vorba numai de aducerea aici a ceva care să fi avut ființă în altă parte, ci de creație, de plămădirea pietrei, pământului, apei, copacului și florii într-un desăvârșit întreg...

A mai fost și acesta cu Balcicul - a fost întoarcerea mea la Mare, întoarcerea la întâia mea dragoste. Născută pe o insulă, în sufletul meu trăia un dor străfund și veșnic de Mare..."<sup>36</sup>

Preferințele Reginei Maria se îndreaptă, potrivit propriei păreri, către „odăi boltite, albe, cu tavanuri joase, cu stâlpi bătrânești de piatră și cu acel ceva fără nume, deasupra, care a ajuns *stilul meu*”, de fapt un fermecător talmeș-balmeș de citate din epoci și stiluri aparent ireconciliabile, pe care le unește voința de creație a celei pe care Hannah Pakula, un exeget iubitor și bine informat, o numește, caracterizând-o convingător, „ultima romantică”<sup>37</sup>.

Se poate vorbi de un stil *regina Maria*, afirmă un distins istoric: „un stil de viață, un stil vestimentar și chiar un stil artistic în sensul propriu al termenului. Maria a combinat în România o formă specifică de *art nouveau*, îmbinând, într-o manieră foarte personală, elemente decorative celtice, bizantine și românești, scăldate în auriu, ca în bisericile rusești. Poate să placă sau nu, dar nota de originalitate e certă”<sup>38</sup>.

Pe domeniul de la Balcic se mai construiesc în timp vilele *Mavi Dalga*, *Casa Suitei - Sabur Jevi* (aceasta din urmă pe platoul Talian Baglar) *Elise*, o serie de pavilioane - *al Intendentului*, *Ciuperca*, *Studioul Principesei Ileana* (Ileana era a Balcicului și Balcicul era al Ilenei), *Isbânda* (cu sală de cinematograf), *Casa Grădinarului*, *Poarta*, *Cara-Dalga*, *Clădirea corpului de gardă*, capela *Stella Maris*, căsuța lângă biserică, cele cinci mori adaptate pentru a deveni dependințe, elemente de arhitectură peisagistică, gândite, repartizate și adaptate reliefului pe o suprafață de 24,480 hectare<sup>39</sup>.

Ca loc de rugăciune, regina și-a construit o capelă de numai 34 metri pătrați, desenată simplu de arhitectul Roghabihab - *Stella Maris* - într-o viziune de filieră bizantină, al cărei interior a fost pictat în 1930 de Anastase Demian și Tache Papadriandafil. Descrierea este făcută de autoare în stilu-i

caracteristic: „Stella Maris - cea mai mică biserică din țară; un smerit altar ortodox pe care eu, protestanta, l-am clădit, pentru că Stella Maris îmi stă înaintea ca un simbol al vieții mele; un altar ridicat unei mărturisiri de credință care nu-i a mea, într-o țară unde am fost odată străină și pe care mi-am însușit-o prin bucuria, suferința, lucrul, care m-au legat de ea, cu fiecare an, mereu mai mult.

Stella Maris: o clădire puțintică de piatră nelucrată. Se găsește pe o prispă cu privirea peste Mare; valurile îi cântă cântecele lor; la poale cresc flori, ca un dar și aproape clocotește un izvor cu apă limpede cum e cleștarul, din care însetatul poate bea...”<sup>40</sup>

Inovațiile iconografice și stilistice dau măsura impetuozității regale, a amintirilor și a convingerilor mărturisite privind prezența lui Dumnezeu „în Fire, în frumusețe, în artă, în iubire, în iubirea față de toți oamenii”; culorile sunt vii, așternute pe suprafețe mari, personajele gesticulează cu grație manieristă, siluetele prelungi își datorează expresivitatea, liniei sinuoase. Aspectul feminin, aproape dansant al ansamblului se datorează arabescului cu valori contrapunctice; absența volumetriei nu înseamnă respect față de canoane, ci decorativism a toate stăpânitor. În calitate de ctitor, pe peretele vestic, în mare costum de ceremonie, „Regina Maria ni se arată ca o înaltă suverană bizantină. Pictorul a îmbrăcat-o în mantaua grea de zibelină și a apăsător sub coroana de aur și pietre scumpe. În mână are bisericuța în miniatură pe care a zidit-o. De cealaltă parte a porților e principesa Ileana, cu o corabie plină de vânt în mână ca o sfântă fecioară a marinarilor. Totul e făcut ca s-o îndepărteze de viață și s-o închidă în neiertătoare atribute, regină, mamă și femei proiectată în simbol și în veșnicie”<sup>41</sup>.

Tâmpla este din „pământ ars și bogată în podoabă, un amestec desăvârșit de aur stins, aur roșu, verde și cafeniu. A fost încheiată la loc din bucăți de sculptură rară, furate de nelegiuite mâini din biserici distruse în Asia Mică și pe care am avut norocul să le scap din ungherele cele mai posomorâte ale Sтамbulului. Acum ele sunt așezate din nou la loc de cinste și cele două icoane mari ale Mântuitorului și Maicii Lui, izvoarele oricărei mări, dau o ultimă trăsătură de farmec Stelei Mării...”<sup>42</sup>

Regina era iubită la Balcic; i se spunea Sultana, se plimba prin oraș în voie, fără suită sau gărzi, de obicei în compania Ilenei și căuta să-i ajute pe nevoiași; dispariția suveranei a impresionat întreaga populație locală.

Dacă semenii ei încoronați „ascund adesea sub timide purtări de burghezi modești, niște suflete complicate, capricioase și înțepenite în

orgoliu”, opinează scriitorul și diplomatul Paul Morand, Maria care „își poartă simplitatea în inimă și fastul pe veșminte”, a dispus prin testamentul redactat la Balcic în ziua de 29 iunie 1933, ca după moarte inima să îi fie depusă „în caseta de aur dăruită de femeile române la sosirea Ei în țară”<sup>43</sup>, la capela *Stella Maris* din Balcic: „Cu trupul voi odihni la Curtea de Argeș lângă iubitul meu soț Regele Ferdinand, dar doresc ca *inima mea* să fie așezată sub lespezile bisericei ce am clădit-o...Vreau să odihnesc acolo în mijlocul frumuseților făurite de mine, în mijlocul florilor ce le-am sădit. Și cum acolo se găsește *inima mea* eu nu vreau să fie un loc de jale, ci din potrivă de pace și de farmec cum a fost când eram în viață”. Această ultimă dorință, izvorâtă din iubirea pe care Maria a purtat-o acestui spațiu miraculos, exprimă, condensată, ardoarea întregii generații de artiști care a transformat acest tărâm în unica și adevărata *cale regală* a picturii românești.

Terasele castelului ordonează vegetația și izvoarele râpei cu platou înalt constituie axele orizontale ale unei desfășurări spațiale orchestrată magistral, în manieră engleză; cu un aer de artificialitate specific reginei, acestea poartă în general, ca și grădinile, numele unor membri sau apropiați ai familiei: Principesa Ileana, reginele Maria și Elisabeta, Regele Alexandru, Principele Tomislav, Mignon, Nicolae, Sandro, Mihai, Petru Dușan, Helena, George, România Mare, respectiv Ducky (Marea Ducesă Kiril, sora reginei, după moartea căreia, în 1936, Maria vine la Balcic și crează o grădină în amintirea ei), Mircea, Allah, Cara Dalga, regii Ferdinand și Carol, Mignon, Nicolae, Sandro, Mihai, Petru Dușan, Helena, George, Jeannin și Fântâna de Argint; în desfășurarea lor intervin savant coloane și colonade, fântâni, chiupuri, ghivece, sculpturi în rondbos și basorelief, cruci, troițe, jilțul reginei, bănci, ziduri, scări, într-o deconcertantă varietate de forme și materiale: piatră, marmură, ceramică neglazurată sau faianță policromă, metal; proveniența acestora, ca și a colecției regale în general, nu era mai puțin spectaculoasă: bazaruri din Orient, daruri primite din Occident, descoperiri întâmplătoare care îi erau degrabă anunțate, vânzări de obiecte desfășurate oriunde, dar cunoscute la timp.

„Linia teraselor îmi mulțumea simțul meu artistic, precum o făcea și așezarea florilor, potrivite după culoare și mărime. Orice mers de trepte era gândit și bine pus, iar apa curgătoare nu se risipea în nici-un loc, ci șoptea de la o înălțime la alta, lăsând o părere încântată de răcoare și de belșug. Colonada de umbră, la care i-am dat nume *Suliman Leic*, adică *Apele Păcii*, avea minunate proporții și se ridica peste prispe ca o mănăstire; orice parte a

grădinii văzută dintre stâlpii ei tăiați aspru se schimba într-un tablou rar, cu fundal de Mare strălucitoare”, mărturisește regina în 1930, dând denumire locală colonadei căreia i se mai spunea și *Loja romană*.

Descrieri de epocă încearcă să redea impresiile produse în această adevărată „dictatură a florilor”, de revărsarea barocă a grădinilor suspendate: „Ghirlande de purpură, lujeri, flori mici și multicolore petrecute pe sub arcade împodobesc deopotrivă portaluri și vase romane adunate de pe tot cuprinsul Dobrogei; scări de piatră se pierd în boschete...peste tot numai flori, iar pe o latură regulată a parcului, de o parte și de alta a amforelor și a vaselor romane înșiruite pe alee, se răsfață la soare pajiști cu zinnia, cu lalele înalte, din cele mai exotice, în mijlocul cărora predomină culoarea violetului cardinal. În tot locul împrăștiate cu bogăție, asfodele, iris, pumila, bujori sălbatici și toată flora horticola a Orientului”<sup>44</sup>.

Comparată de poetul Radu Boureanu cu „un prețios sigiliu”, aplicat la Balcic, mării românești, această „așezare domnească” îl îndeamnă la o „laudă a locului ales și sfințit cu ctitoria ridicată acolo”; sufletului „Reginei apuse... crinii Maicii Domnului, înalți și albi, pe terase, [aidoma unor] pâlcuri de serafimi și heruvimi, svonesc în pâlniile albe ca niște trâmbițe vegetale, un trist și parfumat *miserere*”<sup>45</sup>.

Cecilia Cuțescu Storck (1879 - 1969) își declară în tomul autobiografic *Fresca unei vieți*, iubirea fără sațiu față de mare, contractată la Constanța încă din copilărie. Întâmplarea face ca Ortansa și Alexandru Satmary să-i deturneze atenția și intențiile către priveliștile grandioase ale Coastei de Argint. În locul numit Șeitlec și aflat atunci în afara Balcicului, într-o «seară plină de mister, Ortansa mă conduse să văd fostul chioșc turcesc numit pe atunci Vila Elena, care fusese cumpărat de o Româncă înaintea războiului.

Am ajuns acolo la ora când se îngână ziua cu noaptea.

Marea se legăna agale târând cu ea dantele albe. Din depărtări, țipete prelungi de pescăruși spintecau tăcerile, iar eu punând piciorul pe mica terasă care domina apele, am simțit că acel loc îmi era predestinat, că acolo voi fi fericită cu ai mei.

Scrisei numai decât soțului meu: „...Închipuie-ți casa e așezată pe o înălțime a *Coastei de Argint*, având întreg golful Balcic la picioare, mărginit în stânga, cu maluri în amfiteatru presărate cu căsuțe de sidex sub acoperișuri ca mărgeanul, pe fondul argintiu al dealurilor răsărite capricios din toanele pământului dobrogean și care continuă în spirală până se pierd în zare.

În dreapta noastră (acolo unde va fi amplasat palatul regal, n.n.), se înșiră alte cortine de maluri în culori ideale de albastru deschis și trandafiriu, înaintând și retrăgându-se din apă în zigzaguri, până în sfârșit, se învâluie în ceață la Ecrene și mai departe în Bulgaria la Varna și Euxinograd... Pretutindeni o natură paradiziacă în care vom trăi fericiți...”<sup>46</sup>

Vila familiei Storck de la Balcic folosește doar o parte din pavilionul turcesc și anume odaia joasă de la parter și logia corespunzătoare de la etaj. „Îmi făceam planurile clădirilor în ritmul valurilor”, mărturisește exaltat Cecilia Cuțescu Storck, pentru care imobilul și terasele constituie o operă de artă complexă, mărturisitoare de intime elanuri. Vila are mai multe etape de zidire, în relație strânsă cu câștigurile proprietarei: prima modifică pavilionul Elena, transformându-l în ceea ce Frederic Storck însuși va numi „foișorul voevodal”, alcătuit dintr-o odaie joasă, cu plafon de lemn „după moda turcească” și utilități multiple (chiar și atelier) la parter și logia cu trei arcade de la etaj<sup>47</sup>; a doua mărește spațiul pe lățime și permite evoluții în adâncime; astfel apare la parter, odaia de mâncare - ca element de simetrie - într-un stil mănăstiresc, cu pereții văruiți și cu deschidere spre est, pentru a urmări spectacolul grandios al răsăritului de soare: „...o imensă fereastră așezată în lățime, în fața căreia, dela o masă italienească înconjurată de scaune în același stil, se putea vedea întreaga priveliște a golfului cu coastele lui de argint.

Prin ferestrele fațadei se vedea marea, iar privind de pe băncile din zid, se putea cuprinde de-a lungul unei zile, răsăritul soarelui dela Caliacra, până la apusul lui la Ecrene... Dar originalitatea acestui mare salon o fac arcadele care îl despart în două, rămânând totuși o singură încăpere. Arcade sprijinindu-se pe coloane, asemănându-se unei catapetesme deschise, frumos proporționate, ca aceea din biserica St. Marco din Veneția, dela care mă inspirasem” (orice asemănare este întâmplătoare, n.n.). Ca obiecte tridimensionale, vom aminti cu regrete retrospective, „un grup arhaic *Iubirea*”, de Constantin Brâncuși, dar și un sfânt Sebastian în mărime naturală, din lemn sculptat și colorat, operă bretonă de la Morlais, a cărei expresivitate poate fi doar presupusă printr-o melancolică anamneză; alt dormitor apare ca un nou corp de clădire, cu cupola „întreruptă cu goluri în forme rotunde sau pătrate astupate cu geamuri, după moda orientală, prin care nopțile, stelele ne priveau dormind”; mai târziu, și în prelungirea odăii de mese, Cecilia Cuțescu Storck își va construi atelierul, „în stil medieval”, cu tavan de bârne și candelabre (pseudo) bizantine; spre deosebire de restul adăugirilor, studioul de creație al pictoriței beneficiază de plan desenat, de ziduri din piatră



neobișnuit de groase și de motive decorative cioplite cu îndemânare: „Atelierul din Balcic era gata. Se integra în măreția mării ca și casa în întregime prin sobrietatea și simplitatea lui lapidară, care îi dădeau o expresie și o demnitate rară. Atmosfera lui era prielnică momentelor de înălțare...Ceiace caracterizează casa din Balcic, mai cu seamă după ce a luat forma ei definitivă, este tocmai această armonizare cu natura, prin materialele grăitoare de eternitate întrebuințate la clădirea ei cum e piatra, prin echilibrarea proporțiilor, ceea ce înseamnă armonie divină și prin neprofanarea interiorului cu ornamentări inutile...

Atelierul din Balcic era aproape ca și cel din București, plin de strădania muncii, căci acolo am făcut atâtea tablouri, enluminurile unui pergament trimis de către Consiliul Național al femeilor Române, Institutului de Istorie și Arte din Roma și, tot aici am lucrat cartoanele mari pentru fresca dela Academia Comercială<sup>48</sup>”.

La etaj marea logie (situată în continuarea celei inițiale), înzestrată cu un bazin de piatră în mijloc, ocupă întregul nivel; vederea panoramică asupra mării este magnifică, iar sculpturile realizate în marmură și bronz de Fritz Storck asigură o notă de solemnitate senină întregii structuri. În această logie stăteau amfitrionii și musafirii vrăjiți de priveliște; regina sosea uneori împreună cu principesa Ileana la ceai: „se așezau în scaunele largi de stejar și plecându-se peste parapet printre arcadele boltite pe coloane, își dăruiau privirile albastre în brațele largului de aceeași culoare”.

În ultimul an - și artista se referă, desigur, la schimbările politice prin care România pierdea Balcicul - Cecilia Cuțescu Storck a pictat în tempera pereții logiei mari (cea mică era deja colorată în roșu pompeian), cu „figuri animând peisagii ideale, în care nu lipsesc corăbiile ce poposesc în porturi cu ziduri drepte și neobișnuit de înalte oprindu-se brusc în mare, cu drumuri prăpăstioase și fecioare în rugăciune desprinzând lumini din straturile cerului. Pe dealuri ascuțite, alergau în sus și în jos călăreții în mantale fluturânde, ca în icoanele bizantine...”.

Grădina vilei, cu rol esențial în economia ansamblului, este organizată pe cinci terase din piatră brută care fixează terenul în pantă, dominat de un nuc secular; uneori este folosită chiar și tehnica tradițională a „zidului uscat”, fără ciment drept liant; în nișele zidurilor masive, nefățuite, reliefuri de teracotă sau marmură, stabilesc centre ordonate de interes vizual; terasa de la nivelul țărmlui precum și ultima de pe înălțime sunt marcate prin coloane din piatră de Cavarna: „Când mă apropiam de pe mare în barcă, blocul sin-

guratec apărea misterios și pitit printre mărețele coloane din curtea albă de jos, cu capitellurile sculptate în stil romanic, care la rândul lor se profilau și ele peste cele cinci terase, ce formau bazele solide ale casei.

Folosind mână de lucru autohtonă (echipa necalificată a lui Memet), proprietara a avut nenumărate necazuri: unele ziduri de terasă s-au prăbușit după prima iarnă, iar altele după doi ani. În 1929 este refăcută în manieră monumentală, scara de la intrarea spre mare; aceasta debutează printr-un „bloc de marmură veche grecească împodobit cu foi de acant, pe care îl găsisese în săpături adânci un negustor de grâne și ni-l dăruise”. Lucrările continuă și în anul 1931 prin amenajarea „pergolei pe coloane” la capătul din dreapta al proprietății, dincolo de care se desfășoară somptuos, proprietatea reginei Maria<sup>49</sup>.

Octavian Moșescu, avocat, jurnalist, scriitor, colecționar, primar al Balcicului (pe care l-a iubit și regretat apoi cu un dor fără sațiu) în două rânduri (1931 - 1932 și 1939 - 1940), descrie elocvent această grădină: „Poteca îngustă, pavată cu dale de piatră, șerpuia de la țărmul mării, printre tufișuri de smochini și brazi pitici, până sus pe colină, unde se înălța salonul... Când urcai treptele, la fiecare pas te întâmpinau statuete alegorice din bronz și marmură, toate opera amfitrionului sculptor care te primea întotdeauna bucuros de oaspeți.

Și eu am fost acolo între prietenii comuni, scriitori și pictori, actori și muzicieni și mi-am desfătat privirile cu imaginea golfului tivit de azurul orizontului. Salonul Storck, cum era numit de toți, cu un parter răcoros, cu firi-de cu fragmente de tanagre, îți oferea o scară în spirală pe care ajungeai într-o logie deschisă spre marea ispititoare. Aici, banchete sculptate te invitau să te odihnești și să ascuți murmurul apelor unei fântâni orientale așezată între basoreliefuluri și jeturi cu brațe primitoare... Pretutindeni se oficia cultul artei”<sup>50</sup>.

Cecilia Cuțescu Storck a fost legată pasional de Balcic timp de două decenii: îl descoperă în vara anului 1921 și îl părăsește pentru totdeauna, după cum ea însăși mărturisește, într-o toamnă a anului 1940, când „inima mea s-a frânt”<sup>51</sup>. Este o perioadă de maturitate fizică și artistică, în care frumusețea strălucitoare a Balcicului a avut rolul de a diminua schematizarea sau, dimpotrivă, alunecarea excesivă către simbolism, decorativism sau idealizare a artei sale eclectice.

Practic necunoscut pictorilor, poeților, reginei, curții, proiectanților de case sau arhitecților peisagiști, Balcicul este *descoperit* în perioada postbelică

de fiecare creator în parte și impus pasional și pasionant „pe harta artistică a țării și a lumii” deoarece, în formularea fericită a lui Nicolae Tonitza, ei, artiștii, „l-au căutat pretutindeni pe parcursul planetei”. Descoperirea Balcicului se încarcă de conotații emoționale și prin uitarea impusă. Cedarea Cadrilaterului în 1940 și interdicțiile care urmează după 1948 - Balcicul trebuia să dispară până și din titlurile tablourilor numite o lungă perioadă doar *peisaj dobrogean* - nu reușesc să îl și extragă din istoria artei românești sau din imaginarul colectiv.

## Note:

1. Balcica Măciucă, *Balcic*, Editura Universală, București, 2001, p. 42.
2. Claudia Millian, *Plimbări prin Caliacra*, în Cuvântul liber, II, nr. 43, București, 1935, p. 7.
3. Gh. Vâlsan, *Coasta de Argint a României*, Tipografia Carageale, București, 1930, p. 11.
4. Cecilia Cuțescu Storck, *Fresca unei vieți*, Editura Bucovina, I. E. Toronțiu, București, 1943, p. 352.
5. Emanoil Bucuța, *Orașe și locuri în arta românească. Balcic*, Colecția Apollo, Craiova, 1931, p. 8.
6. Gh. Mugur, *Două orașe, Mangalia și Balcic*, din colecția *Lumea Turistică*, București, 1928, p. 12.
7. Claudia Millian, *Balcicul de odinioară*, în Cuvântul liber, III, nr. 40, 8 august 1936, p. 5.
8. Octavian Moșescu, *Din jurnalul unui colecționar*, Editura Litera, București, 1974, p. 11.
9. Adrian Maniu, *Pictorul Alexandru Satmary*, Monitorul Oficiului și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București, 1935, pp. 8 - 11.
10. H. Blazian, *Anul artistic*, în *Adevărul literar și artistic*, XV, nr. 786, 29 decembrie 1835, p. 5.
11. M. Grindea, *Iser și Dobrogea*, în Cuvântul liber, I, nr. 4, București, 1 decembrie 1934, p. 7.
12. Radu Ionescu, *Iosif Iser*, în revista *Arta*, XVIII, nr. 12, București, 1981, p. 18.
13. V. Russu-Șirianu, *De vorbă cu Iser*, în *Flacăra*, VIII, nr. 5, 2 februarie 1923, p. 95.
14. Al. Busuioceanu, *Iser*, colecția Apollo, Editura Ramuri, Craiova, 1932, pp. 8 - 9.
15. Ștefan Roll, *Balcic*, în Cuvântul liber, I, nr. 36, 14 iulie 1934, p. 8.
16. Apud Petre Oprea, *Opera lui Iosif Iser în Muzeul Național de Artă*, în *Revista Muzeelor*, IV, nr. 2, 1967, p. 132.
17. Călin Dan, *Jean Al. Steriadi*, Editura Meridiane, București, 1988, p. 44.
18. Petre Oprea, *Ipolit Strâmbulescu, artist și profesor*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, X, nr.1, Editura Academiei, București, 1963, p. 243.
19. Ion Theodorescu-Sion, *Câteva considerațiuni artistice despre Balcic*, în *Crainicul*, I, nr. 4, Balcic, 12 aprilie 1931, p. 2.
20. Ioana Vlasiu, *Anii '20. Tradiția și pictura românească*, Editura Meridiane, București, 2000, p. 61.
21. Al. Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1980, pp. 89 - 92.
22. Ioana Vlasiu, *op. cit.*, pp. 60 - 61.

23. Al. Busuioceanu, *Theodorescu-Sion*, în *Gândirea*, nr. 3, Cluj, 3 martie 1935, p. 163.
24. Catalogul expoziției Gheorghe Petrașcu, Muzeul Național de Artă, București 1972, p. 5.
25. K. H. Zambaccian, *G. Petrașcu*, Editura Cartea Românească, București, 1945, p. 27.
26. Francisc Șirato, *Încercări critice*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 168.
27. Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în *Gândirea*, XVII, nr. 5, mai 1938, pp. 231 - 232.
28. Ionel Jianu, *Gheorghe Petrașcu*, Fundația Regele Mihai I, București, 1945, p. 54.
29. Regina Maria a României, *Țara mea*, traducere din englezește de N. Iorga, partea I, Imprimeria Statului, Iași, 1917, pp. 13 - 14.
30. Regina Maria, *Cum am ajuns la Tenha Juvah*, în *Analele Dobrogei*, VIII, Institutul de Arte Grafice și Editura Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1927, pp. 1 - 4.
31. Regina Maria a României, *idem*.
32. Regina Maria, *Casele mele de vis*, în revista *Boabe de grâu*, I, nr. 2, București, aprilie 1930, pp. 68 - 71.
33. Emanoil Bucuța, *Balcicul*, în *Ziarul Științelor și al Călătoriilor*, XXXVIII, nr. 27, 3 iulie 1934, p. 267 - 268.
34. Doina Păuleanu, *Balcicul în pictura românească*, Editura Arc 2000, București, 2003.
35. Hannah Pakula, *Ultima romantică. Viața Reginei Maria a României*, Editura Lider, București, 2003, p. 174.
36. Regina Maria, *idem*.
37. Hannah Pakula, *idem*.
38. Lucian Boia, *România, țară de frontieră a Europei*, Editura Humanitas, București, 2000, p. 220.
39. A. N. I. C., fond nr. 836, dosar nr. 44/1930, f. 79, planul nr. 2.
40. Regina Maria, *Stella Maris, cea mai mică biserică din țară*, în *Boabe de grâu*, I, nr. 9, noiembrie 1930, p. 515.
41. Regina Maria, în *Boabe de grâu*, II, nr. 5, mai 1931, p. 284.
42. Țara în fotografii, în *Boabe de grâu*, I, nr. 10, decembrie 1931, p. 622.
43. Din testamentul lăsat de M. S. Regina Maria, *Cele trei Crișuri*, XIX, Oradea, iulie-august 1938, p. 141.
44. Regina Maria, *idem*.
45. Radu Boureanu, *Marea Noastră, în România* - Revista Oficiului Național de Turism, III, nr. 7, iulie 1938, pp. 13 - 14.
46. Cecilia Cuțescu Storck, *idem*, p. 337.
47. *Ibidem*, p. 362.
48. *Ibidem*, pp. 349 - 373.
49. *Ibidem*, pp. 355 - 376.
50. Octavian Moșescu, *op. cit.*, pp. 18 - 19.
51. Cecilia Cuțescu Storck, *idem*, p. 379.

## THE DISCOVERY OF BALCIC

Balcic, an old marine settlement with Mediterranean looks and brightness, luminous colors and mostly oriental population, integrated within Romanian borders after the Balkan Wars, has been discovered as a fine art show by the painter Alexandru Satmary at November 28th 1913. This very important approach for the Romanian modern art has been set forth by Iosif Iser and Ion Theodorescu Sion, who have been seduced by this drowsy, almost forgotten world, although both artists participated at the war hostilities. Gheorghe Petrașcu and Ipolit Strâmbu(lescu) have had at the same time the revelation of the "paintogenity" of this places, which both represented in their own plastic vision. Queen Mary has also spent time at Balcic being drawn there by the sea, which she loved since childhood. The diversity of approaches has one thing in common: the revelation of the south, of the light, of color and of a certain oriental exoticism, thus being the beginning of the free painters' colony at the Black Sea, which was to become an important iconographical source between the two World Wars.

Our paper refers only to those painters, whom we owe recognition for the early Balcic revelation, and who evoke both the vineyard houses (the ancient name of the settlement was Dionysopolis) - Alexandru Satmary, Cecilia Cuțescu Storck, and the unique atmosphere of these summer resort.

Queen Mary comes back to Balcic after World War I, falls in love with these places and builds the royal palace, the gardens and the domain. Famous artists and architects have brought to life the queen's own ideas and suggestions.

In 1940 Balcic falls within Bulgarian borders, Romanian authorities and population are forced to leave. External causes compelled oblivion of this fortunate stage of Romanian art history. This makes it necessary to deepen the studies concerning this period in order to understand and overcome all its implications.



Alexandru  
Satmary  
(1870 - 1933)  
*Casă la mar-  
ginea mării,*  
Muzeul  
Național de  
Artă al  
României



Alexandru Satmary (1870 - 1933)  
*Cimitir turcesc,* Muzeul Național de Artă al României





Iosif Iser (1881 - 1958)  
*Peisaj*, Muzeul de Artă  
 Constanța

Iosif Iser (1881 - 1958)  
*Tătăroaice*, Muzeul  
 de Artă Constanța





Iosif Iser (1881 - 1958)

*Familie de tătari*, Complexul Muzeal Național Moldova, Iași

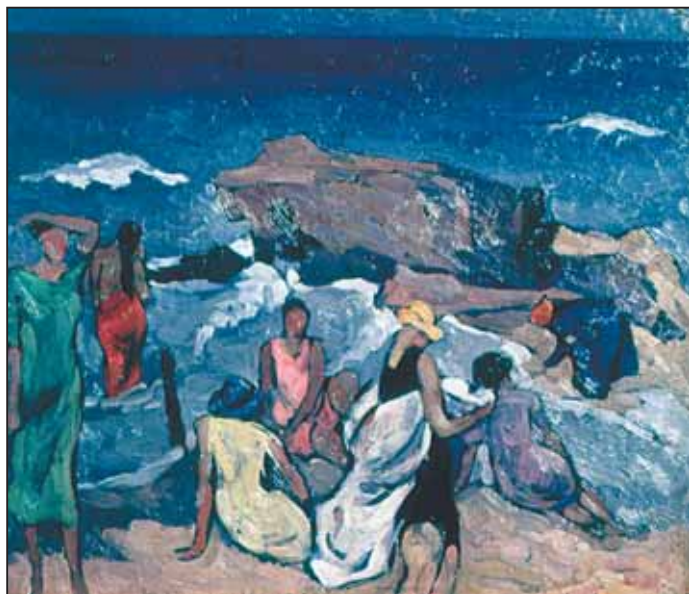


Iosif Iser  
(1881 -  
1958)

*Odaliscă*,  
Complexul  
Muzeal  
Național  
Moldova,  
Iași



Ipolit Strâmbulescu (1871 - 1934)  
*În grădină*, Muzeul de Artă Constanța



Ion Theodorescu-Sion (1882 - 1939)  
*Femei pe plajă*,  
 Muzeul de Artă  
 Constanța



Ion Theodorescu-  
Sion (1882 - 1939)  
*Balcic*, Muzeul  
Național de Artă  
Brukenthal Sibiu



Cecilia Cuțescu Storck (1879 - 1969)  
*Balcic*, Muzeul Național de Artă al României

## ALEXANDRU CIUCURENCU (1903 - 1977)

### VIATA ȘI OPERA

Ibrahima KEITA



În actualul cartier Gavrilov Corneliu, într-o enclavă cu câteva case uitate în mod providențial de dărâmrile insistente din perioada comunistă, se află căsuța în care a copilărit Alexandru Ciucurencu.

Casa binecuvântată de la capătul străzii Războieni, împrejmuită acum de blocuri cenușii, pare abandonată. Prezența umană în acel loc este semnalată de o grădină de legume și de flori pe care un vecin bătrân, care l-a cunoscut cândva pe maestru, o întreține. Este o fericită ocazie să descoperim un spațiu generos în jurul căsuței, spațiu care poate fi valorificat, prin achiziție, în vederea reconstruirii unei case memoriale mai spațioasă și care să păstreze forma arhitecturală originală

Icoana "Maica Domnului cu pruncul" a fost pictată de Sașa Ciucurencu la vârsta de 14 ani, când se afla în ucenicia maestrului iconar Mihail Paraschiv. După perioada de ucenicie pe lângă maestrul iconar Mihail Paraschiv, Ciucurencu intră la Școala de Arte Frumoase unde îl are ca profesor de desen pe Frederic Storck, un sculptor sobru, pe Constantin Artachino, iar la specializare a intrat în atelierul de pictură a lui G.D.Mirea, apoi la Camil Ressu, cel care a jucat un rol important în formarea lui.

Urmează cursurile de anatomie ale doctorului Rainer, iar în taberele de la Baia-Mare capătă o experiență instructivă de la artiști care foloseau în operele lor contraste violente de culori, precum Alexandru Ziffer și Ianos Thorma. De fapt, ultimul citat a fost unul dintre cei dintâi care au recunoscut talentul excepțional al lui Ciucurencu.

Ciucurencu își păstrează întreaga prospețime a sensibilității sale artistice, educându-și ochiul și îmbogățindu-și cultura, își diversifică paleta - care era aproape monocromă, moștenită de la Ressu, pune mai multă căldură în pânzele pe care le pictează. Muncește foarte mult, căutându-și un grai propriu, un cântec de lumină și culoare. Ciucurencu reușește să se impună ca o personalitate puternică, originală, care aduce un accent nou în pictura românească. Nu există în tablourile sale umbre întunecoase și opace, pasta este subțire, transparentă, pe alocuri cu aspecte de acuarelă, notația este spontană, sensibilă, susținută adesea de câteva accente care subliniază conturul. Nu procedează prin alăturări de tonuri închise și deschise ci numai prin acorduri vii, de tonuri calde și reci. Alexandru Ciucurencu a asimilat și sintetizat creația marilor artiști universali: Matisse, Cézanne, Jaques Villon, Rouaut, Duffy și, mai ales André Lhote - cel de la care a înțeles că există trei mijloace fundamentale de expresie plastică: linia, culoarea, valoarea. S-a perfecționat studiind operele înaintașilor săi: Grigorescu, Andreescu, Petrașcu, Pallady, Iser, mai ales Luchian și Ressu, găsind o rezultantă novatoare care deschide un nou drum în arta contemporană românească.

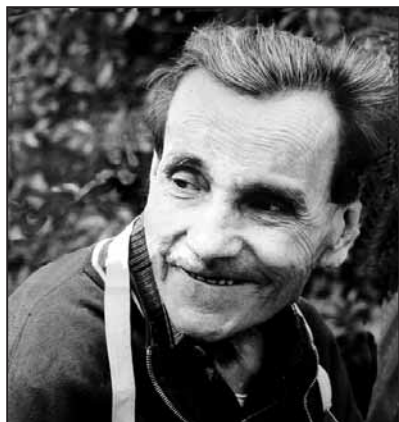
Ciucurencu a sondat universul lăuntric al personalităților, a surprins esența caracterului uman, iar supremația căutării de sine i-a fost țel în orice demers artistic. El nu este numai un deschizător de drum, un creator de școală, el a deschis de-a lungul carierei sale drumuri de adâncit, filoane de exploatat.

În 1965 Ciucurencu ajunge la o adevărată sinteză picturală. În locul luminii fluide și învăluitoare, paleta lui concentrează lumina în materie strălucitoare și aproape incandescentă. Transfigurarea imaginilor ciucurenciene capătă forme esențializate, însă artistul, deși folosește tente plate, nicio dată nu cade în decorativism. Ciucurencu a fost un om bun, cu caracter integru, un luptător pentru bine, reușind astfel să devină un exemplu demn de urmat de către alții. Mărturia elevilor săi demonstrează că maestrul a știut să-și adune discipoli în jurul său și după terminarea studiilor acestora.

Ciucurencu este un artist de anvergură europeană și universală, este primul mare artist național, de la Grigorescu încoace, care a rezolvat problemele esențiale ale esteticii în pictură.

Îi închinăm un pios omagiu cu ocazia centenarului nașterii sale.





Alexandru Ciucurencu



Casa natală



Alexandru Ciucurencu împreună cu soția, pictorița Ana Asvadurova



În sala de expoziție



Maica Domnului cu pruncul, u / l, 45,8 x 30,2 cm, 1917



Muzeul Național de Artă al României, Inv. 101.537, *Arlechin*, u/p/c, 59,5 x 49,5 cm, 1935



Muzeul de Artă Constanța Inv. 4399, *Femeie în interior*, u/p, 60 x 49,4 cm, 1936

Muzeul de Artă Constanța, Inv. 7171 *Odaliscă*, u / c, 38,5 x 48 cm, 1938



Muzeul Național de Artă al României, Inv. 6065, *Natură moartă*, u / c, 69 x 89 cm, 1940





Muzeul Național de Artă al  
României, Inv. 105.672, *Femeie  
citind*, u / c, 60,5 x 52,5 cm, 1943



Muzeul de Artă Tulcea,  
Inv. 69, *Peisaj urban*,  
u / c, 45 x 35 cm, 1943



Muzeul de Artă Tulcea,  
Inv. 623 *Femeie în șezlong*,  
u / c, 65 x 50 cm, 1943



Muzeul Brăilei  
*Fereastră deschisă*,  
u / c, 61 x 49,5 cm, 1945

Muzeul de  
Artă  
Constanța,  
Inv. 6643  
*Fata cu  
chitară,*  
u / c,  
52 x 66,4 cm,  
1945

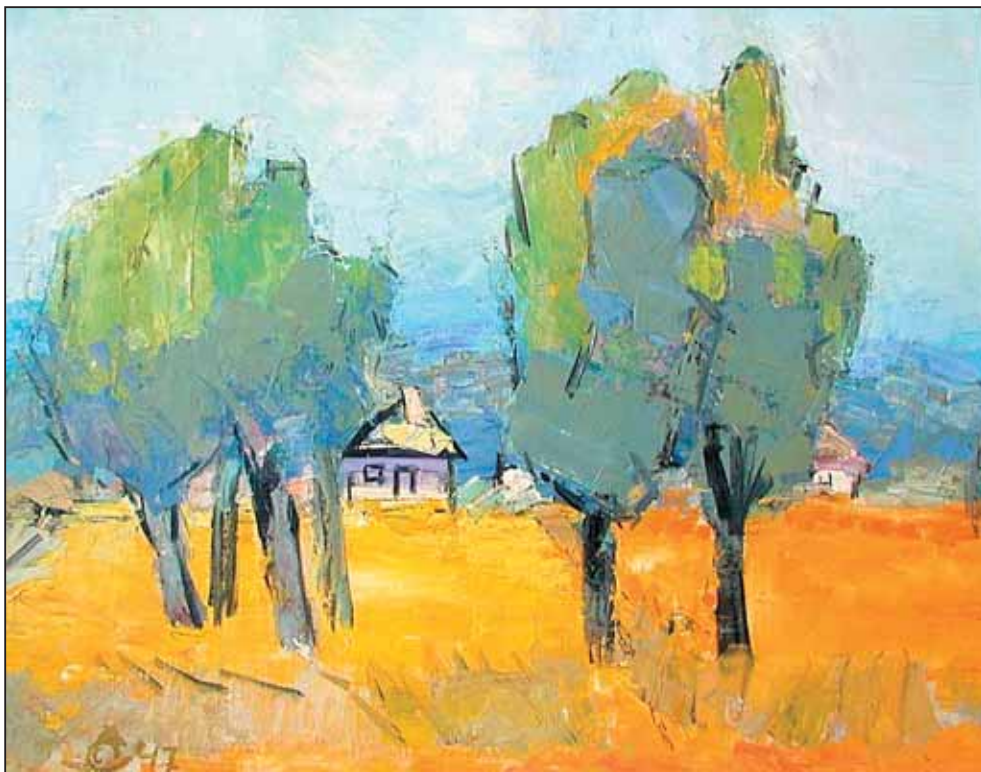


Muzeul Municipiului București,  
Inv. 939.222, *Vas cu flori,* u / c, 60  
x 49,5 cm, 1946



Muzeul Național de Artă al  
României, Inv. 6658, *Spălătoreasă,*  
u / c, 59 x 49,5 cm, 1947

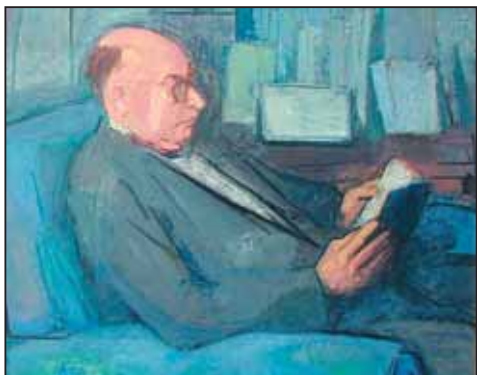




Muzeul Național de Artă al României, Inv. 91.254, *Peisaj (La Breaza)*, u / p, 64,7 x 80,3 cm, 1947



Muzeul Național  
de Artă al  
României,  
Inv. 5801  
*Peisaj cu zăpadă*,  
u / p, 73 x 92 cm,  
1956



Muzeul Național de Artă al  
României, Inv. 6564, *Portretul regi-  
zorului Sică Alexandrescu*, u / p, 97  
x 111,9 cm, 1959



Muzeul Național de Artă al  
României, Inv. 103.657  
*Nud șezând*, u / c, 61 x 50 cm, 1960



Muzeul Național de Artă al  
României, Inv. 76.205  
*Natură statică*,  
u/ p, 61 x 74,5 cm, 1962

Muzeul Național de Artă al  
României, Inv. 105.318,  
*Balerina* (artista Elena Cernei în  
opera "Carmen"), u / PFL, 85 x  
103,8 cm, 1963







Muzeul Național de Artă al  
României, Inv. 6559  
*Portret Prof. Ghe. Oprescu*, u / p,  
100 x 81,3 cm, 1970



Muzeul Național de Artă al  
României, Inv. 105.812  
*Margine de pădure*,  
u / p, 50 x 61 cm



Muzeul Municipiului București,  
Inv. 939.083  
*Natură statică*, u / p, 50 x 61 cm



Artistul  
odihnindu-se

## MAI AVEM NEVOIE DE ARTĂ ?

Dan Basarab NANU



Sunt multe de spus.

Mai întâi o gară, un tren, o valiză din lemn,  
deci o plecare în armată.

Valiza din lemn...

Nu uram ideea de trecere, *noțiunea de inițiere*, cunoșteam prea multe despre ceea ce înseamnă ritualul căpătării unui statut.

Acela de bărbat.

Mă deranja obligatoria valiză din lemn.

Ca gest de frondă m-am ras în cap și mi-am păstrat semnul artei, la mintea de atunci, *un*

*țigaret din argint.*

Fumam în draci pe culoarul trenului ce ne ducea undeva și la un moment dat cineva a venit la mine și m-a întrebat:

— Nu crezi că fumezi prea mult?

Nu fumatul contează, i-am răspuns eu, ci acest țigaret care pentru mine înseamnă normalitatea lucrului frumos.

Așa l-am cunoscut pe Marian Neagu.

Au trecut 30 de ani.

Marian este tot nefumător, eu tot...

A rămas uriașa diferență dintre ideea de valiză din lemn și nevoia de artă, percepută atunci printr-un *țigaret din argint.*

A rămas nevoia de artă, atât de acută, încât în momentul în care Marian mi-a pus celebra întrebare „Mai avem nevoie de artă?” care a conferit un statut deosebit unei manifestări muzeale, replica mea a fost destul de acidă.

Mi-am dat seama mai apoi că într-o lume oarecum instabilă din punct de vedere al valorilor, până și întrebarea – mai avem nevoie de aer-are sens.

Colocviile organizate de Muzeul Dunării de Jos au fost efectiv un succes pentru conștientizarea momentului în care ne aflăm la ora actuală, din perspectiva unei nevoi acute de comunicare.

Ca o replică a ceea ce a făcut muzeul prieten, aş menţiona tabăra de creaţie organizată de Muzeul de Artă Vizuală din Galaţi, pusă sub semnul noţiunii **Arta ca Viaţă**.

Organizatorul principal, plasticianul şi muzeograful Gheorghe Miron a avut ideea deschiderii totale către public. Muzeul a fost efectiv al iubitorilor de artă care au avut posibilitatea de a participa la actul de creaţie. Artistul nu a mai fost singur în atelierul său, ci a trebuit să-şi prezinte pas cu pas demersul plastic.

S-a demonstrat practic că mai avem nevoie de artă aşa cum avem nevoie de aer şi nu trebuie să ne fie ruşine în a declara acest lucru.

Se închide prin acest volum de eseuri editat prin străduinţa lui Marian Neagu, metafora relaţiei dintre o valiză din lemn şi un ţigaret din argint.

Se închide şi se deschide un drum.

Evident sub semnul artei.





Colaj din tabăra de creație

## DO WE STILL NEED ART?

There are many things to say.

At first, there was a railway station, a train, a wooden suitcase, so a departure to carry out the military duty.

The wooden suitcase...

I didn't hate the idea of passing, the notion of initiation, I knew too many things about what the ritual of getting a status meant.

The status of being a man.

The compulsory wooden suitcase bothered me.

As a rebelliousness gesture, I shaved my head and I kept what I considered then to be a sign of art: a silver cigarette holder.

I was smoking like hell on the train passageway, and at a given moment, someone came to me and asked:

Don't you think you're smoking too much?

It's not the smoking that counts, I answered, but this cigarette holder, which means for me the normality of the beautiful thing.

This is how I met Marian Neagu.

Thirty years have passed.

Marian is still a non-smoker, I still...

What has remained is the difference between the idea of a wooden suitcase and the need for art, perceived then through a silver cigarette holder.

The need of art has lasted and it is so acute, so that when Marian asked me the famous question „Do we still need art?“, question that granted a special status to a museum manifestation, my answer was pretty acid.

Afterwards I realized that in a world instable from a values point of view, even the question – do we still need art- makes sense.

The colloquies organized by the Museum of the Low Danube were really a success in order to realize where we stand at the present from the perspective of an acute need to communicate.

As a retort to what our friend museum has done, I would like to mention the creation camp organized by the Visual Art Museum of Galați, under the notion **Art As Life**.

The main organizer, the artist and museographer Gheorghe Miron had the idea of a total opening to the public. The museum belonged in fact to those who love art because they had the opportunity to participate to the creation act. The artist didn't stay by himself in his studio, but he had to present, step by step his own artistic approach.

Actually, it has been demonstrated that we still need art like we need air and we shouldn't be ashamed to declare that.

Through this essays book, published thanks to Marian Neagu's effort, the metaphor of the relation between a wooden suitcase and a silver cigarette holder has been closed.

A way has been closed, but also opened.

Under the sign of art, of course.



## SIMPOZIONUL INTERNAȚIONAL MAI AVEM NEVOIE DE ARTĂ?

**Muzee implicate:** Muzeul de Arte Vizuale Galați, Muzeul de artă Tulcea, MNIR București, CIMEC, Muzeul Dunării de Jos, Călărași -România.

Galeria de Artă Silistra, Muzeul de Artă Ruse, Muzeul de Artă Dobrich, Muzeul de Artă Tîrgoviște, Muzeul de Artă Varna- Bulgaria.

### I. Colocviu

### II. Expoziții

1. *Centenar Niță Anghelescu-1903-2003*
- 2-3. *Real și Ireal. Structuri plastice.* Pictură Jeana și Gheorghe Andreescu
4. *Chipuri și nechipuri.* Sculptură Grigore Patrichi-Smulți.
5. *Artă și Magie/Viață și Moarte în Preistorie.*
6. *I need Art !!!* Pictură Yordan Kissiov.

### III. Masă rotundă pe temele simpozionului la Primăria din Silistra.

### IV. Vizitarea unor muzee și monumente.

1. Mormântul pictat de epocă romană-sec.II-III.
2. Cetatea otomană-sec.XVII-XVIII.
3. Muzeul de arheologie din Silistra.
4. Galeria de Artă din Silistra.
5. Galeria de Artă a Uniunii Artiștilor Plastici bulgari-Filiala Silistra.

### V. Expoziții temporare

1. *Centenar Niță Anghelescu (1903-2003)* la Institutul FORDOC.
2. *Real și Ireal. Structuri plastice.* Au expus pictură Jeana și Gheorghe Andreescu la Galeriile Arcadia.
3. *Chipuri și nechipuri.* A expus sculptură Grigore Patrichi-Smulți în sălile Muzeului Dunării de Jos.
4. *Artă și Magie, Viață și Moarte în Preistorie.* Muzeul Dunării de Jos
5. *I need Art !!!* A expus pictură Jordan Kissiov la Galeriile de Artă din Silistra.

### VI. Lansarea de C.D.-rom-uri

1. *Alexandru Ciucurencu. Viața și opera.* A prezentat Ibrahima Keitha de la Muzeul de Artă din Tulcea.



2. *Galați. Ambient cultural*. A prezentat Dan Basarab Nanu, Muzeul de Arte Vizuale Galați.
3. *Festivalul hârtiei în Bulgaria*. A prezentat Elena Plehanova, Galeria de Artă din Ruse.
4. *Pictori bulgari din sec. XX*. A prezentat Penka Dimitrova de la Galeria de Artă din Dobrich.

**VII.** Concert de muzică clasică. Repertoriul Fr. Devienne -Trio, W.A.Mozart-Divertisment. Au interpretat Victor Tocilă-violoncel, Victor Păpușoi-clarinet, Nicolaie Iulian Șandru-flaut

**VIII.** Lansare de carte

*Sinuciderea se amână*, de Pavel Șușară. A prezentat Tudorel Urian, critic literar

**Participanții**

1. *Pavel Șușară*, moderator - București, critic de artă, proprietarul primei galerii de artă privată din România.
2. *dr. Doina Pungă* - Muzeul Național de Istorie a României, șef secție Relații Publice.
3. *Ibrahima Keita* - Muzeul de Artă Tulcea, director.
4. *Dan Nanu Basarab* - Muzeul Național de Arte Vizuale Galați, director.
5. *Jana Andreescu* - Muzeul Național de Arte Vizuale Galați, artist plastic.
6. *Gheorghe Andreescu* - Muzeul Național de Arte Vizuale Galați, artist plastic.
7. *dr. Mariana Cocoș* - Muzeul Național de Arte Vizuale Galați, șef secție.
8. *dr. Constantin Mitră* - Călărași, profesor și filozof.
9. *dr. Lucian Constantin* - Călărași, profesor și sociolog.
10. *prof. univ. dr. Ioan Opreș*, secretar de stat - Ministerul Culturii și Cultelor.
11. *Corneliu Ratcu* - Călărași, artist plastic.
12. *Grigore Patrichi Smulți* - București, sculptor.
13. *Ioana Patrichi* - București, ziarist.
14. *dr. Marian Neagu* - Muzeul Dunării de Jos Călărași, director.
15. *Amelia Dincă* - Muzeul Dunării de Jos Călărași, șef secție artă.
16. *Tudorel Urian* - Curierul Românesc, ziarist.
17. *Daniela Medar* - Realitatea TV, reporter.

18. *Raluca Olga Constantin* - TVR Cultural, reporter.
19. *Aurelia Mocanu* - Radio România Actualități, critic de artă - Revista *Observatorul Cultural*.
20. *drd. Isabela Bârzoagă* - Biblioteca Națională Universitară București, profesor.
21. *Paula Jercan* - Institutul de Memorie Culturală (CIMEC), programator.
22. *Viorel Ghiță* - Institutul Româno-Francez FORDOC, director adj.
23. *Daniel Nicolescu* - *Ziarul de Duminică*, redactor șef, poet, București.
24. *dr. Petre Diaconu*.
25. *Codrin Șerban*, scriitor, Slobozia.
26. *Maria Unțanu*, grafician, Slobozia.
27. *Evelina Handjiev*a - Galeria de Artă Dobrich, director.
28. *Penka Dimitrova* - Galeria de Artă Dobrich, responsabil secția pictură.
29. *Elena Velikova*, Galeria de Artă Ruse, director, critic de artă.
30. *Dimitar Cholakov*, Galeria de Artă Târgoviște, director, pictor.
31. *Iordan Kissiov*, Galeria de Artă Silistra, director, pictor.
32. *dr. Rumen Lipkov*, expert principal în probleme culturale, filozof, Departamentul Silistra.
33. *Iuliana Deceva*, translator, profesor, Liceul de Artă, Silistra.
34. *Dimitar Constantinov*, sociolog, Departament Silistra.



---

*The Do we still need art? project initiated by the Dunărea de Jos Museum in Călărași, whose first edition took place in September 2001, the first, and unfortunately the last, edition moderated by Professor Radu Florescu, is one of the most complex and well organized events of the past few years.*

*Thought out as a challenge and as an answer at the same time, this action identified may be the worst problem of the time we live in, namely the reference crisis, the spiritual crisis and, lastly, even our profound identity crisis. Redirecting our interests to the economic area, moving emphasis from humanistic values (and human values in general) on immediate efficiency and the space of consumption, abandoning contemplation in favour of direct action, these are only a few of the changes that have taken place in the past few years, changes that justify the interrogative and melancholy title of the project from Călărași...*

***Pavel Șușară***

---

**CALĂRAȘI • 2004**

---

