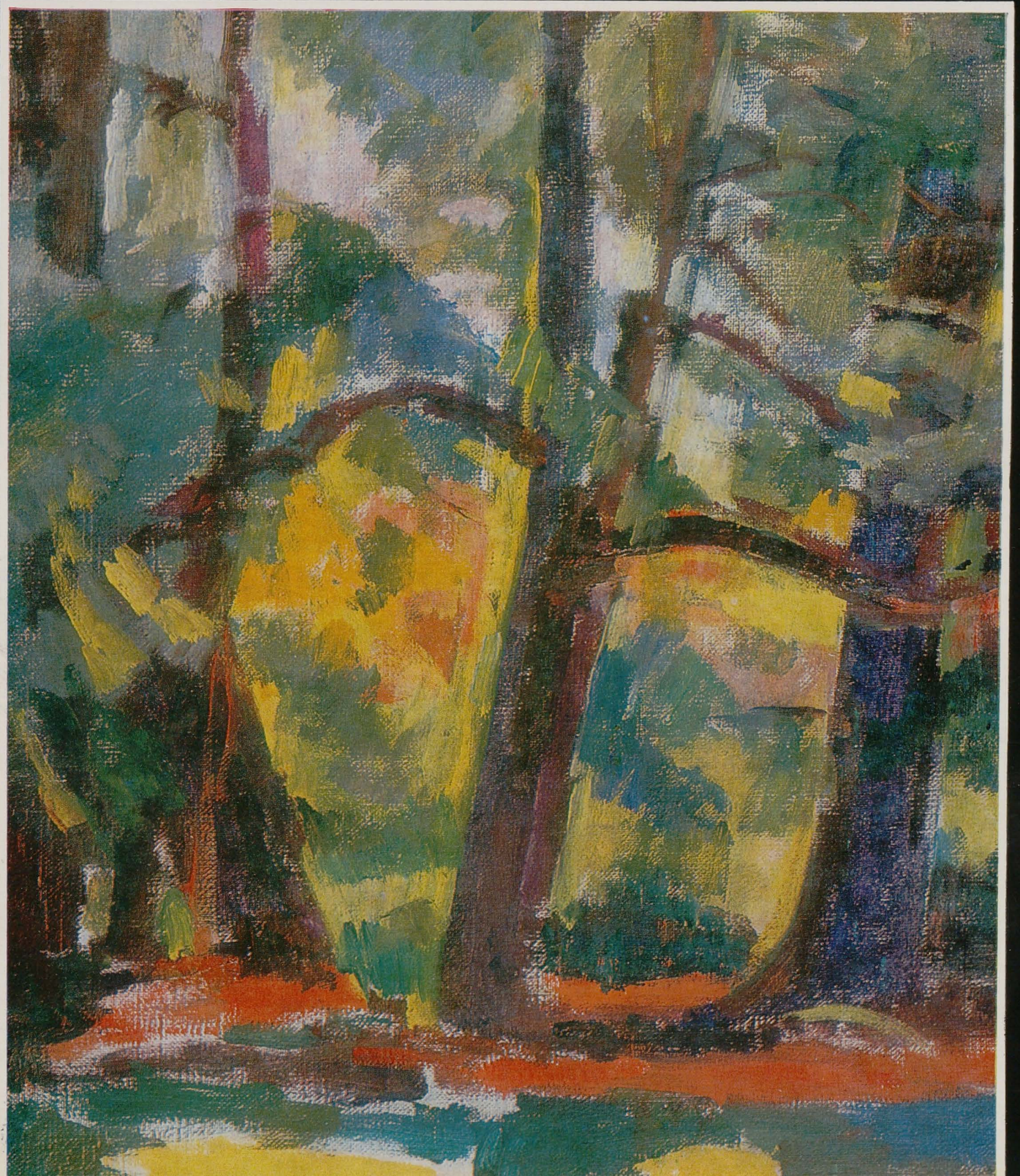


ART&O  
6





ANUL XXVIII NR. 6/1980

REVISTĂ  
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACTIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19  
70172 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici  
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50 20 45  
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga  
secretar responsabil de redacție, Ho-  
ria Horșia, Mihai Drîșcu, François  
Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

Horia Horșia

PREZENTARE ARTISTICĂ

Decebal Scriba

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII

Eleonora Costescu, Victor Feodorov,  
Mihai Oroveanu, Marius Tătaru,  
Atanase Cartoian, Z. Haragos, Ion  
Ivan, Nagy P. Zoltán, Doina Răduț,  
Minerva Văleanu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Braun

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate  
oficiile poștale, factorii poștali și la  
Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae  
Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei  
204 anual (12 apariții); lei 102 — 6  
luni;

pentru persoane particulare: lei 180  
anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le dé-  
partement export-import presses, Bu-  
carest, Calea Griviței nr. 64—66,  
P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par  
an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ  
«ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ  
133 — 135, București, România

|             |    |                                                |  |                                  |
|-------------|----|------------------------------------------------|--|----------------------------------|
|             | 1  | 15 ani — artă monumentală                      |  |                                  |
|             | 2  | Iași — monumentul independenței                |  | Marina Preutu                    |
|             | 4  | Decorațiuni murale                             |  | Horia Horșia                     |
| IN MEMORIAM | 6  | Gheza Vida                                     |  | Vasile Drăguț                    |
| OMAGIU      | 8  | Aurel Ciupe                                    |  |                                  |
|             |    | Omul și opera                                  |  | Mihai Ispir                      |
|             |    | Expoziția retrospectivă                        |  | Ioana Beldiman, Paraschiva Pojar |
| FILIALE     | 13 | A doua călătorie de documentare                |  | Eleonora Costescu                |
|             | 16 | Un cenaclu tânăr: Slatina                      |  | Mihai Ispir                      |
|             | 17 | Desenele lui Vida                              |  | Raoul Șorban                     |
| ATELIER     | 21 | Waldemar Mattis T.                             |  | Mihai Ispir                      |
|             | 22 | Marcel Bejgu                                   |  | Marius Tătaru                    |
|             |    | Bogăți Kispál Lajos                            |  | Horia Horșia                     |
|             |    | Anca Crăciun                                   |  | Mihai Ispir                      |
|             |    | Gheorghe Minescu                               |  | Marius Tătaru                    |
|             | 24 | Alexandrina Gheție                             |  | Olga Bușneag                     |
|             | 25 | Imola Jakabos Olsefszky                        |  | Olga Bușneag                     |
|             | 26 | Kaspar Teutsch                                 |  | Olga Bușneag                     |
|             | 28 | Vedutele Aureliei Stoe Mărginean               |  | Horia Horșia                     |
| MUZEE       | 29 | Galeria Nagy Imre                              |  | Gheorghe Vida                    |
| FILIALE     | 30 | Miercurea Ciuc                                 |  | Mihai Drîșcu                     |
| ANIVERSĂRI  | 32 | Sighișoara                                     |  | Marius Tătaru                    |
| RESTITUIRI  | 34 | Cele mai vechi sculpturi în piatră din România |  | Radu Florescu                    |
|             | 36 | Sesiune arheologică — Tulcea '80               |  | Vasile Drăguț                    |
| MUZEE       | 37 | Donația Irina Lukasz                           |  | Horia Horșia                     |
|             | 38 | Jurnalul galeriilor                            |  | Gheorghe Vida                    |
| CĂRȚI/IDEI  | 40 | Un locus de interferență                       |  | Dan Cristian Popescu             |

|         |    |                                                              |  |                    |
|---------|----|--------------------------------------------------------------|--|--------------------|
| COPERTA | I  | Parc la Baia Mare, ulei, 1977, fragment, colecția artistului |  | Aurel Ciupe        |
|         | IV | Urban, desen, 1977, colecția artistului                      |  | Alexandrina Gheție |

|                    |    |                                                      |  |                                  |
|--------------------|----|------------------------------------------------------|--|----------------------------------|
|                    | 1  | 15 années — art monumental                           |  |                                  |
|                    | 2  | Jassy — le monument de l'indépendance                |  | Marina Preutu                    |
|                    | 4  | Décorations murales                                  |  | Horia Horșia                     |
| IN MEMORIAM        | 6  | Gheza Vida                                           |  | Vasile Drăguț                    |
| HOMMAGE            | 8  | Aurel Ciupe                                          |  |                                  |
|                    |    | L'homme et l'œuvre                                   |  | Mihai Ispir                      |
|                    |    | L'exposition retrospective                           |  | Ioana Beldiman, Paraschiva Pojar |
| FILIALES           | 13 | Le second voyage de documentation                    |  | Eleonora Costescu                |
|                    | 16 | Un cénacle récent: Slatina                           |  | Mihai Ispir                      |
|                    | 17 | Les dessins de Vida                                  |  | Raoul Șorban                     |
| VISITES D'ATELIERS | 21 | Waldemar Mattis T.                                   |  | Mihai Ispir                      |
|                    | 22 | Marcel Bejgu                                         |  | Marius Tătaru                    |
|                    |    | Bogati Kispal Lajos                                  |  | Horia Horșia                     |
|                    |    | Anca Crăciun                                         |  | Mihai Ispir                      |
|                    |    | Gheorghe Minescu                                     |  | Marius Tătaru                    |
|                    | 24 | Alexandrina Gheție                                   |  | Olga Bușneag                     |
|                    | 25 | Imola Jakabos Olsefszky                              |  | Olga Bușneag                     |
|                    | 26 | Kaspar Teutsch                                       |  | Olga Bușneag                     |
|                    | 28 | Les «vedute» de Aurelia Stoe Mărginean               |  | Horia Horșia                     |
| MUSÉES             | 29 | La Galerie Nagy Imre                                 |  | Gheorghe Vida                    |
| FILIALES           | 30 | Miercurea Ciuc                                       |  | Mihai Drîșcu                     |
| ANNIVERSAIRE       | 32 | Sighișoara                                           |  | Marius Tătaru                    |
| RESTITUTIONS       | 34 | Les plus anciennes sculptures sur pierre en Roumanie |  | Radu Florescu                    |
|                    | 36 | Colloque d'archéologie — Tulcea '80                  |  | Vasile Drăguț                    |
| MUSÉES             | 37 | La donation Irina Lukasz                             |  | Horia Horșia                     |
|                    | 38 | Le journal des galeries                              |  | Gheorghe Vida                    |
| LIVRES/IDÉES       | 40 | Un «locus» d'interférence                            |  | Dan Cristian Popescu             |

|            |    |                                                                   |  |                    |
|------------|----|-------------------------------------------------------------------|--|--------------------|
| COUVERTURE | I  | Un parc à Baia Mare, huile, 1977, détail, collection de l'artiste |  | Aurel Ciupe        |
|            | IV | Urbain, dessin, 1977, collection de l'artiste                     |  | Alexandrina Gheție |

|                        |    |                                             |  |                                 |
|------------------------|----|---------------------------------------------|--|---------------------------------|
|                        | 1  | 15 лет — монументальное искусство           |  |                                 |
|                        | 2  | Яссы — памятник независимости               |  | Марина Преуту                   |
|                        | 4  | Стенные декорации                           |  | Хория Хоршия                    |
| ПАМЯТИ                 | 6  | Геза Вида                                   |  | Василе Дрăгуц                   |
| ДАНЬ УВАЖЕНИЯ          | 8  | Аурел Чюпе                                  |  |                                 |
|                        |    | Человек и творчество                        |  | Михай Испир                     |
|                        |    | Ретроспективная выставка                    |  | Иоана Белдиман, Параскива Пожар |
| ФИЛИАЛЫ                | 13 | Вторая документационная поездка             |  | Элеонора Костеску               |
|                        | 16 | Слатина                                     |  | Михай Испир                     |
|                        | 17 | Рисунки видя                                |  | Раул Шорбан                     |
| В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА | 21 | Вальдемар Маттис Т.                         |  | Михай Испир                     |
|                        | 22 | Марчел Бежгу                                |  | Мариус Тăтару                   |
|                        |    | Богати Кишпал Лайон                         |  | Хория Хоршия                    |
|                        |    | Анка Крăчюн                                 |  | Михай Испир                     |
|                        |    | Георге Минеску                              |  | Мариус Тăтару                   |
|                        | 24 | Александрина Гецие                          |  | Ольга Бушнияг                   |
|                        | 25 | Имола Якабош Ольшефски                      |  | Ольга Бушнияг                   |
|                        | 26 | Каспар Тойч                                 |  | Ольга Бушнияг                   |
|                        | 28 | Аурелия Стое Мăрджиня                       |  | Хория Хоршия                    |
| MУЗЕИ                  | 29 | Галерея Нагь Имре                           |  | Георге Вида                     |
| ФИЛИАЛЫ                | 30 | Мьеркура Чюк                                |  | Михай Дришку                    |
| ПРАЗДНОВАНИЯ           | 32 | Сигишоара                                   |  | Мариус Тăтару                   |
| ВОССТАНОВЛЕНИЕ         | 34 | Самые древние каменные скульптуры в Румынии |  | Раду Флореску                   |
|                        | 36 | Археологическая сессия — Тулчя '80          |  | Василе Дрăгуц                   |
| MУЗЕИ                  | 37 | Дарственная Ирины Лукас                     |  | Хория Хоршия                    |
|                        | 38 | Журнал галерей                              |  | Георге Вида                     |
| КНИГИ/ИДЕИ             | 40 | Место интерференции                         |  | Дан Кристиан Попеску            |

|         |    |                                                             |  |                    |
|---------|----|-------------------------------------------------------------|--|--------------------|
| ОБЛОЖКА | I  | Парк в Бая Маре, масло, 1977, фрагмент, коллекция художника |  | Аурел Чюпе         |
|         | IV | Городской, рисунок, 1977, коллекция художницы               |  | Александрина Гецие |

# artă monumentală—15 ani

Moment crucial al epocii contemporane, Congresul al IX-lea al P.C.R. a marcat, prin alegerea de către partid a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU în înalta funcție de secretar general al partidului, inaugurarea zodieii celei mai strălucite, de construcție socială pașnică și fructuoasă, din întreaga istorie a poporului nostru. Mărturie stau faptele — proiecte și împliniri, teoretizări și experiențe aplicate — înșirate în salba de nestemate a cronicii românești a ultimilor cincisprezece ani, în toate domeniile cugetului, cuvântului și faptei. Între aceste domenii, la locul cuvenit formelor conștiinței sociale socialiste, arta și cultura au fost permanent în atenția conducerii de partid și de stat, în atenția personală a tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, bucurându-se de înalta apreciere formulată de la tribuna congresului: «În anii orînduirii socialiste, literatura și arta au cunoscut o continuă înflorire; au fost făurite numeroase opere de valoare, care, exprimînd în mod artistic viața bogată și munca avîntată a poporului, aduc o contribuție de seamă la dezvoltarea culturii țării, la formarea conștiinței socialiste a omului nou. Creația oamenilor de litere și artă, care continuă tradițiile progresiste ale culturii românești, a îmbogățit patrimoniul spiritual al poporului, bucurîndu-se de prețuirea partidului, a tuturor oamenilor muncii». De la aceeași înaltă tribună, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU îi desemna pe făuritorii de frumos, aparținînd tuturor generațiilor, fără deosebire de naționalitate, drept «participanți activi, alături de întregul popor, la opera de construire a societății socialiste». Lor le erau adresate cele mai calde îndemnuri de creație: «Putem spune creatorilor de artă: alegeți tot ceea ce este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variată în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României».

Între răspunsurile pe care creatorii de frumos s-au străduit și se străduiesc să le formuleze, un loc important îi revine artei monumentale. Referindu-se la creația actuală, maestrul Ion Irimescu scria într-un articol publicat recent în ziarul Scînteia că demersul artistic corespunzător

actualei etape de dezvoltare și construcție multilaterală socialistă trebuie «să ateste cu fermitate multiplele resurse de care dispunem pentru realizarea vastului program al artei de for public, trasat de partidul nostru și, cu profundă înțelegere asupra mesajului ei educativ, de către președintele țării, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, pentru a crea monumente și ansambluri monumentale care să rămîină pentru viitor mărturie a mării și eroicei epopei naționale, în care s-a plămădit prezentul nostru luminos». Iar maestrul Ion Jalea, care și-a dedicat artei monumentale îndelungata sa viață, scria în paginile revistei noastre: «Monumentul public este purtătorul unui mesaj, este memorial și năzuiește să devină memorabil. Intră în istorie, în istoria unui popor: e un semn nepieritor despre ființa lui. E un semn a cărui însemnătate crește încă, odată cu trecerea timpului».

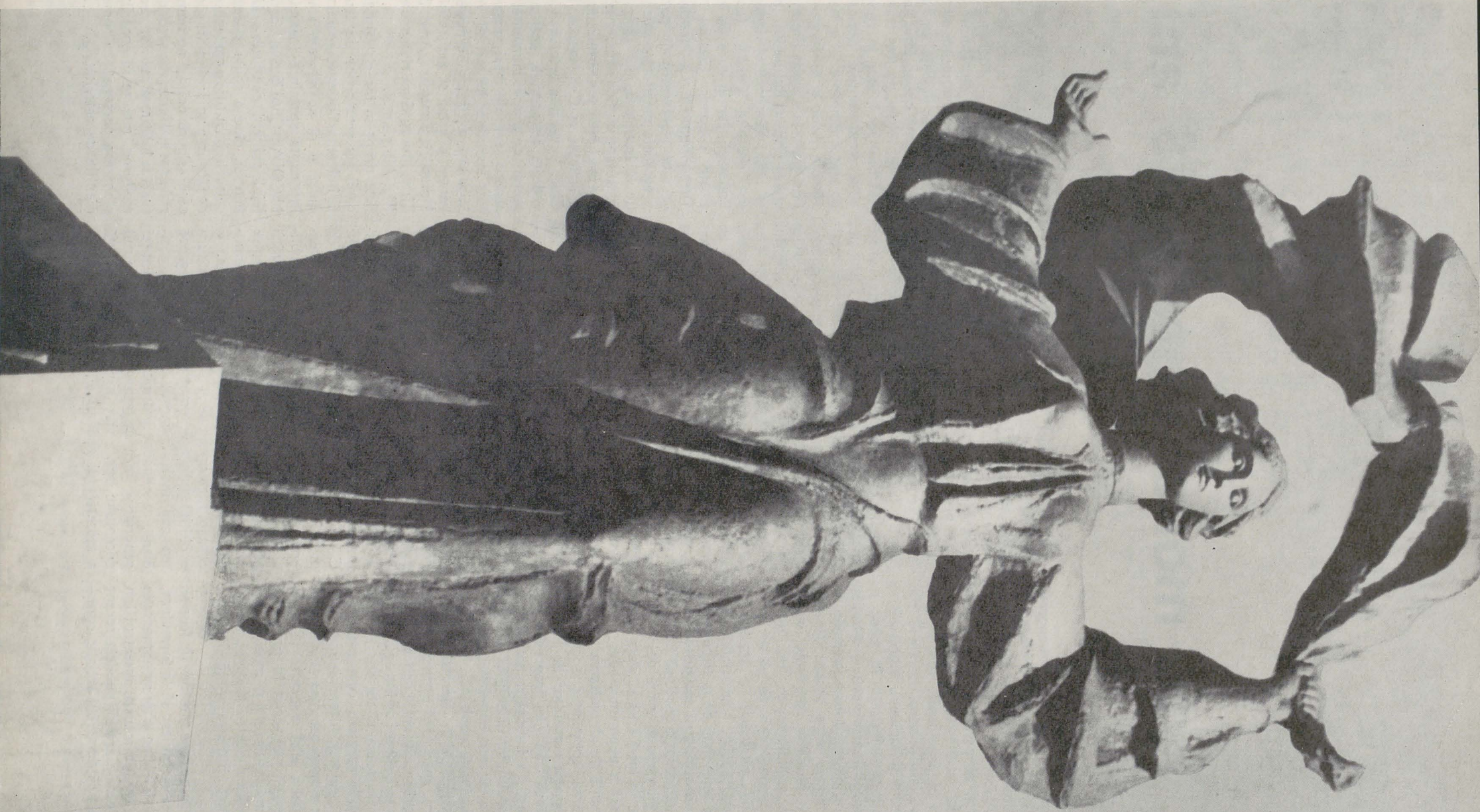
O retrospectivă a lucrărilor realizate în acest domeniu în ultimii cincisprezece ani scoate cu claritate în evidență două elemente caracterizatoare: în primul rînd, frecvența înaltă, sporită continuu a monumentelor (destinate memoriei marilor figuri ale istoriei și luptei poporului, idealurilor sale permanente de libertate, independență și pace, victoriei socialismului în patria noastră), iar în al doilea rînd, extinderea simțitoare a spațiilor destinate acțiunii poetice și educative a monumentului (de la forul public la generoasele peisaje ale plaiurilor române devenite adevărate muzee în aer liber). În ambele direcții, la fondarea acțiunilor întreprinse de obștea artistică stau cheazăse îndemnurile, cuvintele tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU. Astfel, în mesajul adresat de președintele republicii congresului internațional de estetică de la București, era subliniată cu cristalină claritate ideea integrării artei în viața socială: «Astăzi oamenii nu se mai pot limita doar la contemplarea frumosului în expoziții și săli de spectacole, la contactul cu opere de artă izolate. Pe măsura evoluției societății, omul aspiră să integreze tot mai mult frumosul în existența cotidiană, ca element indispensabil al ambianței generale». Încă de atunci, de la începutul deceniului opt, a stat în preocuparea directă a secretarului general al partidului proiectarea unora dintre cele mai importante monumente ale epocii contemporane, închinată independenței, unirii și victoriei socialismului. Astăzi — programul artei de for public fiind în plină desfășurare — un număr important de monumente au fost deja realizate, integrîndu-se în viața nouă a orașelor noastre, în ambianța noilor structuri arhitecturale și urbane. Astfel, au fost transpuse în material definitiv și ridicate în zonele special prevăzute monumentele dedicate independenței de stat a României — la Iași (autori Gabriela Manole Adoc și Gheorghe Adoc), la Vaslui (Ion Jiga), la Calafat (Pavel Bucur), la Constanța (Marius Butunoiu). În curs de montare se află monumentul independenței, destinat orașului Oradea (autor — Constantin Popovici), iar în curs de execuție cele destinate orașelor Craiova (Emil Mereanu), Turnu Măgurele (Constantin Schirliu), Corabia (Mircea Ștefănescu). În paralel se desfășoară pregătirile pentru monumentul independenței de la București, din concursul organizat în acest scop urmînd să fie selecționate de asemenea machetele viitoarelor monumente care vor fi ridicate la Cluj-Napoca, Brăila, Miercurea Ciuc. Integrarea artei în viața socială are în vedere, deopotrivă, realizarea a numeroase lucrări de artă monumental decorativă, între care o serie de mari mozaicuri ceramice au fost montate în ultima vreme în diferite localități, extinzînd permanent aria de intervenție a artei și artistului — la Brașov, la Ploiești, la Timișoara, Arad, Botoșani, Suceava, Tîrgu Mureș, Gura Humorului, Pitești, Vulcan, Rîul Alb ș.a.m.d.

Este drept să înregistrăm toate aceste strădanii ale creatorilor de frumos ca răspuns la îndemnurile secretarului general al partidului și să ne aducem aminte de calda și înțeleapta apreciere formulată de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU anul trecut, cu prilejul primirii conducerii Uniunii Artiștilor Plastici, cînd a spus: «Dezvoltarea artei și culturii constituie o parte inseparabilă a operei de făurire a noii orînduirii sociale — orînduire care asigură omului nu numai condiții materiale tot mai bune, dar și condiții de viață spirituală la înălțimea marilor cuceriri ale gîndirii moderne, menite să contribuie la afirmarea plenară a personalității umane în toate domeniile de activitate».

ARTA

# iași: monumentul independenței

marina preutu





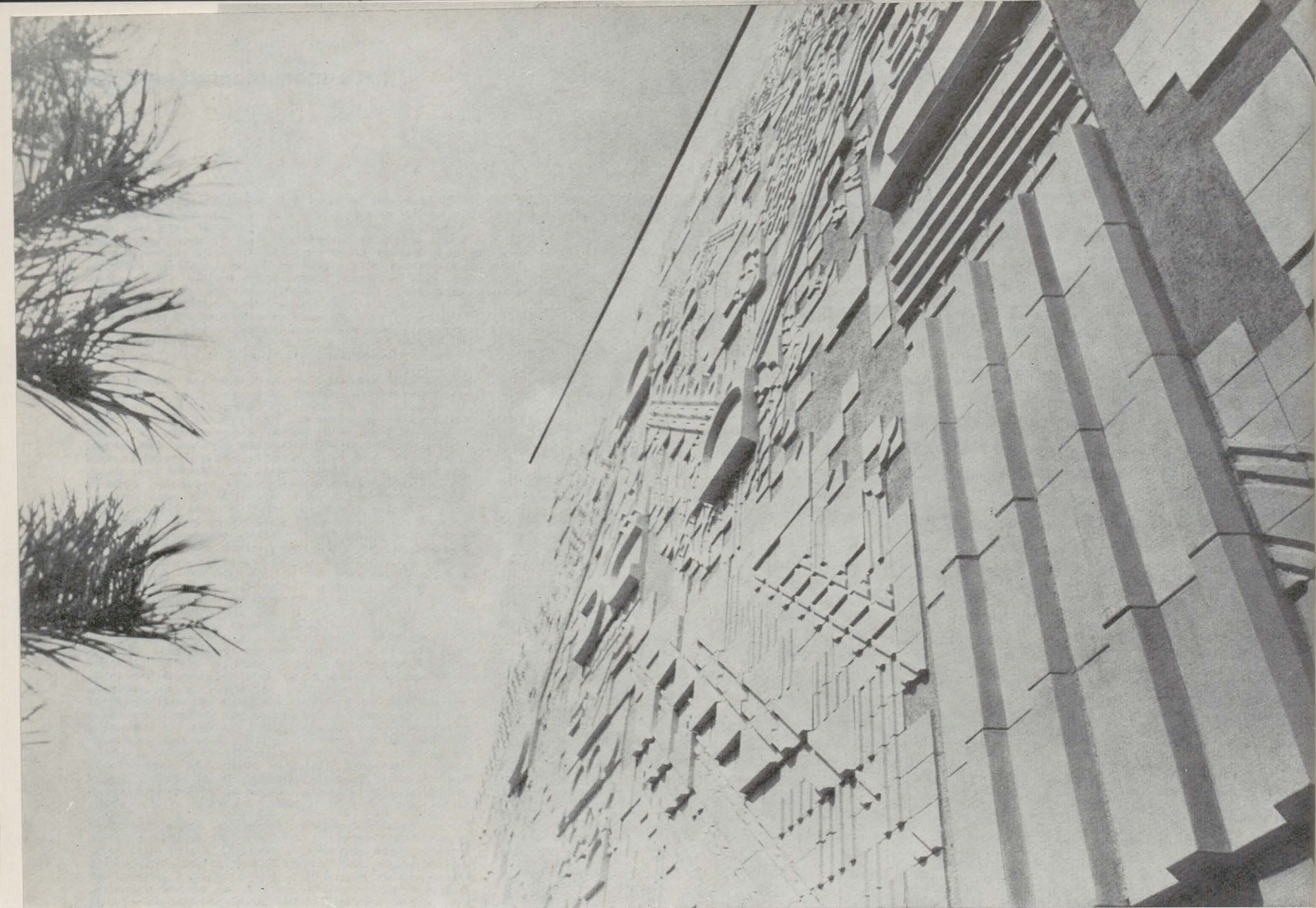
« Statuile sînt prilejuri de meditație » spunea Brăncuși. În spațiul plin de agitație al orașului ele aduc zone de liniște, de meditație și reculegere. O asemenea zonă a fost creată de curînd în centrul Iașului. Monumentul Independenței ridicat în piața cu același nume, lucrare importantă sub aspectul concepției și realizării artistice, atestă o înțelegere superioară a noțiunii de « contemporan » în domeniul artei monumentale de evocare istorică. Este o lucrare care îmbină armonios (în spațiul semnificațiilor poetice pe care le conține) componenta istorică și cea melancolică. Ea reprezintă, s-a spus, un admirabil arc peste timp, un simbol al victoriilor în lupta pentru independență prezent în conștiința românească.

Cu sensibilitate contemporană Gabriela Manole Adoc (autoarea figurii centrale și a concepției volumetrică a ansamblului) și Gheorghe Adoc (autorul reliefulor) au creat un adevărat imn în piatră și bronz adus însăși ideii de « Victorie ». Evenimentele de seamă ale războiului de Independență (figurate de-a lungul a peste 100 mp de reliefulor) au permis sculptorului ample desfășurări narative proiectate pe faldurile unui steag, un steag al biruinței, același pe care, apoteotic, îl poartă figura-simbol (înaltă de 11 metri). « Am conceput personajul central, scria de curînd Gabriela Manole Adoc, ca pe o « Victorie » și în același timp ca pe o eroină a noastră, ca pe o femeie care intruchipează țara și care poartă mai departe, peste secole, steagul izbînzilor noastre ». Există în concepția și realizarea acestui monument — de la volumele masive, robuste ale soclului pe care sînt adosate reliefulor, pînă la concentrarea simbolică pe care o reprezintă, în zona apexului, figura centrală — o unitate a limbajului, un raport armonic al formelor resimțit de privitor ca agent de comuniune și plenitudine. Gheorghe Adoc a știut să aleagă, din multitudinea de evenimente pe care faptele războiului de Independență le poate oferi cercetătorului, scene cu valoare simbolică ce sînt investite, în transpunerea sa, cu acea simplitate, forță și unitate — apanaje esențiale ale unui ideal clasic. Atenția sculptorului a fost deopotrivă captată de structură și de suprafață. Polisajul prețios al bronzului tinde să integreze lumina în structura formelor și nu doar să obțină colaborarea efectelor luminoase în delimitarea conturilor. Ritmul, omniprezent și revelator, hotărâște efectul de ansamblu al fiecărui relief în parte. Uneori liniștit și egal, alteori precipitat, ritmul acesta creator de echilibru compozițional provine din simetrii — simple și complexe.

De o admirabilă putere de sugestie, figura centrală a ansamblului ilustrează metamorfoza figurii în semn, transformarea semnului în prezentă. Ca în marea tradiție antropomorfă a civilizațiilor antice corpul uman reprezintă un mijloc de expresie totală. Silueta zveltă a acestei țărăni într-o mișcare de ușoară înaintare, este axată vertical. Mijloace compoziționale — liniile de forță ale volumelor dispuse oblic, reliefa, lumina, detalierea lor — accentuează impresia de mișcare, de detentă. Din orice unghi ar fi contemplată ea antrenează privirea în a urmări desfășurarea progresivă a gestului prin treceri ușoare, gradate între forme armonice.

Echilibrul, delimitarea în spațiu a maselor sculpturale, șlefuirea lor conferă acestei figuri un sens de energie pozitivă, o armonie care o apropie de semnificațiile armonice ale arhitecturii. Luminozitatea difuză a materialului (bronz) în care a fost turnată lărgeste parcă contururile, accentuează volumul global. Astfel, impresia este de soliditate inflexibilă, de monumentalitate. O monumentalitate determinată nu numai de dimensiuni ci de acest întreg complex de mijloace artistice prin care Gabriela Manole Adoc a știut să sugereze stabilitatea și forța, avîntul, să exprime atît de sugestiv triumful, ideea însăși de permanență a « Victoriei ».





artă monumentală — 15 ani

## decorațiuni murale

### horia horșia

Decoratiunile murale de la Filatura de bumbac din Slobozia<sup>1</sup>, 1979, și de la Casa științei și tehnicii pentru tineret din Râmnicu Sărat<sup>2</sup>, 1980, reprezintă finalizarea (efectuată în echipă), într-una din direcțiile posibile sugerate de polivalența demersului expus de Napoleon Zamfir la Galeria Nouă în 1974 (expoziția personală «ritmuri industriale — ritmuri geometrice»), fapt care ne permite, când cercetăm decorațiunile, o referire filogenetică. Înregistram în expoziția lui Zamfir, drept stimulent recepționat de artist în contact cu realul, ideea de «creștere» (suport material concret: creșterea laminatelor în procesul de producție într-o oțelărie) și ordonarea creșterii în ritmuri reducibile teoretic la rapoarte și proporții așezate apoi la baza elaborării operei grafice sau plastice. Aceleași tipuri de rapoarte și proporții (îndelung decantate — să ne amintim și de expoziția de grup «propuneri-intervenții», galeriile Eforie, decembrie 1977) stau la baza concepției și construcției decorațiunilor murale în plăci ceramice. La analiza acestora avem în vedere elementul fundamental modular și sistemul său (modulul — o placă de faianță

glazurată, alb mat și foarte puțin încălzit spre ocră), principiile de asamblare a modulelor în «contextura» unei compoziții, spațiul de semnificații poetice al compoziției, reverberația acestuia în ambianță. Modulul este o placă cu baza pătrată, sistemul său cuprinzând trei mărimi: 1, 1/4 și 1/16 — cu creșteri și descreșteri logaritmice ale suprafeței. Grosimea plăcii permite realizarea reliefului care cuprinde un sistem de semne plastice (construite din drepte orizontale, verticale, diagonale, cercuri și sectoare de cerc ale căror dimensiuni plane se raportează riguros celor trei mărimi mai înainte date). În același timp, raportarea la cele trei mărimi (adică la «principiul» lor) se efectuează și în volum, ceea ce permite obținerea a trei nivele de relief. Avem așadar un câmp în care asamblarea modulelor se execută în limitele severe ale unui caroiaj fix, dar între aceste limite fantezia artistului se poate liber manifesta și se manifestă cu necesitate excluzându-se astfel orice posibilitate de creație mecanică. Caroiajul ne permite să asociem compoziția unei texturi, de unde posibilitatea de a citi unele apropieri cu meșteșugul și arta țesutului ori, de asemenea, cu ale creștăturilor în esențe lemnoase. Compoziția este fie o desfășurare de ritmuri decorative (repetiție, simetrie, alternanță), fie o desfășurare orientată spre iconic, pe baza vehiculării unor motive decorative figurale — cum se și întâmplă, de fapt, cu motivul «pomul

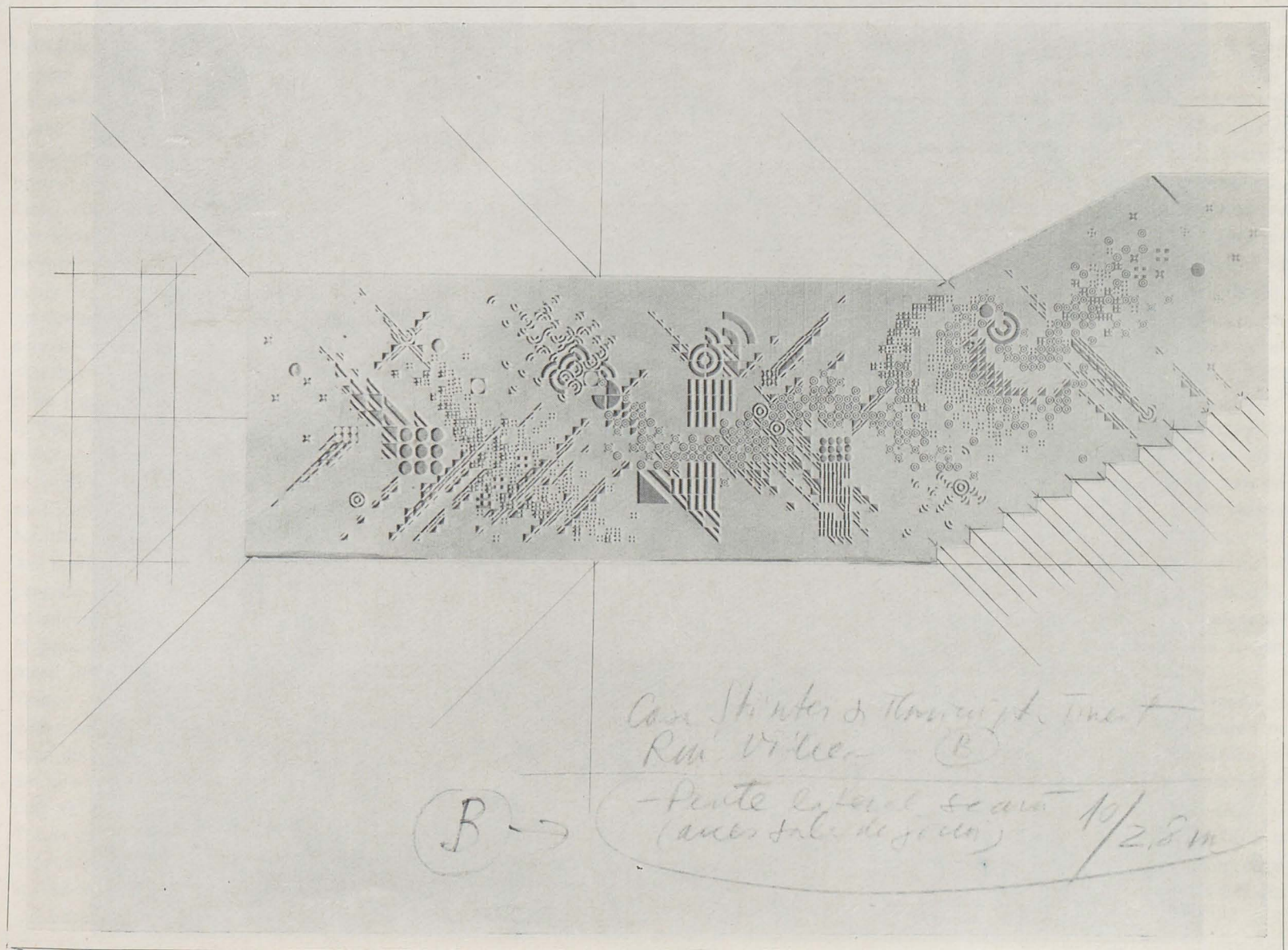
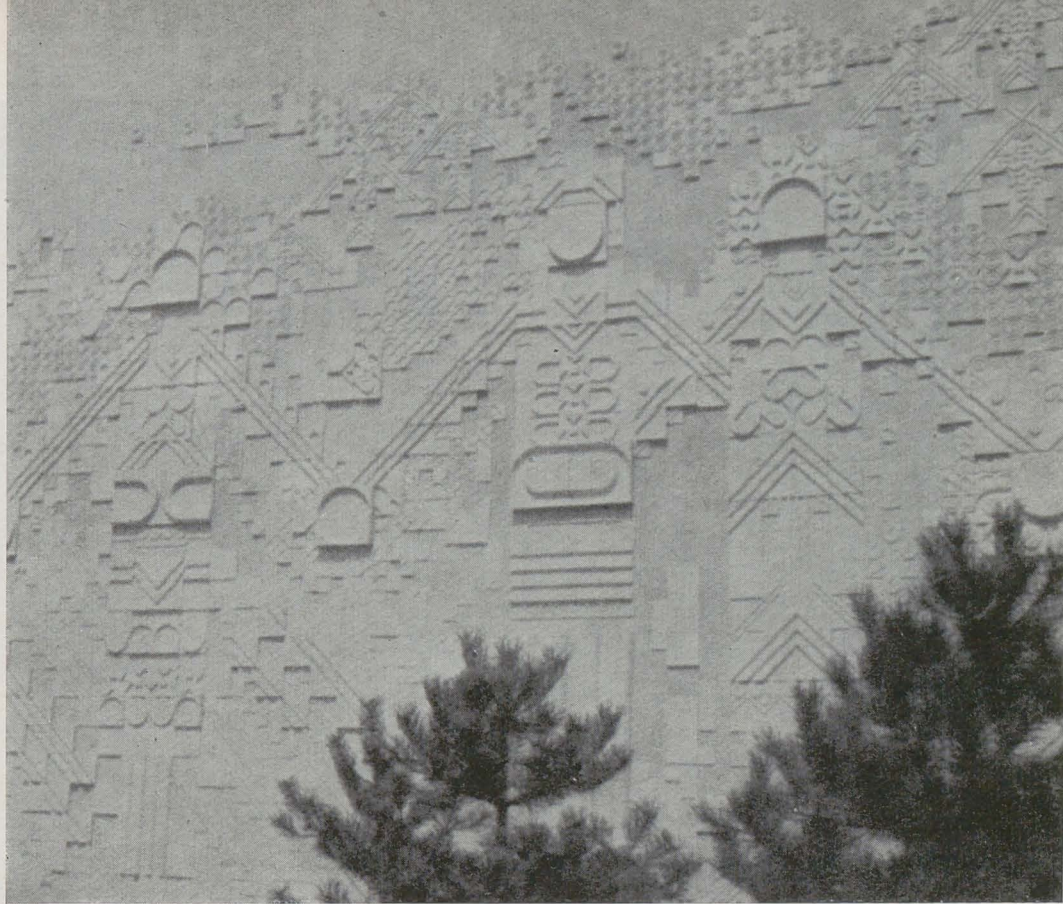
vieții» sau cu acela al unei siluete umane pe care am asociat-o «horei cu cătane» din covorul maramureșean. Se poate citi deci o ușoară aluzie la decorativismul din folclorul românesc, intenționat cultivată. Între decorațiunile de la Slobozia și cele de la Râmnicu Sărat există similitudini firești, motivate nu numai de faptul că au fost concepute și executate succesiv în aceeași perioadă, pe baza acelorași principii de alcătuire și din același material, dar și datorită temei libere, nelegate direct de eventuale «ilustrări» ale unor activități sociale specifice edificiilor respective, ceea ce a asigurat integrarea organică a decorațiunilor în arhitectura construcțiilor, compozițiile desfășurându-se într-o ritmare armonioasă a motivelor care se repetă. Sesizabile, deosebirile țin, pe de o parte, de locul pe care îl ocupă decorațiunile — pereți exteriori la Slobozia, pereți interiori la Râmnicu Sărat, pe de alta, de însăși concepția artistică, mai acuzat figurativă la primele, mai accentuat abstractă ori promovând în mai mare măsură semne simbolice la următoarele reliefuli, de la Râmnicu Sărat. Vom mai arăta că (datorită condițiilor tehnice de turnare a plăcilor de faianță ca și intenției de a asigura mai bine și mai ușor întreținerea și conservarea lucrărilor) fețele laterale ale plăcilor nu sînt perfect verticale, unghiul lor de înclinare (același în general în toate cazurile) determinînd o atenuare, o înmușiere a muchiilor și deci a conturilor, care im-

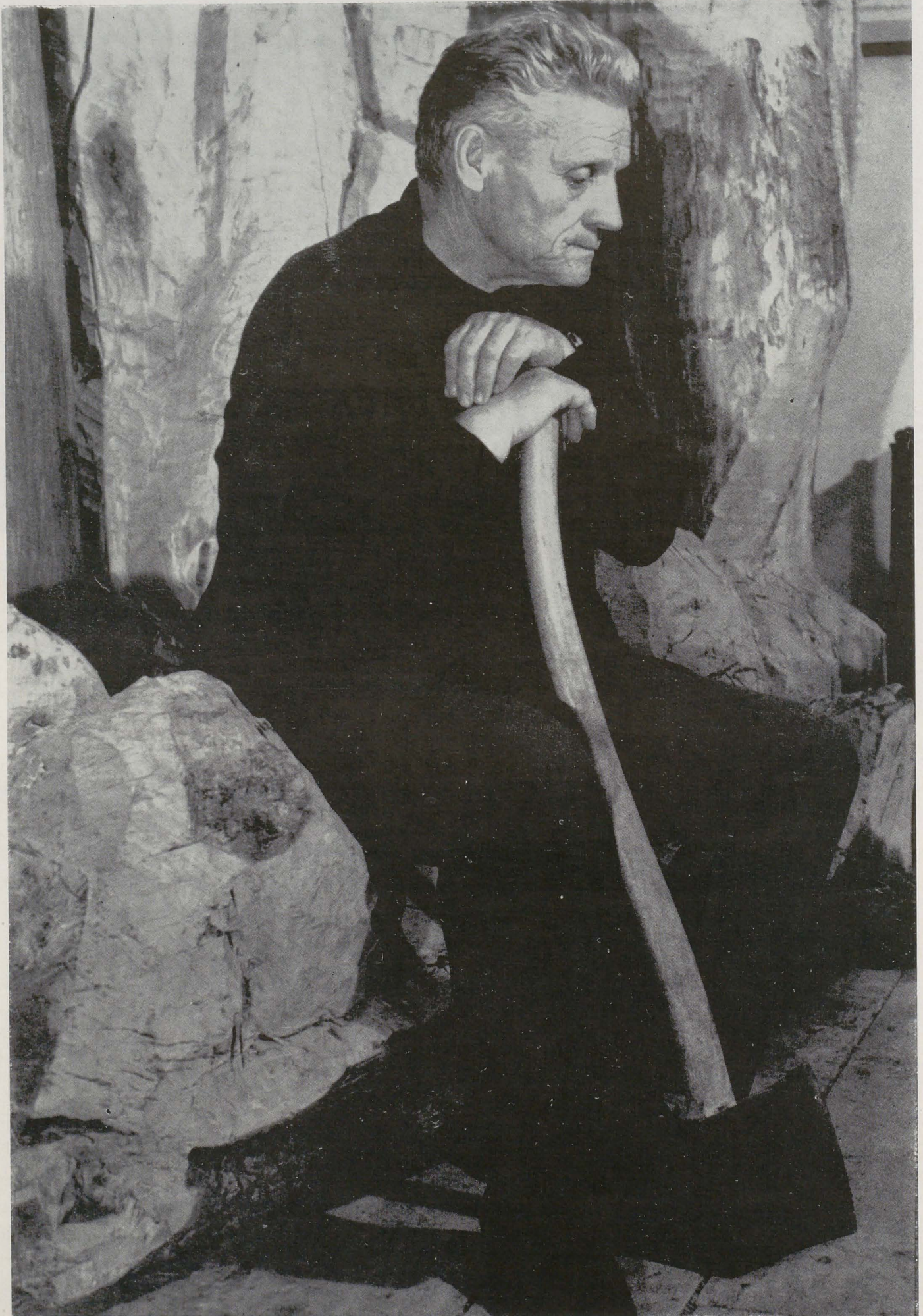
<sup>1</sup> Două reliefuli în plăci ceramice, a 12,50 × 8,00 m și, respectiv, 3,50 × 8,00 m — pe fațada dinspre șosea, și un relief a 25,00 × 6,50 m — în curtea interioară. Autori: Napoleon Zamfir, Victor Feodorov, Radu Stoica, Mihai Mănescu.

<sup>2</sup> Trei reliefuli în plăci ceramice, a 11,50 × 2,70 m, 10,00 × 2,70 m și, respectiv, 7,00 × 2,70 m, amplasate în interiorul clădirii. Autori: Napoleon Zamfir, Victor Feodorov.

primă o notă de vibrație scrierii compoziției, în funcție de sursa de lumină. Jocul de lumini și umbre, ca determinant al configurațiilor posibile sau ca factor activ pentru obținerea unei variații a configurațiilor, este de multă vreme practicat și urmărit cu perseverență de către Napoleon Zamfir, începînd (în această sferă de preocupări) cu proiectul unei sculpturi ambientale (neexecutate) pentru tabăra studentească de la Costinești (1974), proiect fotografat atunci într-o serie de variante modificate exclusiv în funcție de sursa de lumină și de poziția acesteia față de obiect. Achizițiile noi, procurate de decorațiunile murale, i-au sugerat fructificarea acestor resurse de expresie de ordinul valorii, în condițiile imaginii plane și anume în gravura offset. Utilizînd, prin suprapunere mișcată, două plăci, Napoleon Zamfir dirijează organizarea diferitelor grade de valori în funcție de conturarea fie a unor motive iconice de tipul celor mai înainte semnalate, fie a unor compoziții noi, de aceeași factură a desfășurării ritmice a semnelor (gravuri offset prezentate la Salonul republican al artelor grafice din 1979 și la Salonul național de gravură de la Tulcea, 1980).

În ceea ce privește decorațiunile murale, atît cele fixate pe pereții interiori, dar mai ales decorațiunile exterioare, ele își schimbă în mod permanent înfățișarea, jocul de lumini și umbre contribuind astfel la intensificarea reverberațiilor spațiului de semnificații poetice al compozițiilor. Contemplîndu-le, modernitatea lor (care ține de concepție și viziune artistică, de acuratețea execuției, dar și de fructificarea unor proprietăți ale obiectului, proprii produsului industrial de serie) evocă, s-ar putea spune, dantelăria arhitectural-decorativă a Trei Ierarhilor.







# gheza vida

in memoriam

vasile drăguț

La capătul unei lungi și grele suferințe, purtată de el cu exemplară discreție, în ziua de 11 mai a plecat dintre noi sculptorul Gheza Vida. Tristă și ireparabilă despărțire! Arta română a pierdut un admirabil maestru, iar cei apropiați au pierdut caldă prezență a uni om de inegalabilă frumusețe sufletească.

Coborâtă direct din străvechea tradiție a cioplitorilor moroșeni în lemn, din arta acelor mari meșteri anonimi care au dăruit plaiurilor maramureșene casele cu largi prispe de umbră, porțile împodobite cu colaci și funii, bisericile cu tunuri înalte și coifuri prelungi ce străpung cerul cu semeața lor frumusețe; susținută de o statornică dragoste pentru lemnul frate în ale cărui adâncuri stau tănuite atâtea mirabile forme ce așteaptă să fie descoperite și date la iveală — arta sculpturii a fost pentru Gheza Vida nu doar o îndeletnicire dăruită de viață, ci viața însăși cu întreaga sa justificare de a fi.

Descendent dintr-o veche familie de țărani liberi, dar crescut în mediul de frățietate muncitorească al minerilor — căci tatăl său, Iosif Vida, era miner la Baia Mare — Gheza Vida nu a avut șansa școlilor înalte, iar contactul său cu academiile de artă a fost restrâns și neconcludent pentru desăvârșirea sa ca om și ca artist. Marea sa școală a fost Maramureșul natal, acel Maramureș încărcat de omenie, de înțelepciune și de frumusețe, acel Maramureș în care sensul demnității este prezent în fiecare gest, în fiecare clipă sau lucrare dăruită existenței. Trăind printre țărani și muncitorii moroșeni, Gheza Vida a învățat de timpuriu să prețuiască relațiile simple și drepte dintre oameni, a învățat să se bucure și să sufere pentru adevăr, criteriul cinstei fiind pentru el hotărâtor.

Anii copilăriei și ai adolescenței i-au fost grei și sumbri, dar, cum singur povestea — și povestea cu atîta farmec — încă de atunci s-a întîlnit cu amintirile și fantezmele locurilor natale, deprinzîndu-se să descifreze în fiecare lucru un înțeles. Sub influența ambianței artistice de la Baia Mare, îndrumat cu bunăvoință și pricepere de pictorul Alexandru Ziffer, Vida a început să deseneze și să cioplească în lemn figuri de mici dimensiuni. De la început el a imprimat acestor figuri firescul oamenilor din jurul său, ceva din ritualul solemn al vieții de la țară, ceva din încrîncenarea celor obidiți, formele cioplite amintind de fiecare dată de « lemnele » cu chip omenesc din satele Maramureșului.

Trăind cu intensitate sentimentul revoltei împotriva nedreptății sociale, Vida a fost printre cei ce au luptat cu eroismul voluntarilor pentru Spania democratică, împotriva fascismului care făcuse din peninsula iberică un cîmp al experiențelor sîngeroase. Este interesant de observat

că dramatica trecere prin Spania, Franța și Germania, dincolo de prilejul de a cunoaște forme superioare de civilizație urbană, i-a revelat și mai mult omeneasca frumusețe a Maramureșului natal către care s-a întors cu o nesfîrșită dorință de a lucra. Au urmat ani de neprecupețită muncă, toată ființa artistului fiind dăruită luptei cu materia, sub imperiul tiranicei nevoi de a dezghioca forma visată din trunchiul de lemn. Și Vida a reușit. Iscate de tăișul dălții sau de loviturile de bardă, într-o tehnică de cioplire proprie lemnarilor moroșeni, sculpturile sale s-au adunat neîncetat spre a forma un mic univers artistic a cărui originalitate a fost unanim recunoscută și prețuită. Robuste și evocatoare, sculpturile lui Vida păstrează ceva din forța naturală a trunchiului de copac din care au fost desprinse dar, totodată, ele sînt investite cu o forță suplimentară, prin efectul căreia personajele reprezentate, chiar dacă reale, sînt proiectate într-o aură de legendă, convertindu-se în simbol. Iată de ce se poate spune că, sculptînd figurile contemporanilor săi, Vida a materializat mitologia Maramureșului, făurind el însuși însemne pentru o mitologie viitoare. Țăranii și minerii săi, buciurmașii și povestitoarele, flăcăii jucînd tropotita, bătrînii la sfat sau cosașii la fin — toți eroii din lemnele lui Vida par să officieze un ritual al marelui timp care trece, prin ei fiind mereu prezentă forța morală și frumusețea omului crescut, asemenea unui arbore, pe propriile rădăcini. Corolar al operei sale, ansamblul memorial de la Moisei a integrat în peisajul de monumentală bărbăție al Maramureșului rigoarea unei compoziții grave care invită la tăcere și reculegere. Evocînd un moment de însîngerată istorie, Vida a refuzat descripția exaltată sau gestul retoric al monumentelor de piață publică. El a adunat figuri caracteristice din ciopliturile moroșenești într-o compoziție circulară — ritual de arhaic — implicînd ideea sacralizării prin jertfa supremă a țărănilor martiri. Întreaga natură, cu trecerea ei prin anotimpuri, participă la reculegerea acestui loc în rotundul căruia fiecare stîlp cioplit pare a fi un strigăt de durere oprit în nemișcarea materiei.

Gheza Vida, acest om minunat, acest mare artist al Maramureșului și al țării întregi, a plecat. Prematură și nespus de dureroasă, plecarea sa lasă un gol pe care nimeni și nicicînd nu-l va putea acoperi, pentru că nici un om și cu atît mai virtuos un mare creator nu-și află pereche. A plecat lăsînd în urmă atîtea lemne pe care le-ar mai fi putut ciopli și din care s-ar fi putut ivi atîtea alte opere de trainică frumusețe. Dar a lăsat și o operă de înaltă tărie morală, de aleasă și nobilă bogăție artistică prin care numele său se așează în rîndul marilor sculptori români din vremea noastră și de totdeauna.

## omul și opera

mihai ispir

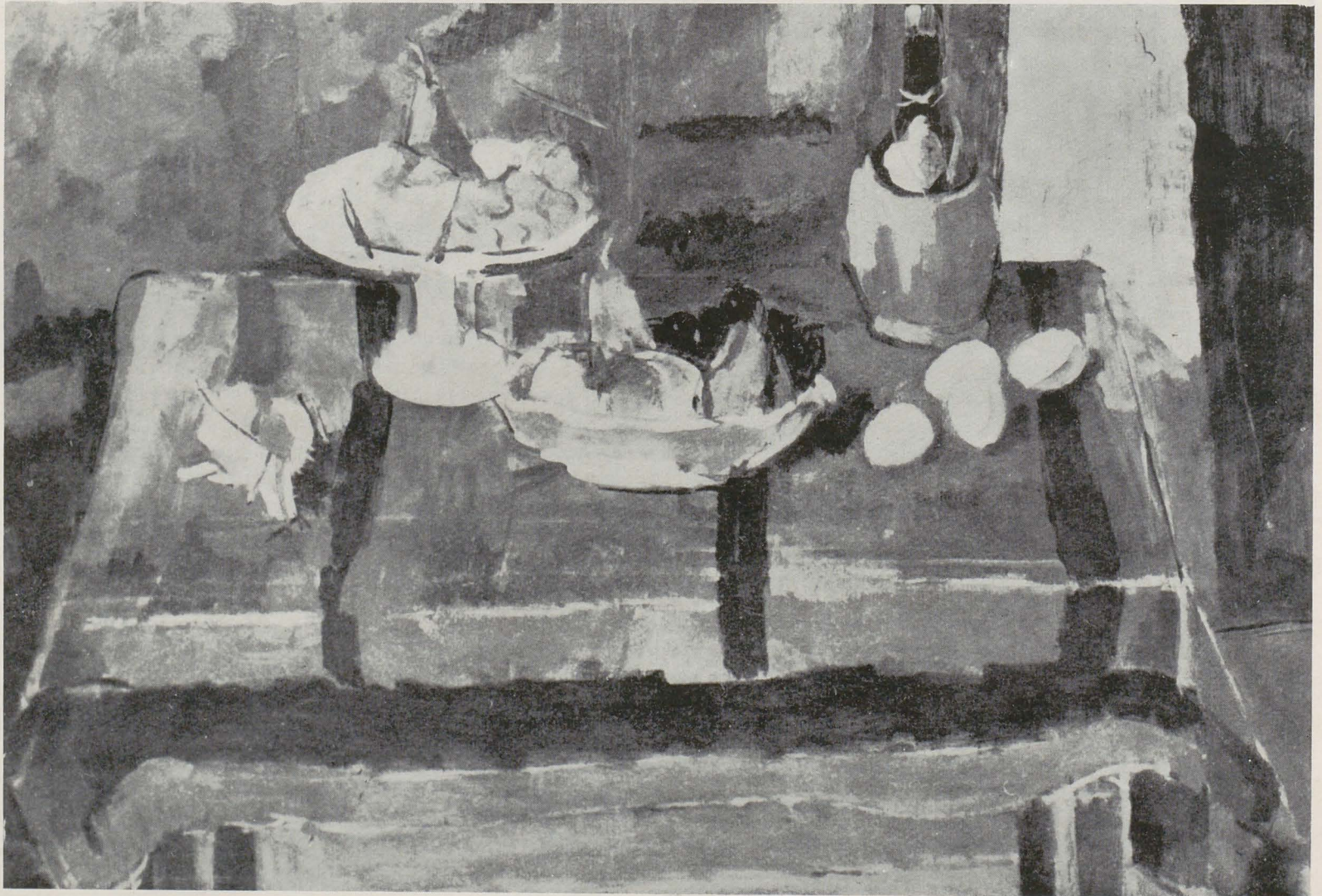
Privind tablourile lui Aurel Ciupe, cele din ultimele perioade îndeosebi, ai sentimentul că te afli în fața deplinei concordanțe între profilul unei personalități și trăsăturile primordiale ale domeniului în care aceasta își exercită vocația: pictura. Artistul pare instalat cu toată ponderea ființei sale spirituale și totodată cu nestînjenirea celui care se simte la el acasă, între hotarele picturii, din interiorul căreia ni se adresează cu suverană eleganță, dar și cu acea tihnă care face farmecul amfizionului, invitându-ne să-i descoperim pe îndelete, alături de el, alesele bogății. Conversația pictorului cu uneltele sale are aerul unei intime ceremonii pe care o anume politețe o însoțește neconștient, cenzurând impulsurile pripite, domolind asperitățile, stăvilind dezlănțuirile prea impetuoase ale temperamentului. Astfel, participarea noastră, derulată mental, retrospectiv, la închegarea expresivă a picturii lui Ciupe, nu capătă, înlesnită fiind de

genuina ei comunicativitate, caracterul unei indiscrete intruziuni. Artistul însuși ne vine în întâmpinare împărtășindu-ne prin intermediul lucrărilor sale propriile bucurii acumulate în dubla prospecțiune întreprinsă: a paletelor și a naturii. Bucurii dăruite cu delicatețe, departe de efectele zgomoase provenite din ispita de a convinge cu orice preț; bucurii drămuite, nu din teama de a nu-și epuiza prea repede substanța, ci din grija de a nu se risipi fără a-și fi dobândit rezonanța meritată. Invizibilă, bagheta maestrului călăuzește cu pricepere acest inefabil transfer, asigurându-i eficacitatea prin intermediul orchestrației limbajului pictural. Ferită astfel de frământarea îndoielii privitoare la rostul ei adânc, evoluția artei lui Ciupe a primit totuși adeseori, pe parcursul ei spre împlinire, însemnele înfruntării cu obstacole și ostilități lăuntrice ori exterioare actului creației. Pictura i s-a înfățișat artistului nu o dată ca un pisc ce trebuia cucerit, solicitând încordarea tuturor disponibilităților creative. Dramatismul acestei năzuințe s-a consumat însă nu atât în sensul eliberării tensiunilor interioare, cât în direcția efortului de redare cât mai completă și adecvată a impulsurilor vizi-

bilului. Picturii lui Ciupe i-ar corespunde mai degrabă metafora tabloului-fereastră, presupunând concentrarea spre afară, spre lumea văzului, curiozitatea privirii, ce concură la detașarea sa în contextul general al artei transilvane moderne. S-ar spune că, uneori, în etapele mai timpurii ale strădaniilor autodefinirii prin pictură, artistul își înmulțește el însuși obstacolele, sau când nu le găsește le inventează pur și simplu, și le impune. O anume obsesie a *dificultății* se întrevede când și când, ascunzând însă nu cea provocare lansată materiei picturale ce atrage cu sine donquijotismul van al abilității «manufacturale», cum ar fi spus Tonitza, ci, poate, convingerea secretă că tot ce e prețios se dobândește prin luptă și în primul rînd prin lupta cu sine. O țintă dublă a tutelat aspirațiile deslușite în pictura lui Ciupe: răsfrîngerea universului vizibil înțeles ca totalitate și, pe de altă parte, așezarea lui sub controlul nemijlocit al legităților imaginii, organizarea lui fără fisură, pînă în pragul amănuntului.

Aici surprindem o posibilă sursă a dorinței artistului, semnalate adesea de comentarii operei, de a împăca, mai cu seamă în anii uceniciei, dar și

Masa bogată, variantă, ulei, 1975, Muzeul de artă Cluj-Napoca





Autoportret, ulei, 1948, col. Abod Nagy Béla



Casa din grădină, ulei, 1970, col. artistului

după aceea, soluțiile divergente oferite problemelor vizuale de moștenirile stilistice ale impresionismului și cubismului. Când în 1927 Ciupe se oprea o vreme, pentru a-și desăvârși studiile, în atelierul lui Lhote, la Paris, alegerea sa era semnificativă. El se îndrepta atunci nu către cubismul academic, dar către o visată sinteză, experimentată fără prea mare întârziere, la începutul anilor '30, în lucrări unde se face simțită nevoia de lapidaritate, insinuată, poate, subteran și sub înrîurirea linogravurilor pe care, paralel, le execută. Contururi groase, trasate cu negru, claustrează acum cu hotărâre forma asemeni unor late zăgazuri, împiedicînd conținutul material, bogat în adaosuri păstoase, așternute din cuțit, să depășească limitele ce i-au fost hărăzite. Încercările ductului au deopotrivă rolul de a exalta intensitatea culorilor dinlăuntru-le, de a le împrumuta strălucirea opacă, bijutieră a tehnicii « cloisonné » ori aceea, luminos translucidă, a vitraliului. Pictorul disciplinează astfel fluidul pigmentului, frizînd cîteodată chiar refuzul nuanței în căutarea solidității ca axă conceptuală a imaginii. Paradoxul acestei perioade survine în clipa cînd dorința acuzării structurii antrenează un efort violent de comprimare a viziunii, conducînd pînă la pragul « brutalismului » expresionist. Aici, însă, artistul se oprește cu prudență, întîrziînd asupra dilemei întreținute de cele două îndemnuri potrivnice, sumar evocate mai sus: unul constînd în abandonul sinelui în voia tendinței realului de a « se face văzut » (Robert Klein descria viziunea cézanniană ca « o coexistență a corpului meu cu lumea, un circuit unde actul de a picta intervine . . . ca un al treilea element clarificînd raportul reciproc al primelor două »<sup>1</sup>); celălalt orientat spre esențializarea datelor percepției. De la această disjunctie

se revendică metamorfozele ulterioare ale picturii lui Ciupe, definind un traiect evolutiv ciclic, caracterizat prin regăsirea pe paliere cronologice diferite a unor apropiate focare de interes. Anumite rezolvări și cristalizări se repercutează peste timp, dezvăluindu-se ca neașteptate premoniții ale căror valori sînt abia tîrziu verificate.

Aceleași corespondențe, unele neașteptate, destăinuie și compararea desenelor și picturii, relevînd gestația îndelungată, obscură uneori, a unor tipologii de stil și « sentiment ».

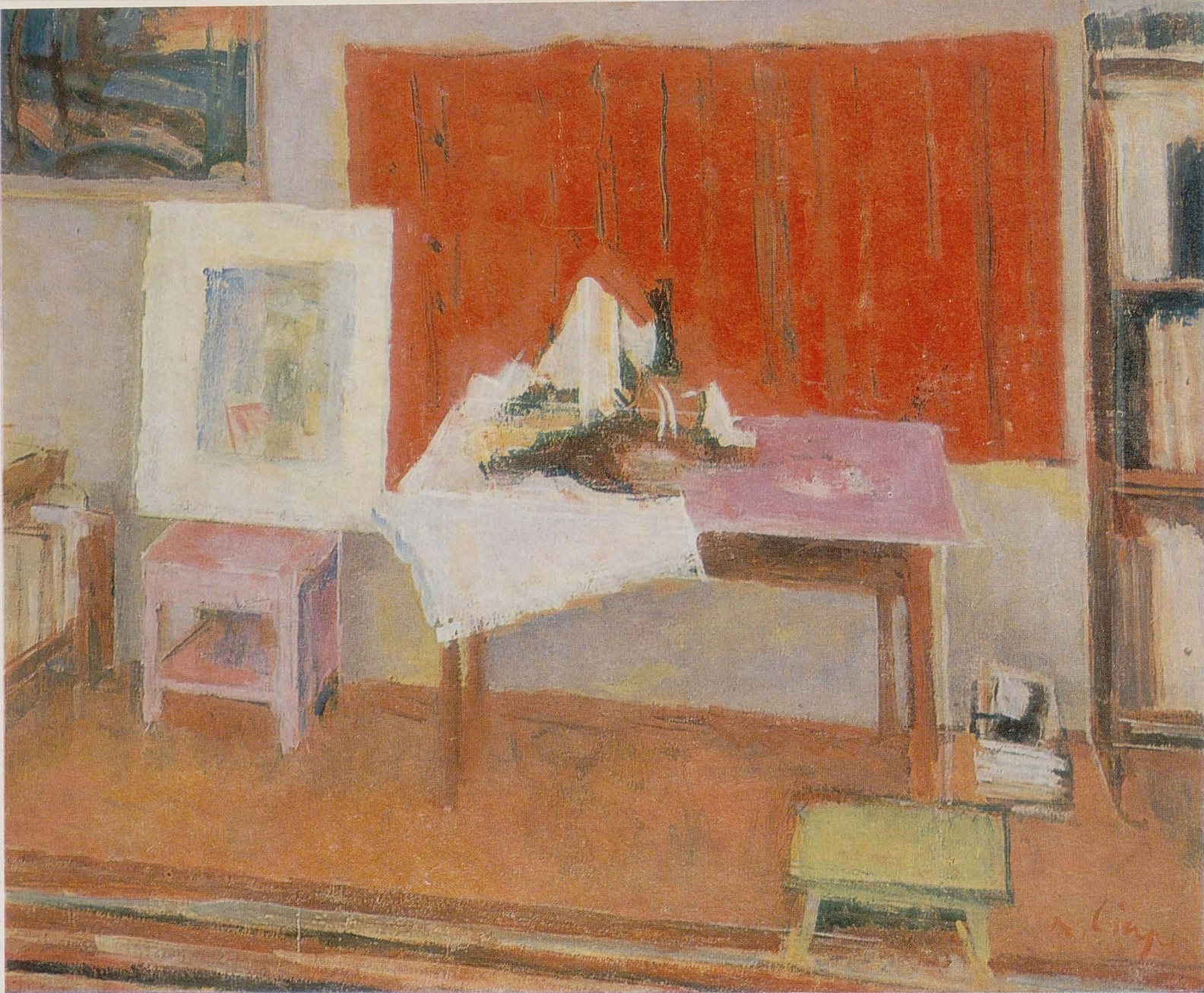
Cele două impulsuri antinomice care apar, poate, în formularea lor preliminară, reductibile la acea pereche de conștrairi anterior semnalată de critică: senzație/construcție, se cuvîin, însă, simțitor nuanțate în continuare, din perspectiva complexității manifestării lor în diferitele etape ale creației lui Ciupe. Pentru cel ispitit să deslușească temeiurile picturii maestrului clujean se impune astfel, de pildă, modificarea conținutului noțiunii de *rigoare*. Îndeobște rigoarea se asociază cu restrîngerea voită a datelor reprezentării, cu exercițiul așceei proiectat asupra mijloacelor puse în joc, în scopul obținerii unei purificări în ordinea formală. Or, în pictura lui Ciupe, rigoarea, intervenind mai cu seamă în ordinea morală a travaliului plastic, se manifestă tocmai în preocuparea de a nu sacrifica nimic din ce ar putea lua înfățișarea amănuntului în stare să caracterizeze o situație, o stare, o « atmosferă ». Neliniștea de a spune totul cu aplicație se traduce atunci în sensibilitatea febrilă a observației, în fervearea restituirii exacte a plenitudinii senzațiilor. Efluviile culorii se revarsă parcă asupra imaginii, inundînd-o în efervescenta tușelor.

Prezența măștii într-o natură statică are mai mult decît rolul unui detaliu iconografic. Ea condensează într-o metaforă-cheie un anumit mod de a concepe

pictura ca spectacol, nu din perspectiva « agonală » a performanței dar din unghiul concertării regi-zoral-scenografice a elementelor ei de vocabular: culoare, materie, vibrație luminoasă. Nu e vorba de eclecticism, ci de o impresionantă voință de a coordona întregul, urmărită în peisaje înregistrînd modificările cromatice prilejuite de succedarea anotimpurilor — procedeu tipic impresionist — dar și în acele naturi statice unde vioiciunea gestică e împinsă pînă la marginea emancipării de obiecte, ori în portretele ducînd cu gîndul la John Sargent. Strădaniile amintite se vor rezolva în cele din urmă prin limpezirea paletelor, intervenită în anii '60, cînd Ciupe a dat la iveală compoziția *Armonie*, una din lucrările de referință ale picturii românești contemporane. Termenii « armonie », « euritmie » revin de cîteva ori în titlurile unor tablouri sau desene din etape diverse, dovadă a însemnătății lor ca repere estetice. Dar armonia — și aici din nou nuanțarea e necesară — nu se asimilează pentru Ciupe unei categorii a « purei vizualități », ci, dimpotrivă, se realizează în termenii unei comunicări simpatetice. Cele trei personaje din *Armonie* sînt dispuse potrivit unei scheme circulare, teoretic închise, dar în fapt dislocate de axele flexibile pe care corpurile le desenează în spațiu. Culoarea îndeplinește aici rolurile de pată și de umbră, iar reflexele nu mai sînt diseminate, ci distribuite într-o gradație limpede. O delicată geometrie se insinuează, reluată și în naturile statice, iar tușele sînt grupate în reperi hașurări dispuse după direcția planurilor. Formele se retrag în interiorul unor limite știute, iar valorile își reiau locul în cosmosul imaginii. Totul concurează la desfășurarea echilibrată a unui ritm bazat pe jocul corespondențelor muzicale.

Metamorfozele expresiei se prelungesc însă, spre sfîrșitul anilor '60 (prin aplatizarea tentelor, negarea

<sup>1</sup> *La forme et l'intelligible*, Gallimard, 1970, p. 414.



Interior, ulei, 1974, col. artistului

fragmentării trăsăturii), către un nou decorativism, plasat sub semnul temperanței și omogenității. În fine, nuanțele se topesc apoi din nou, se întrepătrund, iluminate de tăcute explozii colorate, eliberate de înlănțuirea senzației și așternute în straturi subțiri, imponderale, acuareluate, din a căror alăturare țîșnesc notele specifice unui lirism calm, reținut.

Arta lui Ciupe se situează astfel la distanță de excese, dar și de «intimism», pictorul părînd a ne sugera în subtextul oricărei lucrări cuvintele lui Prospero: «țelul meu a fost să vă încînt». Totuși delectarea rîvnită este mereu mai mult decît pura beatitudine retiniană, de altfel și aceasta învăluită, nu rareori, într-o discreție vecină cu surdina. Pretutindeni limbajul funcționează ca filtru între obiecte și privirea artistului, între percepție și imagine, introducîndu-ne, persuasiv, într-o lume «secundă». Înțelegem, în cele din urmă, că Ciupe se înscrie la loc de frunte printre artiștii care «pictează *pictura*»: nu lucrurile, ci culorile, nu aerul, ci forma, nu substanța, ci «arabescul»; împrumutînd pe rînd, cite unui element, rolul «solist», fără a-l absolutiza însă niciodată, ci însoțindu-l cu acompaniamentul cumpănit al celorlalte. Înfațîșîndu-se într-o lucrare din 1976 (*În atelierul meu*) reflectat în oglindă, alături de motivul său, în acea zi o fructieră, pictorul ni se destăinuie în cea mai tipică și firească atitudine: refăcînd mereu, neostenit, ontogenia artei sale.

## expoziția retrospectivă

ioana beldiman  
paraschiva pojar

«Transilvania este teritoriul aspru și grav al sufletelor noastre...»  
Ana Blandiana

Omagiindu-l pe maestrul Aurel Ciupe la împlinirea a opt decenii de viață, Muzeul de Artă al Republicii a organizat, în colaborare cu Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, recenta expoziție retrospectivă reunind lucrări create în decurs de peste o jumătate de secol.

Reconstituind drumul particular al artistului transilvănean, bogatul material colecționat se proiectează pe fundalul stadiilor de definire a artei românești interbelice și contemporane, în convergență cu «momente» parcurse de arta europeană a secolului nostru. Din aceste considerente, ca organizatori ai expoziției, am urmărit nu atît reprezentarea cantitativă a genurilor abordate, cît relevarea, prin lucrări evocatoare, a momentelor-cheie din opera pictorului. Materialul ne-a permis ca, din loc în loc, să asociem, pe bază de similitudini stilistice, lucrări din epoci diferite, punînd astfel în lumină tentația artistului de a-și reitera experiențele de

limbaj pictural, propulsîndu-le. De a'tfel, evoluția artei lui Aurel Ciupe ni se dezvăluie în măsura în care acceptăm acea dualitate — recunoscută de artist în mărturisirile privind propriile reacții în fața motivului — acea continuă pendulare între ceea ce este stabil în spațiu și statornic în timp, și sensibilitatea sa de seismograf la tot ce este *devenire*: «Am fost cînd instinctiv, cînd rațional, ceea ce se și observă în lucrările mele. Această dualitate este caracteristică firii mele. Îmi place ordinea și disciplina, dar uneori îmi place să mă abandonez visării...»<sup>1</sup>.

Sucesivele modificări stilistice care îi vor marca opera se anunțau încă din etapa de formație artistică, în preajma anilor '20: primelor contacte cu «naturismul» Școlii de la Baia Mare, în care mai perseverau ecurile secesionului dar și filiații spre expresionism, i-a urmat scurtul episod academic prin atelierul lui G. D. Mirea și Gh. Popovici; orientarea spre școlile de artă ale Parisului i-a oferit lecția picturii post-impresioniste, a fauvismului, a constructivismului cézannean. La răscrucea acestor drumuri se leagă afinitatea sa cu opera lui Lucian Grigorescu. Revenit pe meleagurile natale, Aurel Ciupe — alături de Catul Bogdan,

<sup>1</sup> Aurel Ciupe, texte inedite



După baie, desen, 1936, Muzeul Țării Crișurilor, Oradea; Balconul, ulei, 1962, Muzeul de artă al Republicii



Anastase Demian, Romul Ladea, Tasso Marchini, Alexandru Szolnay, dar și de Sabin Popp și Theodorescu-Sion — se înscrie pe orbita unei viziuni artistice moderne în care se gravează entitatea spațiului, timpului și spiritului local. Rămîne exemplară contribuția grupului de artiști transilvăni, manifestă la Aurel Ciupe pînă în zilele noastre, de a integra firesc, printr-o continuă confruntare pe simeze, arta plastică a Transilvaniei și Banatului în marele flux al artei românești moderne și contemporane<sup>2</sup>. Este de subliniat faptul că în această racordare artiștii au știut să evite epigonismul. Văzută retrospectiv, angajarea pe terenul investițiilor stilistice a fost în cele din urmă proprie fiecăruia dintre ei: lui Catul Bogdan și Romul Ladea, lui Ion Vlasiu, Eugen Gâscă și Jenö Szervatius, lui Tasso Marchini și Alexandru Szolnay. În cazul lui Aurel Ciupe, definitivă a fost și este multitudinea căilor abordate, succesiunea lor alertă, revenirile sale ciclice; căutările pictorului se înscriu pe un fond de elemente autohtone particularizate, răzbătînd ca un filon pe parcursul operei; le recunoaștem în încărcătura anecdotică a imaginii, ori în modul de definire a lumii înconjurătoare prin elementele ei — importanța detaliului de motiv și a culorii locale. Tentația expresionismului își găsește și ea suportul în această tradiție ce integrează elementele de tensionare ale barocului, simbolistica artei populare (pomul vieții, soarele, leit-motivul rodului), cromatică expresiv-decorativă a icoanelor pe «glajă», ori acutul dialog cromatic din pictura baimăreană.

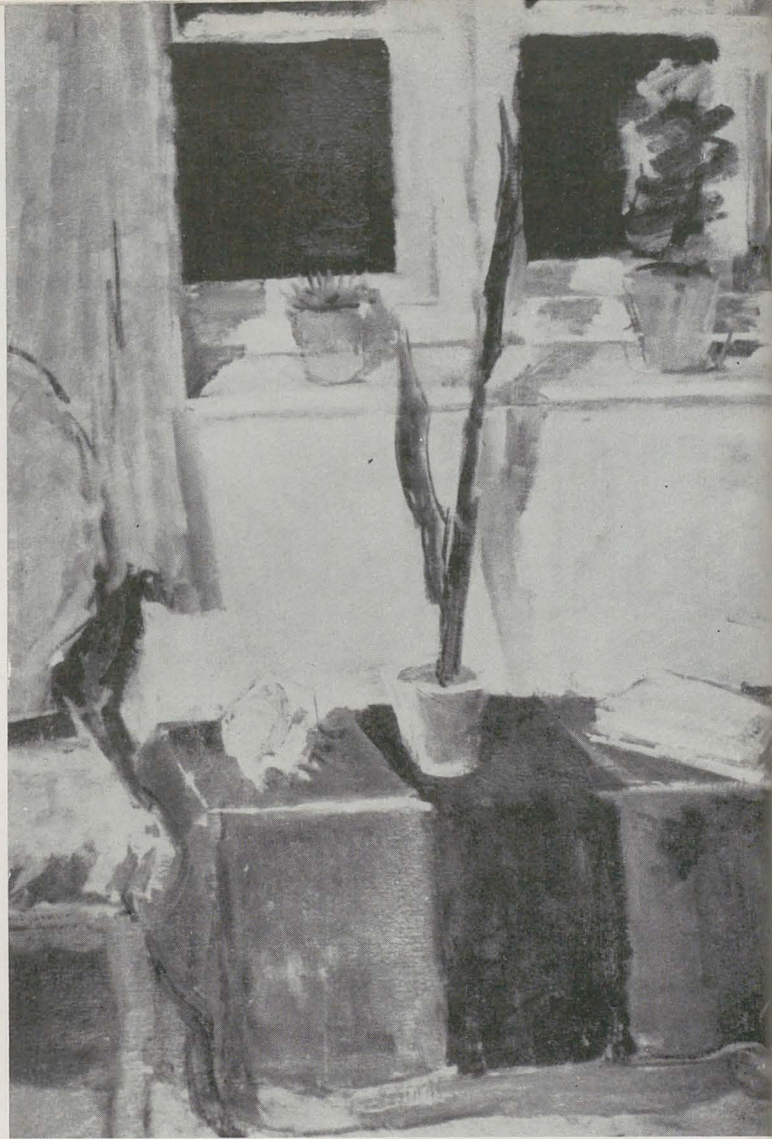
Privind retrospectiv, lucrările perioadei 1930—1934 ne vorbesc despre o posibilă filiație cu viziunea picturală a lui Petrașcu, poate și cu a unui Rouault. Ciclul peisajelor de pe malul Timișului la Lugoj, «Macii» și «Trandafirii», «Portretul Mariei», pot fi citite în acest context. Tonalitatea devine gravă, uneori dramatică — tensiunea formelor e susținută de prezența abundentă a negrului și albului, a conturilor incisive ori picturale, a cromaticii acide din peisaje. Dispoziția elementelor în compoziție acuză dinamicul în opoziție cu staticul («Schiță pentru un panou decorativ»), ori supra-dimensionează cu opulență («Macii»).

Peste două decenii — după un intermezzo post-impresionist (1935—1939) și după un «mod retro» cu patină muzeală (1940—1955) — revenirea lui Aurel Ciupe la experimentul expresionist se produce mai cu seamă pe planul abordării unei iconografii specifice: naturile statice înglobează într-un ansamblu cotidian «mășți» (1957), «scoici» (1959—1979), iar mai tîrziu motivul sfeșnicului cu lumînarea înclinată (1968—1979) ori al florii soarelui (1978). Structura geologică și «esențele cromatice» ale peisajului transilvan îi servesc și ele drept repere stilistice: «Ardealul... în asfințit, cînd stai sus pe un pisc, te cutremuri: dealurile sînt vinete, aproape negre, totul capătă un caracter solemn,

<sup>2</sup> Acest program consta nu numai în împlinirea actului de creație, ci și în implicarea sistemelor de învățămînt, de organizare muzeală și expozițională; în orientarea opiniei publice prin scrieri și dezbateri, în grija pentru conservarea patrimoniului cultural-artistice.



Iarna cu căsuța păsărelelor, ulei, 1969, Muzeul de artă Tîrgu-Mureș



Interior la lumină de seară, ulei, 1964, Muzeul de artă Cluj-Napoca

aproape dramatic»<sup>3</sup>. Peisajele din jurul anilor '60—'70 acuză sentimentul însingurării, al despărțirii, al scurgerii timpului, relevat prin elemente-simbol: soarele în asfințit, copacul, potecile, anotimpurile. În acest sens, alegerea titlurilor devine simptomatică: «Nuci bătrîni», «Stejarul», «Pămînt arid», «Solitarele», «Cer de toamnă». Viziunea picturală evoluează acum de la simple înviorări cromatice fove (1957—1960, 1973) la maniera «stenogramelor tașiste», cu accente acute de culoare, în care ductul alert al tușelor încheagă imaginea cu neliniștile ei. Negrul—și brunul aproape de negru—își recapătă funcția de culoare. Ultimele cicluri de peisaje, Baia Mare—1977 și Lăzarea—1979, ne aduc revelația unei vitalități solare. Jocul de umbre și lumini pe aleile parcurilor și pădurii e exaltat de cromatica exuberantă, de contrastul complementar între oranj și violet. Tipul de construcție cézanneană a formei, deprins de Aurel Ciupe în perioada franceză a studiilor sale, cînd frecventează pentru un timp atelierul lui André Lhote (peisajele de la St. Tropez, desenele din anii 1922, detaliile dublului portret compozițional din 1928 etc.), se intercalează în deceniile următoare, în fluxul operei, ca revers al sensibilității sale neliniștite. Se afirmă o viziune sintetică asupra motivului tratat în planuri și forme geometrice structurate cu rigoare. Reluarea acestui limbaj în «Natură statică cu gutui» (1938), în seria desenelor în peniță, proiecte de compoziții (1935—1936) și, în special ulterior, în perioada '64—'68,

<sup>3</sup> Aurel Ciupe, în *Arta* nr. 4—5/1975, p. 35

se produce în sensul unei căutări a monumentalității, a spațierii prin modularea culorii, a ritmării compoziției («Masa roz», «Poteci în livadă», «Iarna cu căsuța păsărelelor»). «Armonie» (1964) rămîne însă lucrarea-cheie pentru înțelegerea acestui program estetic. Tentat să exploreze morfologii diferite ale picturii moderne, Aurel Ciupe împinge propria-i experiență constructivistă pînă în pragul cubismului în «Natură statică cu gutui și sticlă italiană» (1970), sau ajunge la informal, prin decantare, în «Aleea roz» (1967). Citatul din Cézanne, «fructiera», persistă însă, ca un ecou, în repertoriul de motive al pictorului, pînă în cele mai recente dintre naturile sale statice. În toate aceste capitole ale operei răzbate filonul poetic al viziunii post-impresioniste. Incantația luminii, învăluind cu delicatețe figuri dragi, colțul de atelier și de natură, floarea, obiectul familiar evocă trăirea lirică a artistului în fața acestui univers apropiat ce îi oferă echilibrul spre care aspiră. Lumina încorporată culorii calde ori reci, cu bogate irizări solare ori argintii, devine subiect în «Pălăria galbenă» (1938), «Modelul» (1967), «Natură statică cu aloe» (1967).

Concentrînd izbînzile picturale ale ultimului deceniu, galeria fastuoaselor naturi statice se impune ca o sinteză, rod al meditației însingurate a artistului, retras în lumea atelierului. Un lirism definit cromatic ca tot atîtea «stări de suflet» conferă imaginii o încărcătură de gravitate, alteori de surprinzătoare afirmare a vitalului («Natură

statică cu fazan și draperie în dungi»—1976, «Porțelanuri și gutui pe fond roșu»—1972). Metaforicele «mese bogate» alături, prin opoziție de semnificații, reprezentărilor vieții—oul, fructul, sticla de vin—simbolurile scurgerii vremii—scoica, sfeșnicul, pasărea împăiată. Regăsim în aceste naturi moarte ecouri tîrzii ale tipului de compoziție din «mesele servite» ale picturii olandeze de secol al XVII-lea: accentuarea planului orizontal al mesei văzute de sus, înșurubirea succesiv paralelă a obiectelor. Anecdoticii și opulenței acestor modele Aurel Ciupe le contrapune sensul măsurii. Noțiunile clasice de *armonie* și *euritmie* se constituie în esență ca modul de exprimare vizuală și conceptuală a idealului său estetic.

Pe asemenea coordonate de crez artistic și de sensibilitate, opera lui Aurel Ciupe își găsește un loc de frunte în școala românească de pictură, care a știut să-și facă din «cultura culorii și a luminii, o virtute de esență». Opera de o viață a maestrului se confundă astfel cu procesul de creștere armonioasă și firească a artei plastice din Transilvania, în ansamblul istoriei artei românești moderne și contemporane.

# a doua călătorie de documentare

eleonora costescu

filiale

Răspunzând unei sporite necesități a criticii de a se informa — de a adânci informațiile achiziționate, de a le integra și interpreta în spațiul proceselor artistice și sociale care le procură — călătoriile de documentare ale criticilor de artă bucureșteni, inițiate relativ recent de biroul secției de critică, au drept scop investigarea în grup, în echipă, a geografiei noastre artistice cu centrele care, prin nucleele reprezentate de filialele U.A.P., polarizează viața artistică. Prima călătorie, desfășurată în toamna anului 1978, a avut drept obiectiv filialele Buzău, Galați, Brăila, cu muzeele și taberele de creație, cu monumentele de artă, istorie, arhitectură din zonă. A doua călătorie despre care vom relata în cele ce urmează și la care au participat Olga Bușneag, Eleonora Costescu, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Mihai Ispir, Marius Tătaru și Gheorghe Vida, a avut loc între 20 și 22 martie curent, la Ploiești, Brașov, Miercurea Ciuc. Din diversitatea de contacte stabilite, cel cu cea mai mare frecvență s-a dovedit a fi de data aceasta vizita în atelierul de creație și discuțiile purtate aici: un contact nemijlocit cu arta, altfel decât acela promovat în cadrul unor expoziții, unde factori multipli circumscriu valoarea și trăniența demersului unui artist în limitele evenimentului expozițional dat. În atelier se pare că artistului îi este mai la îndemână să-și definească intențiile, drumul parcurs și rezultatele obținute, care uneori pot fi nu îndestul de spectaculoase pentru a se impune atenției într-o expoziție, dar prin aceasta poate nu mai puțin valabile în planul investigărilor și al creației propriu-zise. În atelier artistul își poate prezenta ipotezele de la care a pornit, rezultatele cu care s-au soldat unele din experiențele sale spirituale și tehnice, impasurile în care s-a aflat adesea, drumurile refăcute. Aici dialogul critic-artist se stabilește mai firesc, cu o mai mică marjă de erori posibile din partea unuia, cu o mai mare capacitate de a se face înțeles, din partea celuilalt. Față de filialele Buzău și Brăila, din prima călătorie, cele din Ploiești, în special din Brașov și Miercurea Ciuc ne-au părut mai închegate, mai active și mai avizate în modalitățile de difuzare a artei în public, aceasta poate și din cauza unei mai strinse legături pe care filialele le întrețin cu muzeele locale, ceea ce reprezintă, credem, un avantaj important pentru ambele forme de educație prin artă. La cele de mai sus se adaugă poate și faptul că viața artistică din aceste centre este menținută mai trează prin activitatea desfășurată în presa locală de critici de bună pregătire profesională, dintre care vom aminti, pentru Ploiești, pe Aurel Broșteanu, nume de serioasă rezonanță în viața culturală românească, iar pentru Brașov, pe Ion Ițu și Anca Pop, a căror contribuție publicistică a marcat în mod pozitiv viața cultural-artistică brașoveană. Nu este în intenția noastră de a ne opri asupra unuia sau altuia dintre artiștii vizitați cu acest prilej. Activitatea multora dintre ei este chiar în acest număr analizată de unii dintre colegii care au luat parte la călătorie. Despre alții se va scrie poate cu



Casa cu «lebdă», Ploiești

alt prilej. Ceea ce ne propunem este numai de a urmări — în sistemul de contacte rapide, stabilite cu forurile de cultură și artă, cu filialele și artiștii bineînțeles, cu muzeele, expozițiile, cu ambianța și structurile urbane etc. — pulsul artistic din orașele respective, privit adeseori din perspectiva colaborării exemplare între creatorii de artă și teoreticienii fenomenului artistic, critici și muzeografi. O asemenea concluzie fertilă reprezintă, și pe plan mondial, un aspect cultural major în momentul de față, caracterizat într-o creștere a rolului muzeului în viața societății, printr-o rafinare a gustului și o sporire a exigențelor publicului. O condiție necesară a acestei creșteri este dată de renunțarea la concepția tradițională statică despre rolul și funcția muzeului, înțeles numai ca un loc de păstrare a unei moșteniri artistice și culturale, loc rezervat așadar în primul rând cercetătorilor și «elitelor» intelectuale, pentru a face din orice vestigiu al trecutului un instrument de cunoaștere a acestuia, deschis și comprehensibil de tot mai largi straturi sociale, ceea ce ar însemna, în fapt, o necesară ieșire a muzeului

în stradă. În vederea realizării acestei vaste acțiuni, salutară pentru păstrarea conștiinței continuității istorice și culturale a unui popor, este nevoie să se conserve tot ceea ce este de natură să constituie jaloane pe lungul drum al istoriei sale. Singura condiție ce se cere atunci când este vorba de a se salva construcții — uneori fără o deosebită valoare artistică și fără o prea mare vechime, dar semnificative pentru anumite momente social-culturale ale unei comunități naționale — este de a face ca edificiul sau obiectul respectiv să primească funcții noi — chiar foarte diferite de aceea în vederea căreia a fost conceput — și să se încarce cu valori diverse, dar păstrând acele elemente originare care îl definesc drept document de cultură și civilizație. Fără a pretinde că promotorii artei din orașele cercetate recent ar fi avut în vedere asemenea tentative, întreprinse actualmente pe plan mondial, trebuie totuși să recunoaștem că unele din realizările lor, integrate planurilor județene de urbanizare, se înscriu perfect în acest mod înaintat de reconsiderare a rolului și funcției muzeului în societatea contemporană. Atunci când construcții de oarecare vechime se restaurează pentru a se face din ele: un muzeu de artă (remarcabil exemplu de grijă pentru o restituire integrală a imaginii originare a edificiului, recurgându-se pentru aceasta la absolvenți ai unor institute superioare de învățământ artistic), un muzeu al ceasurilor (singurul de acest fel din țară și unul din puținele instituții de acest fel de aiurea), când unor vechi construcții li se găsește o destinație adecvată (muzeul memorial I. L. Caragiale în casa Dobrescu, și, desigur, atunci când se va restaura, și casa Hagi Prodan, unul dintre cele mai strălucite exemple de arhitectură civilă la noi rămase în picioare din veacul al XVIII-lea), toate acestea la Ploiești, credem că procesul de curățare, prin restaurare și conservare, a unui profil urban propriu este în plină desfășurare în acest oraș, deși ar mai fi încă necesară conservarea și destinarea lor unor scopuri utilitare, și a altor edificii, cum ar fi, de pildă, încântătoarea casă cu lebdă, care ar putea deveni o cafenea plină de « atmosferă ». Dacă la acestea adăugăm bogatele acțiuni întreprinse în ultima vreme de muzeul de artă (condus de criticul de artă Ruxandra Ionescu, director delegat) — lectorate de artă la diverse instituții și cenacluri de artiști amatori, vizite la muzeu diversificate în funcție de interesul și pregătirea vizitatorilor, organizarea de expoziții tematice, seri culturale cu caracter interdisciplinar, la care au fost antrenate să colaboreze și actorii ai Teatrului de Stat și membri ai Filarmonicii locale — credem că discernem în toate acestea o concepție avansată, actuală, eficientă despre rolul activ și dinamic pe care trebuie să-l joace muzeul în societatea contemporană, cum se întâmplă, de altfel, și la Galați, la Brașov și în alte centre.

Un puls mai alert ni s-a părut de asemenea că desprindem și în alte aspecte ale vieții artistice ploieștene, vizitând de pildă expoziția Victor Munteanu, Vintilă Făcăianu și Nicolae Kruch

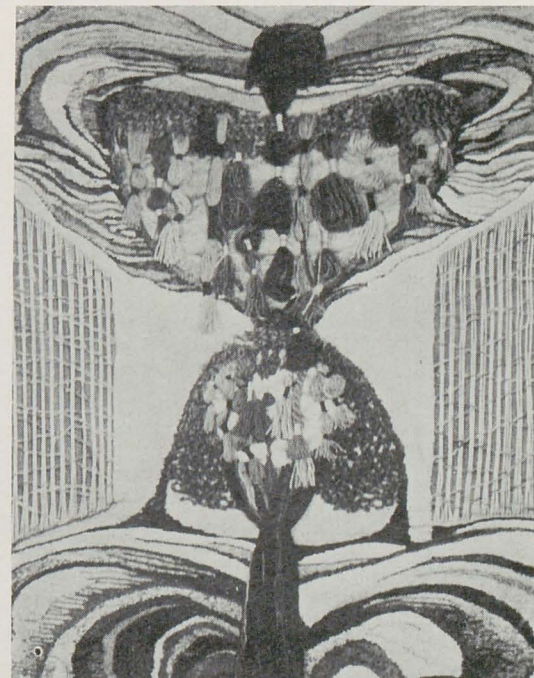
NICOLAE VASILESCU: Sărbătoarea recoltei, ulei



NICOLAE BĂLAJ: Burebista, ulei



ANGELA IONILETE: Clepsidra, tapiserie



## a doua călătorie de documentare

de la Institutul de Proiectări, mozaicul « Devenire » al Mariei Băbușanu din holul unei școli, atelierelor dintr-un bloc nou — cel al președintelui filialei, Nicolae Vasilescu, consecvent în nevoia lui de exprimare pe linia picturalității școlii românești, și cel al lui Nicolae Bălaj, ale cărui lucrări de pictură ne dezvăluie o vocație pentru decorativ, pentru ritmul cromatic și linear al suprafețelor, făcându-ne să regretăm că, dintr-o prea mare modestie, nu s-a prezentat pînă acum într-o expoziție personală, singură sculptura sa monumentală, bazată și ea pe ritmuri modulare, din fața Gării, fiind de natură a ni-l prezenta public pe artist — precum și atelierelor unor tineri plasticieni ca Valeriu Scărlătescu, Marcel Beigu, Gheorghe Minescu, Dan Platon, Ion Șinca, George Macovei. Remarcabil este faptul că greutatea de a obține de îndată ateliere adecvate muncii lor unui artiști au rezolvat-o prin găsirea unei case vechi cu curte pe care, printr-un mare efort fizic și material, sînt pe cale s-o transforme într-un spațiu ambiental poate mai propice creației decît confortabilele, dar mai anonimele ateliere dintr-un bloc modern. Aceeași ingeniozitate în găsirea unor posibilități de lucru, chiar atunci cînd împrejurările nu permit pentru moment soluții mai bune, am întîlnit-o și la Miercurea Ciuc, unde tineri artiști sînt pe cale de a-și amenaja ateliere tot în astfel de case vechi.

Brașovul este un centru cultural prea important pentru a putea fi investigat în răstimpul unei singure zile de documentare ! Artiștii sînt, de asemenea, bine cunoscuți în țară și străinătate — să cităm doar cîteva nume reprezentative : Alexandrina Gheție, Eftimie Modălcă, Kaspar Teutsch, Teodor Rusu. De altfel unii dintre cei ale căror ateliere au fost vizitate recent, sînt studiați, așa cum am amintit, chiar în actualul număr al revistei. Două ni s-au părut însă lucrurile demne de a fi în primul rînd subliniate aici. Unul se referă la gradul de « trezie » spirituală a tinerilor plasticieni, așa cum ne-a apărut el în discuțiile purtate la sala Victoria, pe marginea unei expoziții — organizate de ei ad-hoc dar care ar fi onorat orice galerie sau sală destinată cenaclurilor de tineret — pentru a furniza « pe viu » posibilitatea unui dialog cu criticii de la București. Erau prezenți sau reprezentați prin lucrări de pictură, sculptură, grafică : Iacob Abraham, Olimpiu Bandalac, Veronica Bodea Tatulea, Anca Crăciun, Nicolae Daicu, Constantin Darius, Constantin Micu, Mihai Corneliu, Suzana Paizs, Tudor Șerban, Eugenia Lăcătuș, Suzana Mogoș, Horia Petrușiu, O. Dușoară Sassu, Margit Kőlö, Waldemar Mattis-T., Ortwin Weiss. De altfel, în finalul discuțiilor purtate la întîlnirea cu tineretul, a și fost perfectat, pentru viitorul apropiat, un schimb de expoziții între cenaclurile de tineret din Brașov și București. Al doilea fapt este legat de acel concept modern al rolului



Vedere parțială dintr-o expoziție Mattis-Teutsch

muzeului, la care făceam aluzie ceva mai înainte, dezvăluit în primul rînd în dinamica muzeului care, pe de-o parte, prin ingeniozitatea și energia pictorului Modălcă, își extinde continuu spațiul de expunere, sectoarele de cercetare, legăturile cu artiștii locali sau cu cei invitați, iar pe de alta, datorită eforturilor arhitecților brașoveni, cucerește și restituie în forme originale edificii și cartiere întregi, mărind astfel într-un mod exemplar capacitatea de atracție turistică a orașului. Modul cum a fost restaurat un vechi edificiu, fost la un moment dat depozit Aprozor — pe aceeași stradă, pe care o încheie armonios, cu Casa Hirscher — restituindu-i-se vechea formă prin dărîmarea unor pereți pentru a permite apariția galeriei cu arcade deschise, ne-a făcut să regretăm că acest lucru nu poate fi înțeles și în alte părți ale țării (la așa-zisul « bazar turcesc », din Lipova-Arad, de pildă), apoi felul cum au fost restaurate anumite spații comerciale din vechea Piață a Sfatului (care în decursul anilor fuseseră reparate, cu multă cheltuială și trudă, în așa fel încît deveniseră — așa cum s-a întîmplat în multe asemenea cazuri — ceva cu totul hibrid, partea cu prăvălii « modernizată » aflîndu-se într-un penibil și discordant contrast stilistic cu restul clădirii) ori cum i s-a restituit bulevardului Republicii profilul pietonier și, în același timp, atmosfera de tradițională arteră comercială. Asemenea înfăptuiri, repetăm, au fost surprinse și receptate în trecerea noastră rapidă, între o vizită la fiială și una, de intensă trăire emoțională, în casa familiei

Mattis-Teutsch, unde o încăpere memorială păstrează neștirbită amintirea maestrului brașovean de importanță internațională iar atelierul său slujește în continuare reprezentanților acestei « dinastii » artistice, Ioan Mattis și Waldemar Mattis-T.; între vizita la Muzeul de artă, unde se pregătea expoziția Irina Lukász cu donația cuprinzînd lucrări ale artistei, atît de reprezentative pentru viața brașoveană din ultima jumătate de veac, și întîlnirea cu tineretul ori vizitele de la atelierele din zona gării, spațioase și bine utilizate, unde lucrează un mare număr de artiști (noi am vizitat aici atelierelor artiștilor Aurelia Stoe Mărginean, Alexandra Ionescu, Alexandrina Gheție, Kaspar Teutsch). Timpul nu ne-a mai permis să cercetăm mozaicul de mari dimensiuni de la fabrica Steagul Roșu, datorat pictorului Modălcă și colectivului său de colaboratori (lucrare reprodusă în timpul executării, v. Arta nr. 10/1979), decorațiunile de la Casa de cultură a tineretului ș.a.m.d. Dar chiar un răstimp atît de scurt a fost suficient pentru a ne demonstra că filiala brașoveană a U.A.P. este un nucleu de creatori de valoare și cu reale posibilități de dezvoltare (șapte membri noi, din rîndul tinerilor absolvenți, au fost primiți recent în uniune), un nucleu bine organizat și beneficiind de o conducere exemplară, care a știut să-și articuleze structurile și mecanismele în așa fel încît acestea funcționează activ și dinamic, filiala și artiștii impunîndu-se ca factori activi de primă importanță în viața socială și culturală. Ultima etapă a călătoriei noastre a avut drept obiectiv orașul

Brașov, edificiu restaurat



În curtea casei Mattis-Teutsch, de la stînga la dreapta: Waldemar Mattis-T., Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Ioan Mattis, Anca Pop, Horia Horiașia, Ion Itu, Olga Bușneag, Mihai Drișcu







Interior la Lăzarea — « coridorul taberei »

Miercurea Ciuc. Ceea ce s-a realizat în vechea cetate a orașului, devenită un muzeu complex de istorie și etnografie, vertiginoasă îmbogățire a acestuia prin donații, dotarea lui cu cele trebuincioase unei bune funcționări, capacitatea conducerii instituției de a găsi soluții optime cu mijloace puține, toate acestea pot constitui modele de urmat pentru orice muzeograf. Între realizările de frunte ale orașului se numără desigur și deschiderea Galeriei Nagy Imre în cartierul Jigodin (despre care însă relatează criticul Gheorghe Vidă). Poate însă că exemplul cel mai concludent a ceea ce înseamnă respect față de valorile culturale ale trecutului ne este furnizat de modul cum a fost restaurat și pus în funcțiune complexul arhitectonic, devenit de câțiva ani tabăra de creație de la Lăzarea, în care de ani de zile pictori, sculptori și graficieni sînt invitați să lucreze în timpul verii. Rezultatul muncii lor s-a concretizat, pentru moment, într-un fel de muzeu modern de sculptură în aer liber, iar pentru viitor se proiectează amenajarea unui muzeu într-un castel, din care n-au mai rămas însă decît o parte din ziduri. Cine privește, așa cum am făcut noi, o imagine a acestei ruine îi este greu să-și imagineze că ea va putea deveni într-o zi un edificiu merit să adăpostească obiecte atît de fragile cum sînt cele de artă. Dar după ce ai fost la fața locului și ai văzut entuziasmul și sacrificiile pe care nu numai forurile conducătoare, artiștii plastici și intelectualii locali, dar chiar marea masă a populației sînt dispuse a le face pentru cultură (atunci

cînd la restaurarea taberei de creație a fost necesară o mină de lucru de o sută de persoane, s-au prezentat voluntar cinci sute), credem și noi că acest lucru va fi cu puțință. Amintim încă aici faptul că mobilierul întregului complex al taberei de la Lăzarea, frumos sculptat și pictat, precum și țesăturile de tot felul (covoare, ștergare), feneria și multe altele au fost realizate numai cu cheltuiala materialului. Inimosul și energicul — benevol și el — director al instituției a recurs pentru aceasta la elevii și absolvenții locali ai școlilor populare de artă, invitați și ei — ca și artiștii profesioniști, dar în altă perioadă a anului — să lucreze în cadrul taberei. Faptul că activitatea artistică pe care o desfășoară se petrece într-un cadru natural de o mare frumusețe, iar rolul acestei activități este de o utilitate practică imediată (prezentînd însă în același timp și o garanție de dăinuire atît timp cît va exista acel așezămint de cultură), constituie desigur un alt fel de stimulent pentru elevii școlilor populare de artă decît repetarea, fără o finalitate precisă și fără un obiectiv major, a unui simplu program școlar.

De altfel, constituirea unei colecții publice, fără fonduri speciale, grație inițiativei și entuziasmului unora sau altora dintre localnici, nu este un caz izolat în această regiune. Într-un spațiu relativ restrîns funcționează în momentul de față două colecții sătești (la Sâncrăieni și Mihăileni) și trei muzee (la Miercurea Ciuc, Gheorghieni și Cristuru Secuiesc), fără a mai mai vorbi de muzeul de istorie și de recentul Muzeu de artă din Sf. Gheorghe,

acesta din urmă instalat într-o clădire din veacul al XVIII-lea, frumos restaurată. Un alt muzeu este pe cale de constituire la Odorheul Secuiesc, prin efortul pictorului Maszelka János, unul din membrii fondatori ai filialei U.A.P. din Miercurea Ciuc, care a reușit să adune în ultimii ani aproape 500 de picturi, sculpturi și grafică, dintre care unele sînt expuse pîntru moment la Casa de cultură locală. Remarcabil este de asemenea aici faptul că artiștii stabiliți în orașe mai mici, Gheorghieni sau Odorheul Secuiesc, nu doresc să se stabilească în capitala județului, care le-ar oferi teoretic — poate și practic — mai multe posibilități materiale. Astfel se face că un gravor cu relativ mari posibilități de realizare în ramura pe care o cultivă — ex-librisul — Karancsi Sándor, continuă să trăiască la Gheorghieni, de unde însă trimite lucrări la unele expoziții internaționale, soldate uneori cu premii importante.

Ședința de lucru la sediul filialei U.A.P. din Miercurea Ciuc ne-a prilejuit o primă luare de contact cu membrii săi definitivii, stagiați sau cu tinerii absolvenți ai institutelor de artă din țară activînd în județul Harghita. Deoarece mulți dintre ei ne erau în mare parte puțin cunoscuți, s-a crezut necesar să se adopte aici o altă metodă de lucru. Artiștii harghiteni au fost rugați să se prezinte singuri și să-și expună, pe marginea lucrărilor aduse cu acest prilej, mobilurile estetice care-i călăuzesc, proiectele de viitor, stadiul cercetărilor profesionale la care au ajuns. Era de altfel singura metodă posibilă de a lua cunoștință, într-un atît de scurt răgaz, de efortul și posibilitățile de dezvoltare ale unui centru artistic mai puțin cunoscut. Discuțiile, însă, au fost deosebit de insuflețite. Vizita la cîteva ateliere (cele din complexul Teatrului orășenesc, cele din vechea casă amenajată în ateliere, la care ne-am mai referit, ale artiștilor Gaál András, Márton Árpád, Márkos András, Adorjáni Endre, Sövér Elek, Bogáti Kispál Lajos) a completat, într-o măsură desigur încă insuficientă, imaginea peisajului artistic, variat și promițător, din județul Harghita.

Din articolele prilejuite și de această a doua călătorie reiese, credem, cu prisosință necesitatea continuării programului de documentare a secției bucureștene de critică și la celelalte filiale ale Uniunii Artiștilor Plastici. Devenind o formă curentă de activitate în grup, în echipă, aceste documentări vor spori posibilitățile criticilor de artă de a-și îndeplini cu succes una din principalele lor sarcini, aceea de a cunoaște mai temeinic valoarea potențială a creației plastice de pe întreg cuprînsul țării, stadiul momentan și perspectivele virtuale de dezvoltare ale tinerilor absolvenți ai institutelor de artă și a membrilor Uniunii Artiștilor Plastici din celelalte centre, situația lor în cîmpul artei, concepția lor estetică, altfel spus, fizionomia multiformă a fenomenului artistic contemporan românesc.

Curtea Muzeului din Miercurea Ciuc (unde au loc concerte în timpul verii)



Grupul sculptural « Hocheștii » de Törös Gábor, în scuarul clădirii patinoarului din Miercurea Ciuc



# un cenaclu tînăr: slatina

filiale

mihai ispir

Există la Slatina, oraș cu frumoasă dezvoltare în ultimii ani, premisele încheării unei vieți artistice deschise spre zone de reală amplitudine ale esteticului. Unul din «nucleele de formativitate» apte să susțină acest proces este constituit de un grup de tineri, sosiți aici ca absolvenți ai institutelor de învățămînt superior artistic din Cluj-Napoca, Iași, București și Timișoara, cei mai mulți colegi de generație. Ei au dovedit că alcătuirea unui cenaclu presupune, la început, în afară de o «materie primă» (justificată, cel puțin teoretic, prin faptul absolvirii facultății de specialitate), prezența unui spirit de echipă (care înseamnă mai mult decît sentimentul apartenenței la breaslă) și energia organizatorică în stare a întreține ritmul manifestărilor de grup (la Slatina, în medie patru pe an).

Am cunoscut cenaclul din Slatina — în primul an al funcționării sale oficiale și, în același timp, la capătul a cinci ani de activitate a grupului afiliat azi U.A.P. — cu prilejul acțiunii realizate din inițiativa secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici în zilele de 28—29 februarie a.c., cu participarea criticului Gheorghe Vida și subseminatului. Acțiunea a cuprins vernisarea a două expoziții ale cenaclului, la Scornicești și Slatina, primul vernisaj, cel de la Scornicești, fiind însoțit de prezentarea unor diapozitive ilustrînd aspecte ale artei românești contemporane. Am putut constata cu prilejul acestor întîlniri cu publicul și cu artiștii — olteni, cel puțin prin adopți-

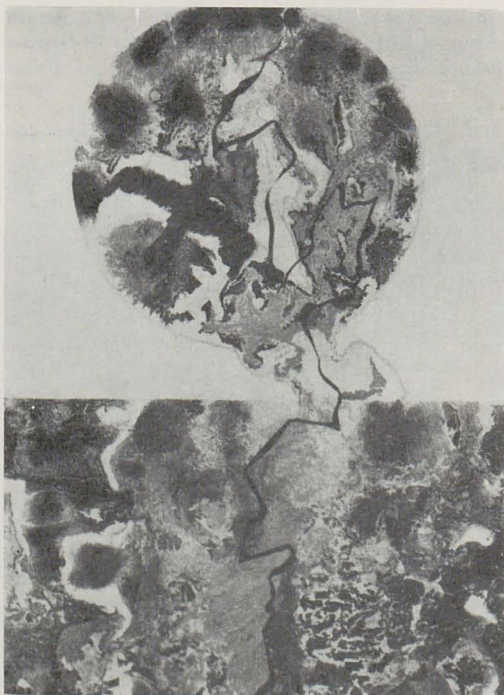
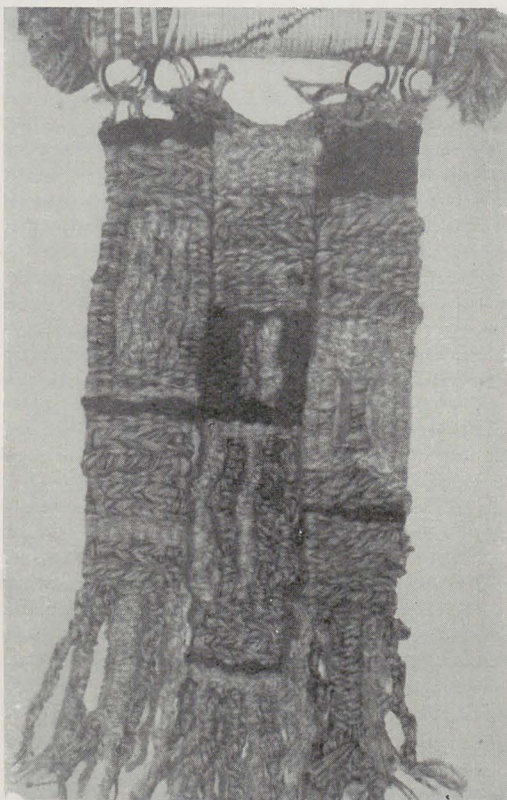
une — pașii însemnați înfăptuiți pe parcursul unei jumătăți de deceniu, în sensul concretizării unei atitudini de implicare a creației și creatorilor în viața socio-culturală județeană. Desigur, un rol decisiv l-a avut, în acest efort de înlesnire a dialogului pe marginea operei de artă, sprijinul inteligent acordat de forurile locale, ale cărui dimensiuni le-am putut observa chiar la Slatina, unde spațiul viitoarei galerii de artă este pe cale de a se defini, generos, la parterul unui bloc central, aflat în construcție, iar o clădire de ateliere, spațioasă și înzestrată cu dotările corespunzătoare, se află la rîndu-i pe punctul de a fi dată în folosință.

Oraș supus unui dinamic proces de remodelare edilitară, Slatina oferă deja, dar va oferi în curînd într-o sporită proporție, cadrul urbanistic-arhitectural potrivit implantării unor lucrări de artă monumentală și ambient destinate fie interiorului, fie spațiului deschis. Sint orizonturi de interes comune artiștilor slătineni, dintre care o parte, diplomați ai secțiilor textile din institutele de artă, s-au integrat deja sectorului industriei locale.

Cele două expoziții amintite — pictură, grafică, imprimă artistică manuală — s-au înfățișat în primul rînd ca foarte utile modalități de evidențiere a forțelor artistice de care dispune Slatina la ora actuală. Am reținut de altfel, din spusele secretarului cenaclului, Ion Iovan, dorința tinerilor plasticieni din capitala județului Olt

de a-și oferi cît mai des lucrările judecătii publicului și criticii. Așa cum se prezintă în momentul de față, membrii cenaclului apar — fără îndoială departajați de inerente decalaje calitative — pe drumul definirii lor personale în cadrul unui statut global de profesionalitate. Am surprins deja universuri expresive înzestrate cu sesizabilă coerență, limbaje individuale împlinite, atît în domeniul graficii, cît și în cele ale artei textilelor sau picturii. Cristina Bacicu, absolventă a Institutului «Ion Andreescu» la clasa prof. Ladislau Feszt, este o graficiană care-și stăpînește cu maturitate uneltele, demonstrînd deopotrivă un autentic dar al sintezei în lucrări unde opțiunea pentru abstract apare pe deplin firească. Rodica Bălaj investeste în imprimeurile realizate o îndrăzneală a invenției lăsînd să se presimtă disponibilități pentru suprafețele mari. Pentru Nicolae Truță, peisajul reprezintă, deocamdată, ținta unor încercări de ordonare a paletelor, dar temperamentul său de pictor, exersat nu o dată în registrul dramatic, nu exclude abordarea compoziției cu personaje. Păscuța Iovan a prezentat, între altele, o compoziție cu interesante valențe decorative, iar Constantin Petrașchivici un peisaj schițat cu sensibilitate.

Experiența pe care tinerii artiști din Slatina și-au construit-o este acum în măsură să fie fructificată fără complexe. Rămîne ca rezultatele așteptate să argumenteze utilitatea efortului lor, de nedezmințită perseverență.



SIMONA LUPĂȘCU: Peisaj, ulei  
RODICA BĂLAJ: Sepie, obiect textil  
PĂSCUȚA IOVAN: Omagiu, ulei  
ION IOVAN: Fîntînă de aer, ulei  
MARIN COCHECI CĂLDĂRARU: Peisaj, ulei  
NICOLAE TRUȚĂ: Slatina veche, ulei

Randamentul vieții lui Vida<sup>1</sup> — care în nici o împrejurare nu cere să fie apreciată după criterii îngăduitoare — este tocmai cuprinsul ei, încuviințat lăuntric și social deopotrivă și înscris în condițiile sale de timp.

La început atrăgea atenția un Vida orientat spre o lume dorită; astăzi o țară întreagă vede în el pe unul din marii săi artiști, printre cei care reprezintă sensurile și condițiile unei epoci, fără ca mesajul artei lui să se fi epuizat odată cu trecerea anilor care i-au fost hrană. Dar Vida este și o mare personalitate a sculpturii contemporane de pretutindeni: puține opere pot sta alături de ale sale ca vigoare și energie a expresiei, ca originalitate — adică prin modul în care date obiective se compun într-o viziune personală sau, cum ar spune Max Raphael, prin puterea de a-și înțelege originea, propriile sale rădăcini, cit și ale lucrurilor — și prin trăsăturile atât de umane ale unui program artistic.

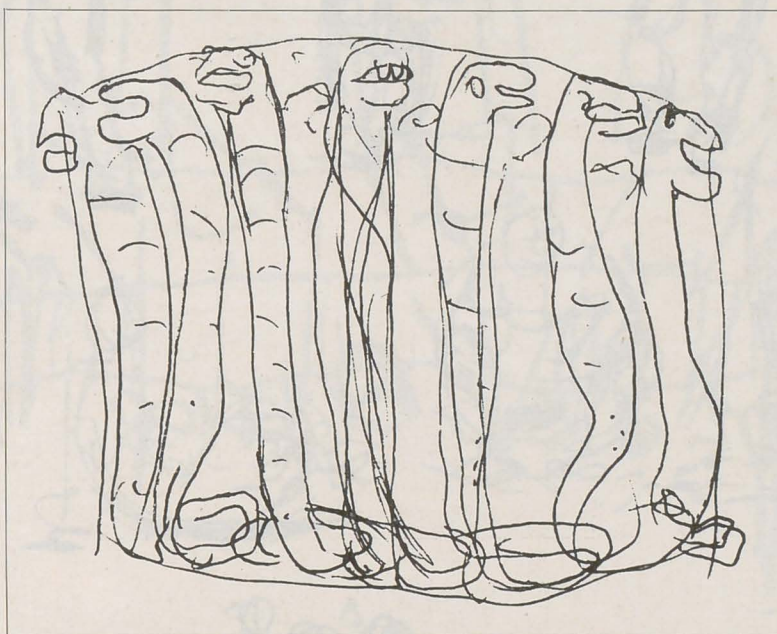
Vida a fost și a rămas un om al Maramureșului, ceea ce înseamnă că face parte din rîndurile acelor — puține — personalități ale artei noastre la care cultura și consecințele ei nu au modificat structurile originale ale începuturilor.

Înzestrat cu o natură spontană, ce se dăruiește fără rezerve, instinctul său nu este, totuși, mai puternic decât reflexia. Iar inspirația nu și-o potrivește la nici o școală, la nici o regulă ori lege, nici n-o adaptează vreunui curent. Unii îl consideră un spontan pur, adică un artist care vorbește despre sine nu cu ajutorul unor teze estetice, ci cu revelații.

Spontanitatea lui Vida există. Dar ea trebuie înțeleasă ca un indiciu al transpunerii ideii în formă, al convertirii ei în imagine fără cenzura mereu chinuitoare ori ezitarea suspicioasă a îndoielii, fără obsesia întregărilor continue care împing și fixează expresia la antipodul creației senine.

Ca expresie a înțelegerii realității, plastica lui Vida oferă posibilitatea de a ne apropia de o experiență vie, ce ne face să înțelegem de ce arta poate să se schimbe mergînd în pas cu istoria; că libertatea înseamnă pentru artist nu numai cunoașterea propriei fantezii ci și trăirea propriei vieți în identitate cu un ideal; că însăși realitatea sculpturii se poate confunda cu adevărul unei vieți; că voia artistului poate interveni în procesul de transformare a conștiinței umane, atunci când se încredințează naturii sale de artist și se exprimă nu prin intermediul unor teorii, ci sculptînd — sculptura fiind ea însăși o formă a gândirii.

Tocmai pentru că viziunile lui Vida se adresau plasticii, ele au apărut ca viziuni implicate în materie. De aceea pare extrem de curios că aceste viziuni nu s-au exersat pe forme plastice. Ele au fost fundamentate pe studiul formelor, pe cunoașterea exhaustivă a organismului uman, iar aptitudinea pentru formele plastice a traversat exercițiul epuizant al cuceririi științei și artei desenului. Vida s-a confruntat de fapt cu problemele sculpturii numai după ce a fost inițiat, datorită pedagogiei insistente și înțelepte a pictorului Alexandru Ziffer, în convențiile, exemplele și performanțele desenului și după ce au fost înlăturate toate cele insuficiențe ale gândirii care puteau frîna transformarea observației și a științei într-o aptitudine mai mult mentală, într-un fel de model imaginat și imaginabil.



Dansul șerpilor (din legendele moroșenilor), 1969

Un simț dezvoltat al stabilității și, totodată, al înțelegerii complexității morfologice, cîștigat prin practica unor ani, dobîndit și prin frecventarea celor mai variate opere desenate, de la Renaștere pînă la moderni, precum și aptitudinea de a descoperi în materialul de lucru al celor mai diverși artiști sugestii ori chiar indicații formative — toate împreună i-au facilitat să se situeze în cele mai neobișnuite unghiuri (mai precis să le presupună), din care ar putea fi interogant modelul real sau închipuit al imaginii.

E momentul potrivit, cred, să mă refer aici la acea indicație a lui Ziffer, prea des repetată pentru ca să poată fi vreodată uitată de Vida, că desenul sculptorului n-are voie să se limiteze la simpla analiză a modelului dintr-un singur unghi de vedere, întrucît el trebuie să știe a desena și acele părți ale modelului ce nu sînt expuse privirii, momentul înfățișat de desen conținînd o întreagă istorie menită să reliefeze împliniri desfășurate în lăuntru al unor forme plastice și să cuprindă întreaga lor mișcare, într-o neîntreruptă dinamică și o continuă mobilitate a formelor, nu în succesiunea ci în simultaneitatea lor. Astfel s-a constituit acea convingere a lui Vida — pe care o profesază și astăzi — că artistul plastic trebuie să fie înainte de toate un desenator. Restul vine de la sine. Faptul că de la desen — după o sumară «lecție» de sculptură pe care o primise în jurul anului 1933 de la Szervátiusz — el a reușit să facă pasul decisiv la sculptură, fără să se sprijine pe altceva, se datorește forței proprii, precum și naturii talentului său: era parcă născut să fie sculptor.

Datorită propriilor lucrări, Vida a înțeles ce anume este superfluu într-o sculptură — și cum poate evita inutilul. De altfel, vîrstele și direcțiile artei lui sînt coincidente cu vîrstele omului și căile urmate de el. Maturizarea umană în curgerea ființei sale a determinat și maturizarea operei. În această permanentă prezență a tot ceea ce este el însuși și-a trăit viața, practicîndu-și libertatea într-o operă deschisă spre realitate.

Ceea ce conferă o neobișnuită valoare operei lui Vida nu se leagă de aprecierea abstractă a unei «calități», ci de ceea ce ea aduce

la lumină ca artă din conștiința vremii. Iar rămînerea ei în actualitate nu este de loc întîmplătoare, ea fiind legată de semnificația unui raport elementar între viață și artă. Acest raport îl definește pe sculptor nu ca pe un inventator de sentimente și forme, ci ca pe un explorator care caută, află și aduce la lumină ceea ce există. Iată unul din motivele pentru care opera lui Vida nu și-a modificat semnificația, nu și-a alterat condiția spirituală, fiind în stare să învingă forța de perisabilizare a timpului. Din aceeași cauză, ea nu va fi expusă unor revizuii esențiale, asemenea conturului moral al artistului, care nu a cunoscut modificări substanțiale.

Despre desenele lui Vida, ca și despre perioadele, cantitatea și frecvența lor știm foarte puțin. L-am văzut personal pe tînrul Vida desenînd, într-o vreme cînd își disciplina mîna căutînd să pătrundă în lucruri, să le scoată din zonele obscure, forțîndu-le intrarea în aparență. Ziffer ne pretindea un desen totdeauna capabil să exprime sentimente precum și gîndirea cu nuanțele ei. El obișnuia să spună că, desenînd, mîna trebuie să marcheze pe suport mai mult decît forma modelului, forma gîndirii sau măcar forma judecării noastre despre munca anevoioasă a mîinii cînd gîndirea își ia îndrăzneala să facă apel la materie.

Desenele lui Vida, din întinderea celor aproape cinci decenii de activitate, nu mai există decît izolat. Vom reține însă comunicarea artistului: el a desenat în toți anii activității de sculptor. Desenele nefind păstrate decît în mică parte, nu ne putem face o imagine sintetică, actuală, asupra unei producții care ar trebui să revină operei ca o parte componentă și definitorie a ei.

Desenele lui Vida erau realizate pe baza unei munci continue, pe care însă artistul însuși nu a crezut de cuviință s-o dezvăluie niciodată. Păstrate, ele ar fi adus revelația unui desenator extrem de laborios, dibuind uneori ani în șir cite o idee plastică, trecut prin succesive și variate forme, altelei realizate spontan, într-o izbucnire explozivă, capabilă să se extindă de îndată în volume plastice.

Iată deci că artistul însuși a exclus — sau a ignorat — intenționat o latură a creației sale care, fără îndoială, ar fi completat imaginea de ansamblu a operei.

Artistul desenelor este, cum deja s-a menționat, anterior sculptorului; prin urmare desenele marchează o împrejurare ce premerge actului pe care Vida îl consideră singur reprezentativ — expresie finală, încheată a demersului creator. Se pare că Vida era de părere că sculptura sa depășește, ca evoluție ulterioară, desenele. El nu s-a gîndit, poate, că, în măsura în care realizează o idee plastică, un sentiment ori o intenție încă neexprimate, desenul se impune ca o operă de artă deplină și autonomă.

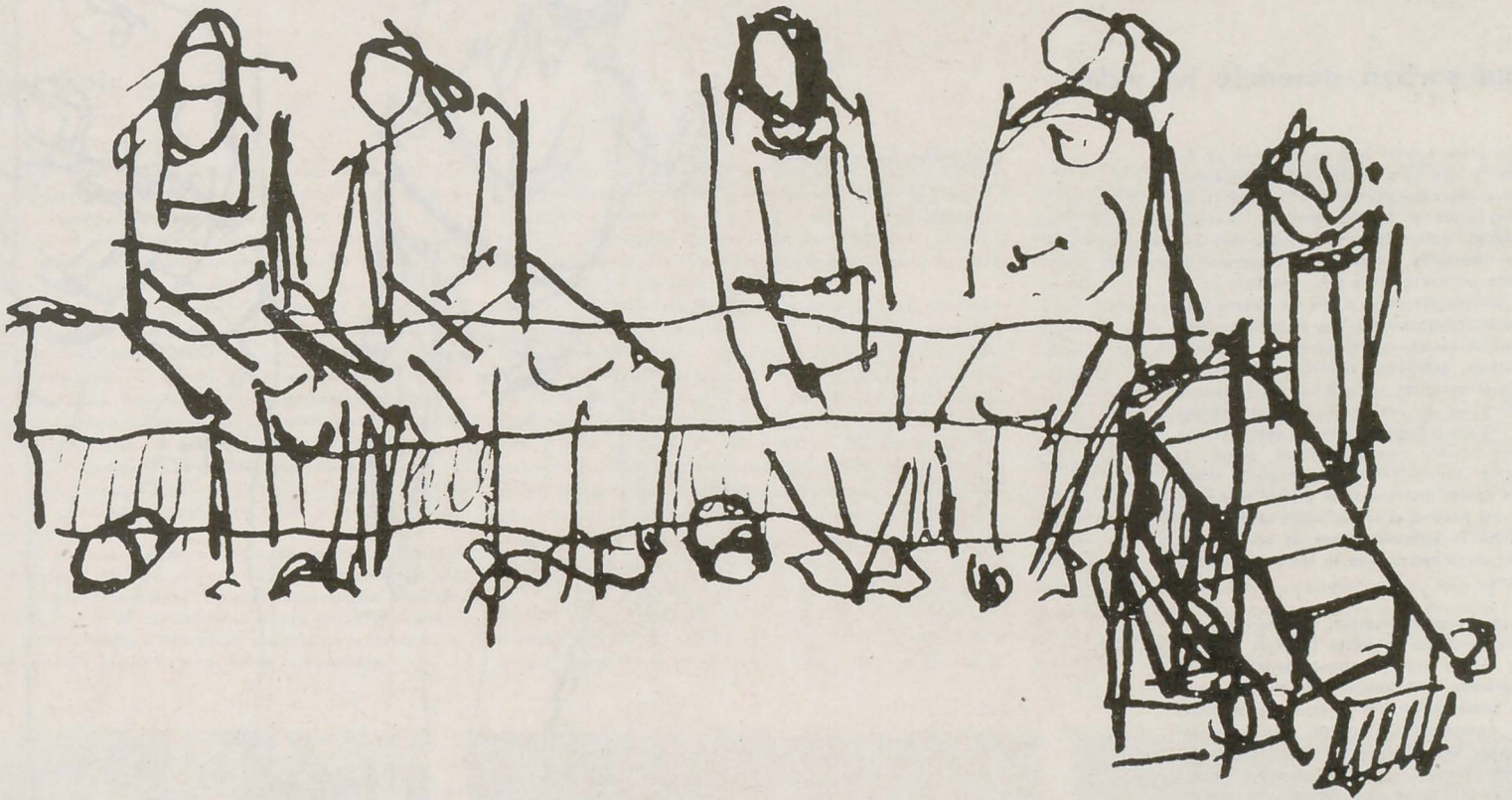
Dacă totuși paginile acestei reviste cuprind acum o serie de desene și schițe, faptul se datorează hazardului. Ele provin de pe foile îngălbenite a două caiete, ale unei agende, de pe cîteva coli de hîrtie de desen, găsite întîmplător. Majoritatea lor sînt ulterioare anului 1942. Despre existența altor desene nu am nici un indiciu. Desigur nu pentru că n-ar fi fost: nu li s-a acordat importanță. (O situație cu totul specială o reprezintă seria de gravuri, și acelea atîtea cite s-au păstrat, din vremea războiului civil din Spania și a reclusiunii în lagăr, semnate Grigore, și care constituie, prin forța împrejurărilor, stadiul definitiv al demersului artistic). Obișnuit să considere lucrare «finită» numai plastica, rezultat al puterilor concentrate, pentru Vida munca artistică propriu-zisă nici nu părea a exista decît atunci cînd sculpta, valorificînd astfel o opțiune pe care nici o altă expresie n-o putea realiza. Sculptînd, el își punea o problemă pe care o și rezolva prin efectul ei concret, în masa materialului în care se fixa imaginea. Nici prima formă și nici celelalte consecutive nu aveau importanță, ele fiind niște simple etape ce urmau a fi neapărat depășite, ori realizări parțiale și trecătoare ale unui model presupus. Într-o asemenea muncă, ținînd seamă deopotrivă de extraordinara experiență în desen ca și în meșteșugul sculpturii, schițele nici nu erau necesare fiind, într-un fel, integrate, concomitent și concordant, cu elaborarea modelului dorit ori imaginat. O dată terminată, sculptura nu mai păstrează nici o amintire a începutului, a fazelor intermediare, a momentelor de precizare ori — eventual — a întîmplării care poate interveni, deși la Vida elaborarea este supusă reflexiei continue.

Prima idee de a sculpta depinde, fără îndoială, de o solicitare a volumelor solide. Chiar și schițele, acolo unde se păstrează (*Tropotita, Dans oșenesc, Sfatul bătrînilor* ș.a.) ne trimit la trunchiuri de copac. Fiind cioplit, tăria materiei îl obligă pe Vida să evite improvizările necugetate ori capriciile iscate de emoție. Elanul violent ori impaciune îi este temperat de luciditate și stăpînire de sine; oricît ar fi de nerăbdător, sculptorul — vînd ca obiectul lucrului său să fie perceput exact cum și ceea ce este, fără înșelătorie, capabil nu numai să concentreze gîndurile privitorului, dar și să le unească cu cele ale artistului — nu pierde din vedere logica amănuntelor și armonia ansamblului.

În împrejurările schițate ne-am pus întrebarea dacă este îndreptățită referirea la acea parte a unei opere — chiar publicarea ei, fie și parțială — căreia artistul însuși nu i-a acordat nici măcar atîta atenție încît s-o păstreze. Se poate ora întregi ori amplifica cu ajutorul ei înțelegerea unei opere, elaborată cu cumpăniri premeditate, cu munca migăloasă a construcției plastice de imagine? Ideea acestei construcții este prezentă și în schițe, măcar

<sup>1</sup> La data morții neșteptate a sculptorului Gheza Vida studiul lui Raoul Șorban fiind în curs de tîpînire, redacția a considerat drept împlietate orice intervenție în text, studiul apărînd astfel în forma sa originală.





## raoul șorban/ desenele lui vida

ca o sugerare a volumului, chiar și atunci când regimul dinamic al liniei creează extraordinare libertăți de mișcare, fiecare fiind o expresie de forță — și atunci când modelul mișcării este încă numai idee. Dar și în acel caz când schița nu face apel la materia sculptorului se simte cât de mult depinde de ea, datorită — desigur — unor experiențe anterioare. Adeseori în desene și schițe se deslușește o tensiune aproape tiranică, în care străfulgerarea ori enunțarea unei idei — uneori însăși căutarea compoziției — coincide cu rezolvarea ei. De abia dacă artistul putea să urmărească fuga și forța unor linii, când unite, când separate, să le noteze totdeauna distinct cu penița, cu creionul, într-un moment când gândirea comenta experiențe consumate, păstrând din ele numai semnele unui flux extraordinar al conștiinței și emoției într-o alternare de elanuri și opriri concretizate în ritmuri, în repaos, izolând o idee, un sentiment ori transformându-le în senzație optică, pentru a putea păstra ca imagine datele imediate, spontane, ale unei stări de inspirație.

Dispariția desenelor lui Vida o constatăm cu un mare regret, justificat de calitatea celor ce au fost găsite. Atâtea câte au mai rămas ilustrează, prin adevărul unor idei și expresii, prin reflexele clare și o cristalizare formală completă, o realizare energetică și relativ rară în arta noastră, care îl impune pe Vida drept un reprezentant de incontestabilă autoritate al acestui gen ce primise însemnele consacării încă de la Nicolae Grigorescu. Din desenele rămase, purtând datele imediate și directe ale unui temperament, se pot vedea — în perspectiva realizărilor ulterioare — unele trăsături caracteristice ale destinului unui gen în istoria operelor lui: o formă de artă deci, nu o activitate auxiliară, care ne-ar fi dus la izvoare, la chiar apariția ori abandonarea unor teme, la modul cum într-o idee germinează noul, cum poate deveni fecundă o imagine abia dibuită, cum pulsează și se amplifică ritmul ori se accentuează mișcarea, primind noi afluxuri, devenind impetuoasă. O asemenea desfășurare — în care motivul reprezentării nu este modelul optic, văzut din afară, dintr-un unghi determinat și fix, prins în niște conture, ci impulsul ce solicită

potențialitatea întregului, însăși dinamica complexă a formei plastice simțită dinlăuntrul ei — s-a așternut pe suprafața bidimensională de cele mai multe ori ca o consecință a volumului, singur capabil — în concepția lui Vida — să exprime într-o completitudine a apariției plastice o unitate totală.

Desenul lui Vida — căutând expresia gândită a unor soluții plastice — ne îndreaptă atenția spre ceea ce avea — sau ar fi trebuit — să urmeze. Când a și urmat o realizare plastică, desenul pare a fi aparținut unui timp trecut, ca un moment depășit al unei propulsii, iar sculptura — finalul concentrat al unui proces continuu de metamorfozare și de topire a foarte multe desene înscrise în spațiu, o acumulare și suprapunere a mișcărilor în coerența unui ansamblu, care se exprimă pe sine însuși ca o consecință nemijlocită a vieții. Iată de ce o parte a desenelor lui Vida, mai ales dintre acelea ce se pot raporta la sculpturi, au un caracter neîncheiat, căruia i s-ar mai putea adăuga ceva, deosebindu-se astfel de arta graficianului, în al cărui desen viața imaginii este stabilizată, oprită din mersul ei, și exprimată integral. Aflăm apoi la Vida desene adaptate la o acțiune, un fel de ilustrații, deci în legătură cu un subiect. O categorie puțin numeroasă, datînd din anii 1944—1945, concepută, probabil, pentru ilustrarea unor exemple istorice și realizate cu aptitudinile unui om căruia îi place să povestească și să evoce întâmplări, descriindu-le cu mijloacele artei. De altfel, vom vedea desenul lui Vida tinzînd totdeauna spre integralitatea unei viziuni, avînd același caracter activ ca și celelalte lucrări. Ca și în sculptură, și în desen, el nu seamănă cu niciunul. Tot ce putea fi împrumut ori influențat a fost asimilat ori mistuit de flacăra creației. De aceea oricît am supune comparațiilor și am investiga opera lui Vida pentru a identifica influențele care au contribuit la formarea ei, investigația lasă pînă la urmă un fond ireductibil. Aici, în acest fond, vom afla implicată substanța artei lui, fixată în opere, o substanță pentru exprimarea căreia sculptorul nu pare să se fi luptat cu forma, ci așezat în spiritul unei tradiții parcă s-a lăsat purtat de curentul acesteia în direcția unei evoluții firești, în care mijloacele unei « limbi materne plastice » alternează cu expresia intelectuală.

În legătură cu consecințele desenului în arta lui Vida vom mai observa că linia, ca element al reprezentării, are un rol adeseori decisiv. Un exemplu în acest sens îl constituie unul din primele reliefuri, *Răscoala țărănească*, din 1935, prevestind cât se poate de evident soluțiile formale ale linogravurilor ce vor urma peste trei-patru ani. Relieful, fără preeminențe, e foarte redus, plat, formele și ritmul se fac simțite exclusiv cu mijloacele liniei conturilor ce se disting tăios. Tot conturul este acela care separă figurile de un fundal de o convențională adîncime.

Rolul liniei împreună cu funcția sa expresivă vor crește, nuanțat, cu trecerea anilor. E suficient să ne referim la *Balada lui Pinteș* (1956) pentru a ne da ușor seama de simțul desăvîrșit cu care a fost condusă linia în traseu continuu pe fiecare parte a suprafeței, pe toate detaliile trupurilor, pe brațe, picioare, pe umerii și spatele celor prinși în joc; o linie care dă tensiune, ritm și mișcare acestei lucrări concepute pentru a fi privită de la o distanță mică, motiv pentru care au și fost folosite mai mult decît mijloacele plasticii cele ale desenului, precizat pînă și de umbra formelor care nu dau rotunjime unor volume, ci linii — cînd albe, cînd negre. Sentimentul dominant al întregii imagini și toate accesoriiile sale dramatice și lirice ca și stările, gândurile personajelor luate în parte, precum și relațiile dintre ele sînt întruchipate cu ajutorul desenului, totdeauna capabil să exprime cu mobilitate o acțiune, să urmărească și să caracterizeze mișcări, să adune și să curme ritmuri, să afirme pasiuni, să înfățișeze istorii umane și — spre deosebire de sculptura rotundă, căreia îi este străină dacă nu chiar imposibilă aglomerarea unei mulțimi de oameni — să creeze o relație dinamică între numeroase personaje individualizate, prinse într-o mișcare, participante — toate — la desfășurarea unei acțiuni. Spre deosebire de forma plastică, relieful, în care sînt direct implicate posibilitățile desenului, poate aborda pînă și anecdota. De altfel, *Balada lui Pinteș* este tocmai traducerea în relief a unei balade populare, recitată și cîntată în Nordul Transilvaniei.

Principiul necesității de a folosi paralel modalități divergente în vederea exprimării

1. Filă de caiet de schițe, 1943  
2. Sfatul bătrînilor, schiță, 1971

## raoul șorban / desenele lui vida

cît mai clare a unei idei va continua să fie prezent în tot cursul activității sculptorului. Viziunea desenatorului domină în gravuri, în reliefuri plate și în basoreliefuri. Dincolo, în plastică, volumele formelor sînt cuprinse într-o înlănțuire continuă și integrate în unitatea arhitectonică a unui ansamblu ce se oferă privirii din orice unghi de vedere. Nu numai alcătuirea materială a plasticii lui Vida este arhitectonică, ci și alcătuirea ei abstractă: stabilitatea, echilibrul, ritmul, simetria, geometria structurilor și formelor etc. Datorită îmbinării lor se realizează o corespondență între măsură și forță, în care, ca suma tuturor componentelor, numai întregul poate da înfățișare sensurilor vieții. Această înfățișare a operei interesează în primul rînd; din ea derivă puterea ei activă, aceea care creează Arta, nu în formele durate de sculptor, ci în acel spațiu spiritual ce se află între artist și privitor.

La capătul acestor încercări de a vorbi despre funcția desenului în opera lui Vida ne vom referi încă o dată la schițele artistului, atît de sensibile la freamătul simțirii lui. Aș fi parcă tentat să-mi justific insistența cu caracterul « nemijlocit » al schiței, aflat în pragul miraculos al vizibilului, ori cu argumentul adeseori invocat — cînd se vorbește despre schiță ca de o tentativă de a transpune destinul temporal al efemerului în trăirea obiectivă a unor semne cît de cît mai persistente — al mirajului descătușării instantanee a subiectivității, a freamătului unei simțiri. Pentru că schița este rezultatul celui mai rapid, exersat și necenzurat gest, a cărei realizare e aproape fără durată, motiv care îi permite să fie rodul unui « Stimmung », alteori manifestarea spontană a unui torent de forțe lăuntrice ce izbutesc să rupă frînele. Trecînd peste aparențe și convenții terminologice vom întîlni și la Vida schițe ca însemnări de conjunctură, ca ajutor al memoriei, ca notația unor capricii. Alteori le vom recunoaște semnificația în funcție de jurnalul unor anotimpuri obiective, din primăvară pînă în iarnă, ori subiective, din tinerețe pîn' la bătrînețe. Dar vom întîlni schița și ca expresie esențială. Ca mod autonom de expresie, tot atît de dens, consistent și durabil ca orice realizare plastică « majoră », schița mi se pare că provine din chiar miezul conștiinței creatoare, de unde izvorăsc impulsurile intelectului și acele mișcări ale gândirii ce presimt momentul creației. Orice alt gen reformulează această clipă și o așează într-o ordine succesiv dezvoltată și controlată.

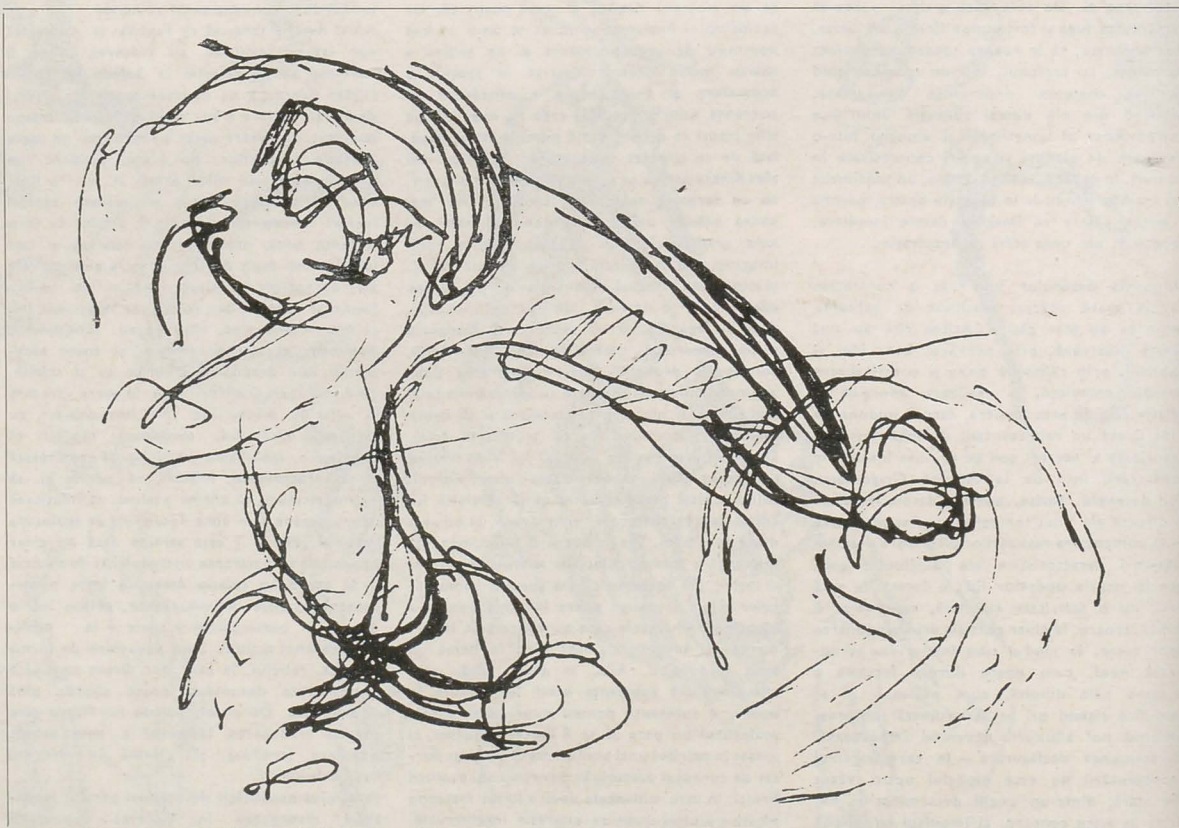
Prin schiță apare și se păstrează prima urmă, uneori esențială, a ideii, atît de ușoară și lipsită de materie încît se poate ușor volatiliza ori întoarce în latența structurilor sale genetice. Iată de ce în opera unor artiști schița pare a fi strămoșul însuși, o creație desăvîrșită dinaintea altor creații. (Îl cităm pe Lucian Blaga: «... în asfințit cînd lucrurile toate se desăvîrșesc / făcînd un pas, și încă unul, înapoi spre schiță ».) Prin urmare altceva decît un început potențial, întrucît schița depășește faza posibilității, a pornirii: un fel de simbol al puterii și bogăției pure, în care, nu o dată, ideea se află în cumpănă cu imaginea sa concretă. Între o schiță și o operă împlinită în materia ei deosebirea nu e totdeauna de etapă: ele se pot deosebi prin însăși natura diferită a principiilor lor. Schița lasă deschisă posibilitatea reîntoarcerii la idee, la starea din timpul făcerii, ea însăși putînd fi centrul și cauza tuturor schimbărilor. Cu toate că pare a fi primul pas spre vizibil, schița poate fi și pragul de întoarcere a ideii la inviizibil. Alteori însă ea poate da întruchipare completă și definitivă unui destin interior.

Există o lume a schiței. Ea poate acorda valoare și semnificație faptelor de viață. Ca artă. Despre o asemenea însuflețire a expresiei fac mărturie și schițele lui Vida.

Ziua finelor, schițe. 1975—76



Butinar, schiță, 1945—46



Pentru Waldemar Mattis-T., al treilea reprezentant al unei spițe artistice la originea căreia întâlnim prestigiosul nume al lui Mattis Teutsch, pictura se definește progresiv, prin intermediul unui șir de succesive renunțări. Jean-Luc Chalumeau nota că « privilegiul picturii (asupra fotografiei de exemplu) este de a putea neglija ». Refăcând demersul mental enunțat, înlănțuirea logică a « neglijărilor » își dezvoltă impresiunea radicalitate (s-ar putea vorbi aici și de un « ascetism » al metodei în sine) conducându-ne infailibil spre ceea ce artistul intuiește ca fiind esența actului de a picta. Reducția în « cercuri concentrice » este, astfel, însoțită de o concomitență intensificare a efectului « reziduurilor » pînă la exaltarea pură a culorilor complementare, liman al călătoriei propuse. Itinerariul ei oprindu-se (deocamdată), în ordinea metamorfozelor cromatice, la studiul posibilităților luminii-culoare, prima sa etapă a necesitat abandonarea « referinței », iar a doua înlăturarea contrastului tonal.

Pictorul s-a aflat, ca urmare, o vreme, confruntat cu resursele « scrierii albe », fără a-i accepta, totuși, neutralitatea, înlocuind-o cu experimentarea valorilor contrastului simultan. Se remarcă încă de atunci aplecarea asupra virtuților semnului plastic, căruia culoarea îi împrumută o existență proprie, deplăcînd accentul de la gest la raportul de luminozitate.

Toate aceste cîștîguri nu au fost abandonate în noua perioadă pe care o traversează artistul, marcată de « reparația imaginii » în ipostaza *planurilor de arhitectură și hărților*. Finalitatea eideică este păstrată dar nuanțată prin reintroducerea « referinței », fie și convertite la anonimul expresiei relevului tehnic ori semnului cartografic.

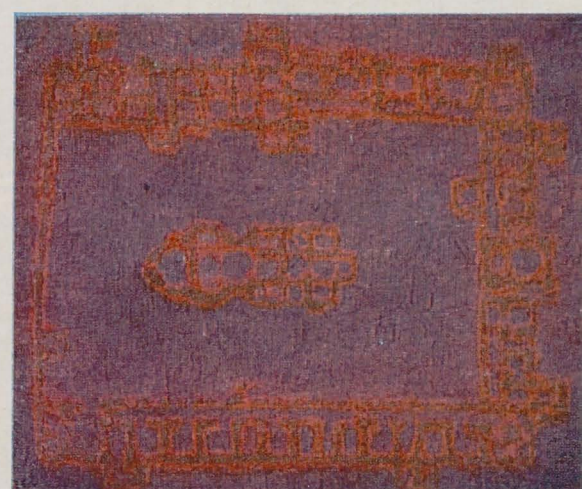
Plasîndu-și, acum, zona de interes în vecinătatea unor preocupări conceptuale, Waldemar Mattis-T. implică în gestul pictării distanțarea momentului reflexiv, a lucidității. Concentrat asupra semnificațiilor istoriei, el nu urmărește să « epuizeze » prin descriere un monument sau o bătălie ci să le *circumscrie* ca evenimente de conștiință. Năzuind să ne restituie, cuprinzător și exact, « calitatea de eveniment », Waldemar Mattis-T. sesizează cu justețe importanța pe care *documentul* a dobîndit-o pentru receptivitatea omului modern, modelată de mass-media. Documentul care, înainte chiar de a fi recognoscibil, e *credibil*, e *real*, în timp ce orice încercare de reconstituire subiectivă poartă întotdeauna un cît de redus coeficient de ficțiune. Introducînd în pictura sa « documentul » Waldemar Mattis-T. dorește să acrediteze caracterul concret, viu, non-iluzoriu al imaginii și deci al « evenimentului » evocat, potențînd prin culoare starea de spirit corelată. Timpul istoric este obiec-

tualizat ca entitate emblematică înlesnind asocierea unui spațiu împrejmuitor, devenit spațiu de meditație. În cuprinsul său apelul nu la o scriitură inventată în cursul execuției, ci la semnul convențional, unanim acceptat ca sistem de codificare, capătă valoarea unei trimiteri directe la generalitatea ideii colective.

S-ar putea spune, deci, că pictura lui Waldemar Mattis-T. ascunde, în cea mai recentă fază a sa, o pedagogie vizuală și totodată o mnemotehnică. Eficacitatea acesteia din urmă se întemeiază pe jocul între « conștiința perceptivă » și « conștiința imaginantă » (Jean-Paul Sartre), prima lăsînd imaginea înlănțuită în sistemul relațiilor naturale, punîndu-ne, deci, în situația de a o privi ca *prezență*, a doua proiectînd asupra ei imaterialitatea « obiectului estetic » (aici, tocmai prin reliefarea pastei picturale). Continuîndu-ne incursiunea pe terenul criticii fenomenologice, să mai notăm că artistul ne oferă, în fond, schema unei reprezentări pe care urmează să o « umplem » cu conținut, « intenționalitatea » fiindu-ne însă mereu dirijată prin medierea regimului cromatic-luminos. Deschis printr-o suită de « neglijări », drumul creator al lui Waldemar Mattis-T. a ajuns, în prezent, în miezul unei problematice estetice a percepției și comunicării.

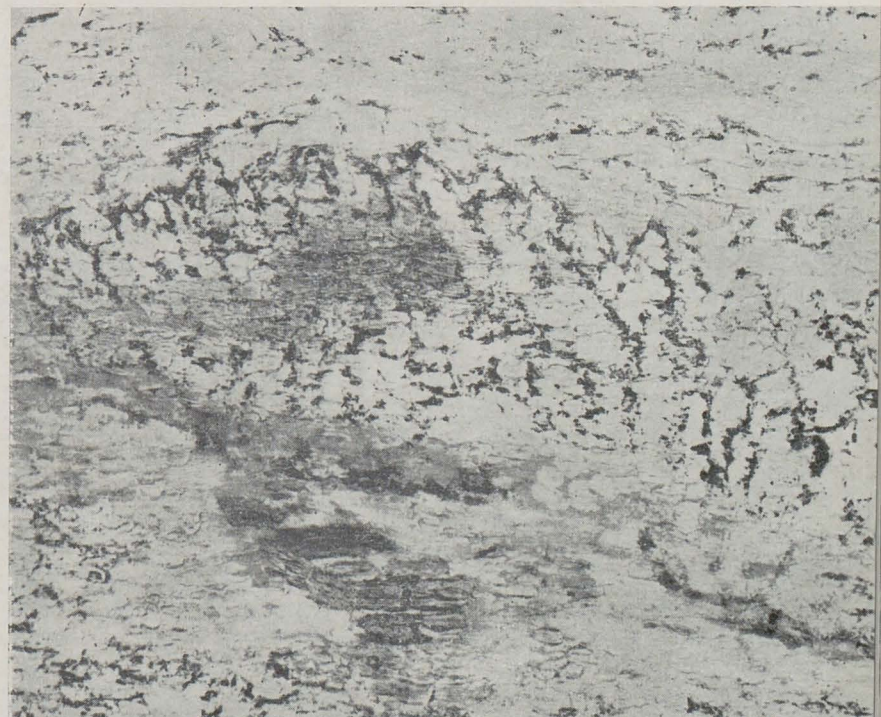
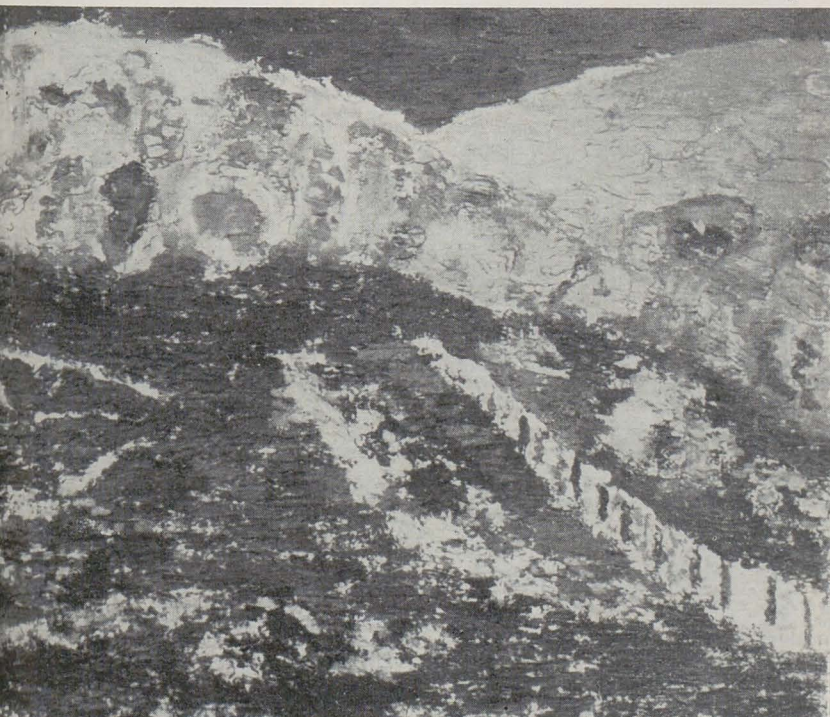
Cetate antică, ulei

Monument istoric, ulei

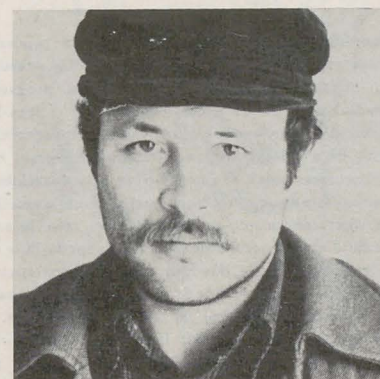


Peisaj, ulei

Peisaj, ulei



# marcel bejgu bogăți kispál anca crăciun gh. minescu



Există în pictura lui Marcel Bejgu o anumită contradicție ce ține, de fapt, de natura psihică a artistului, dar care, sigur, în mare parte, fondul esențial al efectului imagistic scontat și obținut prin majoritatea lucrărilor sale. Trebuie stabilit de la bun început că rezultatul acestei contradicții este pozitiv, căci nu este vorba despre o falsă problematică, cu atât mai mult cu cât pictura lui Bejgu se desfășoară sub imperiul nedismulat al unei sincerități greu de pus la îndoială. Pe scurt, iată termenii opoziției în cauză: pe de o parte, așa cum îl putem defini prin prisma celor văzute, pictorul se încadrează în categoria celor ce resimt acut necesitatea de a se referi nemijlocit la datele oferite de un reper material identificabil, indiferent dacă aceasta îi mijlocește exprimarea printr-un peisaj sau printr-o natură statică; pe de altă parte, însă, modul în care își organizează transcripția plastică nu conduce nicicum la concluzia că în spatele acesteia s-ar desfășura voința unui temperament cu preocupări de natură descriptivă sau, eventual, analitică. Prea puțin interesat de ideea unor sinteze de ordin imagistic, Bejgu apare, în ultimă instanță, în postura unui contemplativ ce-și stăpânește cu greu predispozițiile de natură romantică. Efectul direct și neevitat emanat de elementul real este sesizat prin filtrul unui subiectivism neagresiv dar ferm, dominat de nostalgia cu nuanță impresionistă. Sub influența unor impresii ce par a fi foarte clar receptate, a unor stimuli din realitatea înconjurătoare, simpli dar stabili, fixați pe o evidentă sensibilitate în sesizarea factorului numit « atmosferă », Bejgu elimină din opera finită fazele de notație brută, preliminară, înregistrând o sumă de senzații optice, de rapeluri ale formelor, unificând întreaga impresie — iată-ne utilizând din nou acest termen — într-o imagine în care toate elementele vizibile își caută expresia într-o formulă pe cât posibil de « sublimată ». În acest context, geometria materială a formei se traduce printr-un volum a cărui coeziune se realizează mai degrabă în plan coloristic, iar spectrul cromatic, oricât ar fi de bogat în cadrul reperului natural, se va restringe în interiorul unor limite autoimpuse destul de severe, urmărind jocul unor contraste delicate, uneori prețioase, dar dovedind în orice caz o atenție specială acordată efectului sugerației afectiv al culorilor, ca și al întregii compoziții. Din acest punct de vedere, de pildă, apetența pentru peisaje a lui Bejgu nu este definibilă doar ca o simplă abordare a unui subiect predilect, căci legătura sa cu realitatea din care și-a extras subiectele depășește interesul pur analitic, extinzându-se la nivelul unor relații de ordin mult mai personal, am spune chiar sentimental. Această efigie peisagistică — reamintim că nu este vorba de peisajul clasic-illustrativ — devine astfel, totodată, produs și mijloc de expresie al unor determinări de natură psihică, născute pe un fond comun caracteristic și adaptate fiecărei lucrări în parte. Un asemenea mod de apropiere față de subiect — ne referim în continuare la genul predominant al peisajului — o asemenea abordare a unei teme, ce presupune crearea unei legături afective prealabile operei și apoi incluse acesteia își are, după cum se poate deduce, riscurile ei: transpunerea în « cheie » personală a unui anumit gen de subiecte (predilecte) și în cadrul unui gen ce își are, prin definiție, limitele sale poate conduce, chiar și numai sub aspect cantitativ, la o scădere. Trebuie subliniat însă că în actuala sa etapă de lucru Marcel Bejgu nu justifică prin nimic asemenea perspective pesimiste, iar faptul că totuși acestea au fost etalate aici nu se datorează decât dorinței

de a sublinia faptul că acest pictor promite a poseda resursele necesare pentru depășirea unui asemenea impas, în cazul în care acesta și-ar face apariția.

## marius tătaru

Instruit la școala riguroasă a lui Mircea Spătaru și (relativ) afiliat generațiilor de artiști din preajma lui Costel Badea, tânărul ceramist Bogăți Kispál Lajos s-a situat de la începutul activității sale într-o zonă de preocupări generoase și pe un teren de activitate rodnic. Prezent la expozițiile filiale din Miercurea Ciuc, la republicanele bucureștene ale artelor decorative, s-a afirmat deoptrivă la cele două ediții ale simpozionului de ceramică monumentală de la Sibiu. Vom înregistra astfel, la o retrospectivă a drumului parcurs, formularea, încă de la debut, a relației Formă-expresie-finalitate (implicit) utilizate, drept premisă a concepției obiectului ceramic. Accentele care scot în evidență, în cadrul acestei relații, unul sau unii dintre termenii dați determină și variațiile pe care le comportă configurările obiectului — obiectelor fiindu-le proprii diversitatea, în limitele unor grupe, serii sau cicluri. Între modelele reale care îi oferă artistului « surse » de inspirație se pot cita regnurile mineral, animal, vegetal — influențând fie forma, fie expresia obiectului. Semnalăm și referirile la acuratețea formelor industriale, utilizate subtil pentru un mai vechi proiect (nefinalizat) de compoziție monumental-decorativă pe temă sportivă, conceput pentru o combinație de metal și ceramică. Virtuțile de monumentalist ale artistului au fost apoi verificate la simpozionul sibian, obiectele lui Bogăți Kispál Lajos înscriindu-se în tema dată (a celor două ediții) ca « arhitecturii » posibile, construcții beneficiind de logica articulării volumelor. O viziune în atelier ne-a deschis calea spre etapele de pregătire, când posibilele configurări devin probabile cu ajutorul desenului — desenele, imagini volumetrice restituite perspectival uneori, mai adesea simple conture, dar conture care exprimă virtual echilibrul dintre materia amorfă și zănușta de formativitate a creatorului. Echilibrul odată obținut, reușita înseamnă în același timp că și procesul de creație a fost încheiat, independent de gradul de iconicitate a imaginii. Aceasta uneori (ca în cazul reproducerii fotografice alăturate), datorită simplificării avansate a formelor, aici formele chipului uman, nu mai este un « portret » (cu sau fără adresă), ci sugestia doar a prezenței umane, iar asocierea unui grup de asemenea obiecte procură privitorului o ambianță meditativă.

## horia horșia

Desenele Ancăi Crăciun sintetizează rezultatele censemării unor experiențe prin care artista se obiectivează fără afectare. Faptul că sint axii de diferite ca decupaj sentimental și mod de tratare provine, credem, tocmai din evoluția firesc sinuoasă a parcursului subiectiv, altul odată cu trecerea fiecărei zile. Nota comună este dată de un proces al cărui dublu sens: mitizare/demitizare se regăsește deseori în perimetrul aceluiași lucrări. Obiectele, întâmplările, fragmentele de natură, imaginile mentale sint totemize, supuse unei luări în posesie vizuale rapide și precise peste care se suprapun procedeele ale demontării sau, dimpotrivă, accentuării coeficientului de « realitate » conținut de reprezentare. Primul timp presupune deci atitudinea « serioasă », implicarea în lucruri, devenite, prin șocul unui gest voluntar, elemente de mitologie personală. Cel de-al doilea are drept suport ironia și analiza, dar nu ocolește umorul

și nu exclude « poanta ». Plantarea și apoi scoaterea unei antene de televiziune (*Antenă*), acte anodine în aparență, au fost înregistrate într-un număr de desene la început fără intenția alăturării lor, dar care treptat au devenit stadiile unei acțiuni compuse din opt secvențe (*Liniștea prevestitoare, Nașterea antenei ș.a.*) montate în ceea ce s-ar putea numi un « studiu de caz » alcătuit cu discreție și sensibilitate. Povestea antenei, obiect esteticeste sărac, dar tocmai de aceea tipic pentru demonstrația propusă, capătă dimensiuni cu totul noi și neașteptate, convinge și emoționează. Dar artista nu a urmărit să facă din produsul tehnic un personaj de bandă desenată (deși metamorfocza obiect inanimat — ființă vie pare să o fi preocupat) și nu a tins, desigur, spre literaturizare.

Ubicuitatea faptului de artă constituie temeiul interogațiilor sale. Creația devine intrucivă sinonimă cu descoperirea, în momentul opțiunii artistului jucându-și propriul rol de rege Midas. Rostul desfășurării secvențiale nu constă doar în capturarea timpului, ci și distribuția punctelor de vedere, împresurind obiectul nu pentru a-l reconstitui descriptiv, dar și pentru a-i dezvălui esența intuitivă. « De la particular la categorie » s-ar putea astfel intitula unul din desene, mic eseu despre « nod ca sursă de energie ».

În *Pământ cu roade*, o altă pagină de jurnal ni se dezvăluie. Trompe l'œil-ul, imaginea prizonieră imaginii sint procedee prin care se celebrează aici demistificarea iluziei, finețea cu care elementul de ruptură, dislocând logica vederii « obișnuite », se însinuează în structura compoziției fiind din nou remarcabilă. Surisul e complice, dar totodată vag neliniștor. Îndoiala își face loc conștientizând întrebări peste care trecem de obicei cu dezinvolată ușurință, legate de felul cum privim și, uneori, de felul cum « sintem priviți » de lucruri. Se conturează un refuz al convenției, al opacității pe care nu odată o împrumutăm, pe nedrept, obiectelor din jur. Acest blind protest, această delicată pleoarăie pentru o permanentă « stare de veghe » se fac simțite și în *Restaurare II*, unde soliditatea compactă a volumului construcției e discret subminat de bandajul transparent al șelăriei și învăluit deoptrivă de rețeaua schematică a razelor luminoase. Deconcertant oarecum, compoziția *Semne de iarnă* se integrează totuși unei cursivități a gândirii plastice prin colarea în contrapunct a scriiturii grafice acuzate cu anume frustete pe fondul realizat într-o factură mai caldă. Ludicul este prezent aici fără rețineri, condensând tipul de umor sensibil în unele din lucrările precedente și saturat, acolo, de reflexivitate. Între scriere și transcriere, Anca Crăciun este în măsură să aleagă acum căile de a ne atrage în imprezvisibilele ei călătorii imaginare.

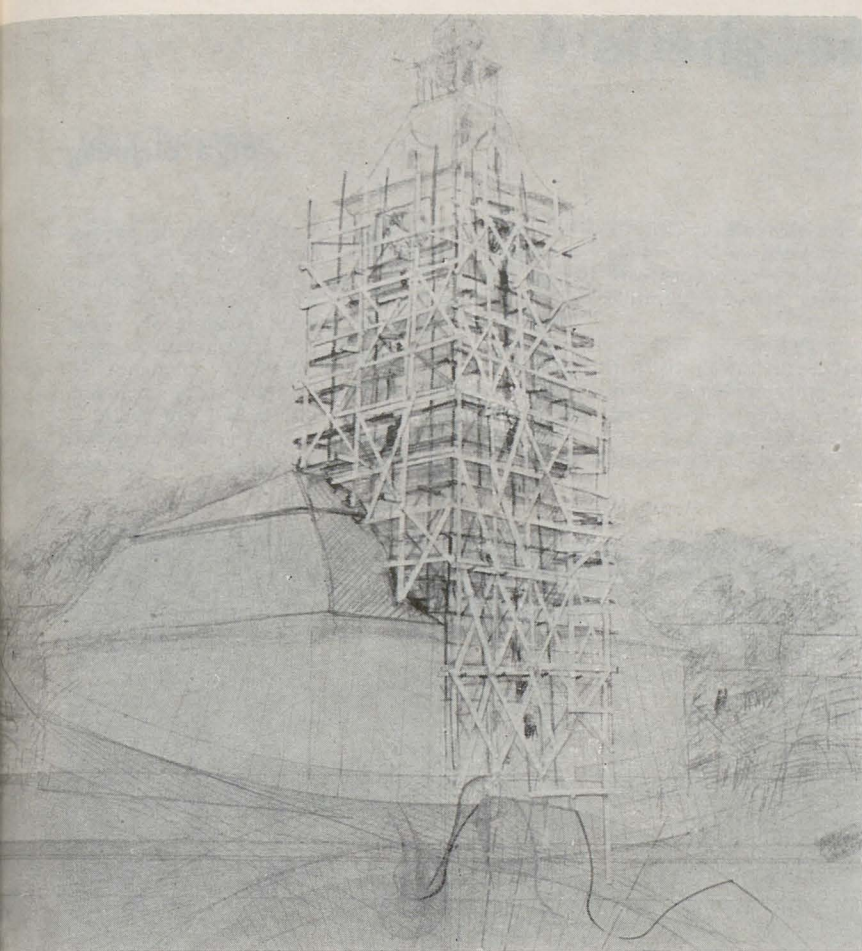
## mihai ispir

În ziua de azi, mai mult poate decît oricînd, tentația pe care o încearcă un artist de a aborda genul pe care — într-o terminologie din ce în ce mai elastică — îl numim « peisaj » devine o întreprindere aproape riscantă, ce presupune asumarea unor responsabilități de care nu întodeauna eroul acestei încercări este pe deplin conștient. Eticheta de « gen perimat » cuprinde, probabil, în egală măsură adevărul și neadevrul, atunci cînd o atașăm peisajului ca formă de existență a artelor bidimensionalului. Și totuși el, peisajul, invenția relativ tîrzie a acestor arte, continuă să preocupe, să atragă și — ceea ce este mai important — să ofere încă soluții viabile și interesante. Abordarea sa intensă (uneori prea intensă) în cadrul picturii românești contemporane trimite, evident, și la conți-

nuarea unei tradiții neobișnuit de puternic implantate, mai ales în perioada interbelică; totuși, credem că ceea ce trebuie să înterezeze astăzi în primul rînd este posibilitatea de depășire a acestei tradiții și modul în care ea se face. Numim, de exemplu, o asemenea încercare de depășire a condiției « clasice » a peisajului în persoana pictorului Gheorghe Minescu. Captivat de modul în care se înscriu și se inseriază elementele alcătuitoare ale unui ambient natural, neocînd cazurile în care decorul natural este modificat prin intervenția construcțiilor artificiale ale inteligenței omenesti, Minescu evaluează valoarea sugestivă a peisajului izolîndu-se în mod deliberat de sursa atracțiilor obligatorii pentru peisagistul de formație tradițională. El știe deci că peisajul, ca martor experimental al cunoașterii, ca suport demonstrativ al unei idei mai generale (din alt domeniu) sau, dimpotrivă, ca emanație a unei « stări de inspirație », e depășit istoric, și-a pierdut deci virtuțile stimuloare în cadrul experienței personale a artistului. Totuși, peisajul îl interesează, iar ca esanțion de realitate acesta posedă în orice caz capacitatea intrinsecă de a intra în relație cu artistul, stimulînd atît formarea raportului de empatie, în cadrul căruia elementul natural constituie unul dintre termenii dialogului, cît și închegarea experienței de cunoaștere pe care o presupune luarea în posesiune a oricărei informații privitoare la lumea din jur. Modul în care se rezolvă, pentru Minescu, această aparentă contradicție dintre modul « tradițional » în care peisajul caută să se impună atenției pictorului și dorința acestuia din urmă de a oferi o imagine cit mai « purificată » asupra acestei realități este simplu: artistul va renunța (foarte evident) la căutarea pitorescului, va evita (la fel de evident) introducerea simbolului și va păstra pentru studiu doar forma. În continuare apoi, ca pictor, deci ca virtual culegător asupra destinului formelor, Minescu se simte mult mai liber în prelucrarea peisajului. Alegînd din natură o serie de desfășurări volumetrice interesante *in sine* (vom observa, în general, o preferință pentru formele mari, simple, tectonice) el le transpune pictural, încercînd să le auto-nomizeze în asemenea măsură încît ele să piardă condiționarea ilustrativă a peisajului de pleinar, desfășurîndu-se sub imperiul unei libertăți pe care, de un număr apreciable de ani, arta încearcă să o identifice prin izolarea și cercetarea « conceptelor ». În dorința sa de a trata fără prejudecăți elementul de peisaj, Minescu încearcă să epuizeze totodată valențele expresive ale respectivului esanțion de realitate, rămînd însă la nivelul unei cercetări de fond și nu a unei inventarieri în detaliu a respectivului esanțion. De altfel, în această aspirație de sintetizare a datelor obținute în legătură cu elementele de peisaj luate în discuție, pe de o parte, iar pe de altă parte într-o oarecare tendință decorativistă (afiată uneori în contradicție cu vîdita simplitate a mijloacelor) credem că se pot constata ecourile acelei formații de pictor monumentalist pe care Minescu o afirmă poate, în plus, și prin opțiunea pentru un registru cromatic lipsit de stridențe. Urmind o linie logică în desfășurarea demersului artistic — deci de la opțiunea asupra elementului-obiect la prelucrarea acestuia ca element-subiect — Minescu include între aceste etape un filtru de obiectivitate, pictura lui devenind în acest fel cea mai interesantă în momentul în care reușește cel mai bine să elimine narativismul, bazîndu-se în exclusivitate pe exploatarea atît de intens cîtualtor facultăți de ordin pur-plastic ale imaginii.

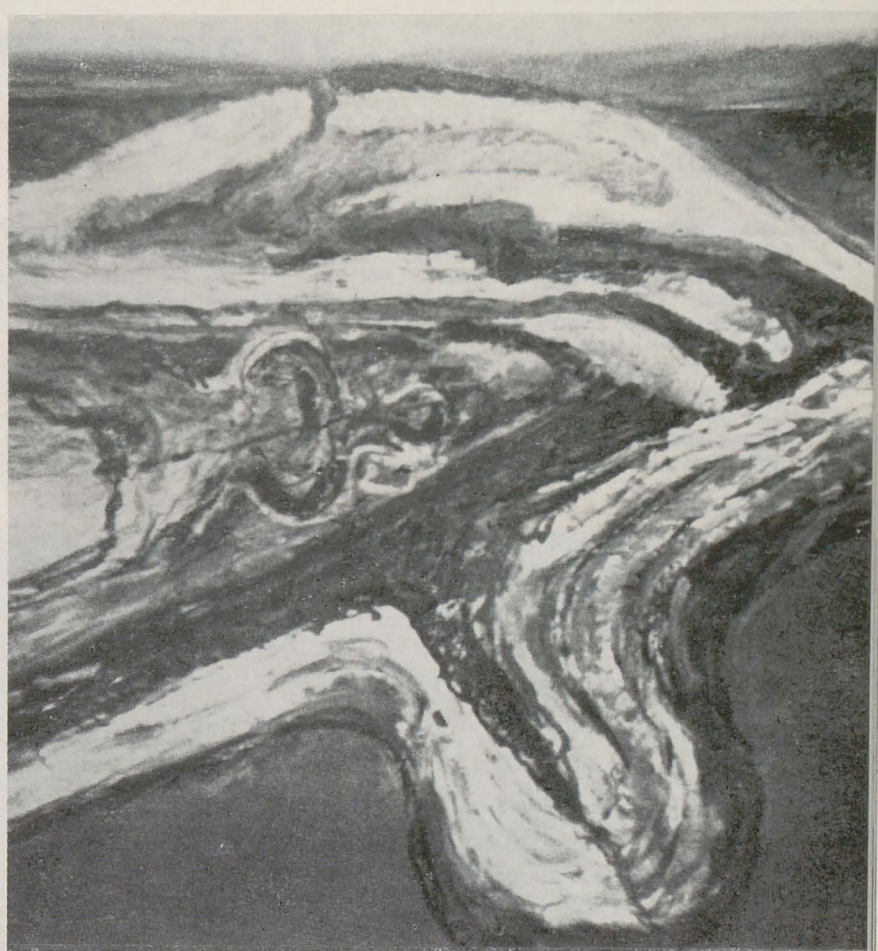
## marius tătaru





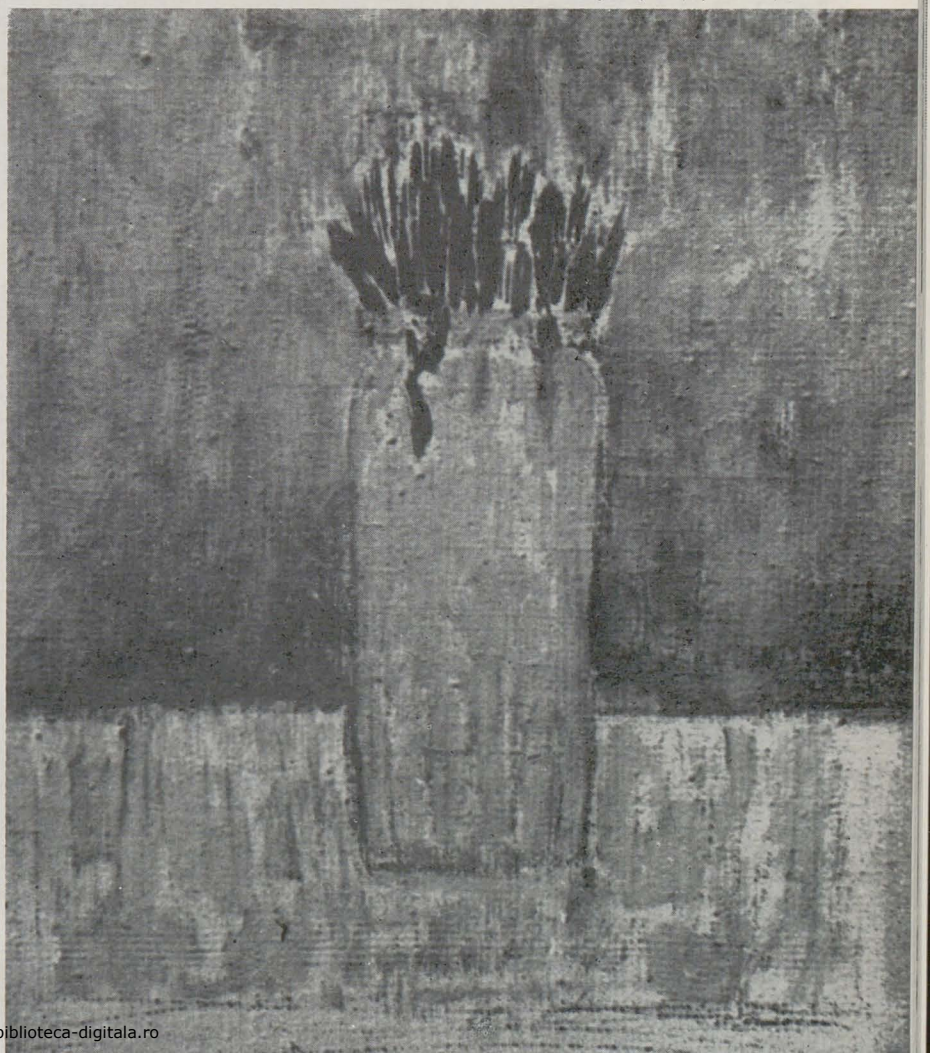
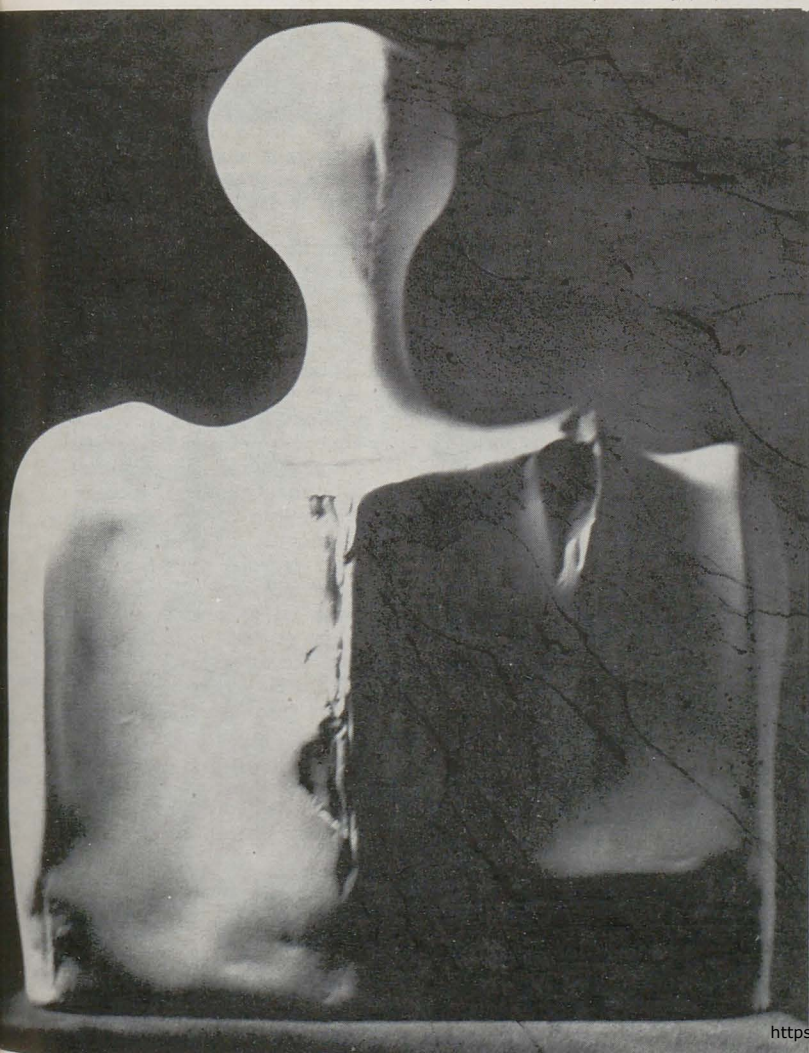
ANCA CRĂCIUN (Braşov): Restaurare II, creion

BOGÁTI KISPÁL LAJOS (Miercurea Ciuc): Personaj, porţelan biscuit



GHEORGHE MINESCU (Ploieşti): Dig, ulei

MARCEL BEJGU (Ploieşti): Brinzuşe, ulei



# alexandrina gheție

atelier

olga bușneag

«De câte ori desenez — mărturisește Alexandrina Gheție — îmi amintesc de sentimentul simțit în copilărie, de contactul cu marele „gol” al filei de hîrtie. Urma creionului, se așeza cu greu în jurul formelor, încercînd mereu să evadeze, liberă, în spațiu. Mai tîrziu am înțeles că desenul rămîne, ca atitudine, apropiat de scriere, de atmosfera ei de calmă concentrare, intimitate, confesiune» (s.n.). Definindu-și desenul ca sistem de comunicare analog scrierii, artista îl califică cu o acuitate și simplitate exemplare. Căci astfel trebuie «citite»

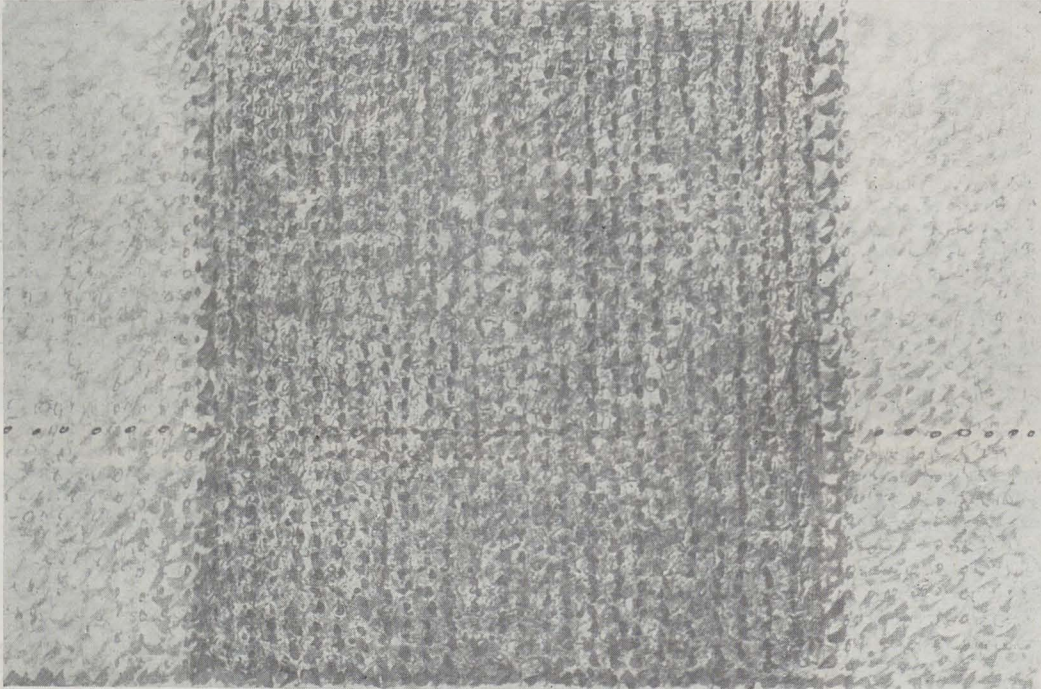
lucrările sale (mă refer în special la cele din ciclurile «Plantații» și «Orașul»). Explorarea lor trebuie să pornească de la grila geometrică ordonatoare în care gestul eliberat al artistei așterne fulgurațiile scriiturii sale.

Descoperirile științei și progresele psihologiei epocii noastre au impulsionat creativitatea artistului, i-au stimulat inventivitatea, pofta «aventurii» în artă. Alexandrina Gheție face parte dintre creatorii care și-au asumat riscurile «aventurii».

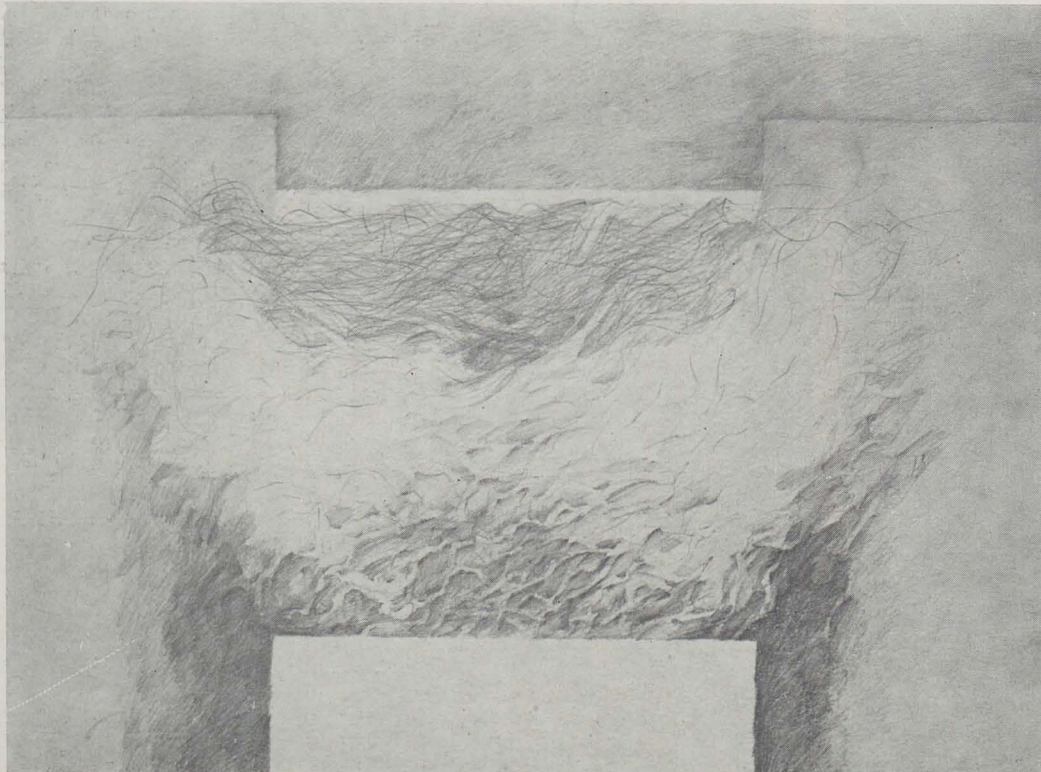
Lucrările sale recente din suitele «Plantații»,

«Cuiburi», «Orașul» își au punctul de pornire în viața înconjurătoare. Motivul selectat se epurează treptat de-a lungul procesului de elaborare pînă cînd fragmentul de natură se transformă într-o imagine dominată de spiritul eliberat al formei expresive, semnul realului se convertește în semn plastic, iar transcrierea realității comunică simultan trăirile pe care le traversează creatorul. Colina brăzdată de plantații, cuibul sau orașul — impulsurile inițiale ale travaliului artistic — se convertesc în ansambluri de ritmuri, în suprafețe

Plantații, desen



Cuiburi, desen



acoperite de semne elementare și de cernerea monotonă a petelor de culoare. Motivul nu dispare ci se sublimază într-o prezență latentă. Urmărind etapele procesului de abstragere (ilustrate de multiple variante), privitorul poate percepe înaintarea demersului creator de la secvențe mai apropiate de realitate pînă la imagini care se constituie ele însele în realitate, dobîndind o existență plastică independentă de impulsul care le-a provocat. Sînt organisme formale cu aceleași drepturi la existență ca o fugă de Bach, cum se rostea un teoretician al artei.

Parcurgînd ordonanțarea fulgurantă a liniilor și petelor în grilele geometrice ale suportului (v. «Plantații» și «Orașul»), ai revelația subtextului muzical și poetic al structurii plastice. Dar incantația magică, stările «alfa», sentimentul de contopire cu marile ritmuri ale universului pe care asemenea suprafețe le pot genera, țin de repetiția obsesională a semnelor, sînt o problemă de monodie.

Piese din seria «Cuiburi» exemplifică aceeași luptă de «a lua în posesie» un element din realitate și de a face din el un semn al său, un procedeu de autoexprimare. Aici artista a fost atrasă de configurația primară, rotundă, a cuibului și de materialitatea lui densă. Nevoia de a-l articula divers, de a-l pagina într-un fel anume a determinat-o să-l analizeze îndeaproape și să opună structurii sale tandre transparența glacială a unui ecran. Multiplele secvențe ale acestui ciclu derivă din punerea în contrast a unei structuri organice (cuibul), în care palpita un frison vital, cu o formă geometrică neutră și rece. În ultimele variante «Cuibul» se abstrage într-un vârtej gestual, într-o structură complexă, evocatoare, care poate fi simultan cuib, claie de fîn sau formă de relief și care accede la o nouă naturalitate — naturalitatea operei.

Imaginile Alexandrinei Gheție recheamă intuiții și stări trăite, răscolesc arhivele memoriei noastre, redevșteaptă pierduta noastră sensibilitate ecologică. Simplitatea și spontaneitatea desenului, energia petei, subtilitatea tușei sînt străbătute deopotrivă de tensiunea inspirației și de simțămîntul unui sever profesionalism care autentifică gestul artistic și dau viață operei.

# imola jakabos olsefszky

olga buşneag

atelier

Fervoarea cu care Imola Jakabos Olsefszky explorează expresia ceramică, caracterul prospectiv al demersului său, rezultatele notabile obținute în perimetrul ceramicii utilitare, obiectuale, monumental-decorative, ambientale și al plasticii mici o situează în primele rînduri ale artiștilor noștri decoratori.

Plasticitatea ceramicii, calitatea ei de « medium » excepțional de receptiv

la investigarea unor multiple idei, a atras-o în mod deosebit. Indiferent că se preocupă de structuri modulare sau că dă curs liber improvisației manuale, Imola Olsefszky înțelege să lucreze materialul în sensul proprietăților lui, să nu-l violeze forțându-l să-și trădeze specificitatea. Tocmai această acțiune de tatonare a valențelor materiei a impulsionat-o să experimenteze mereu noi formule de

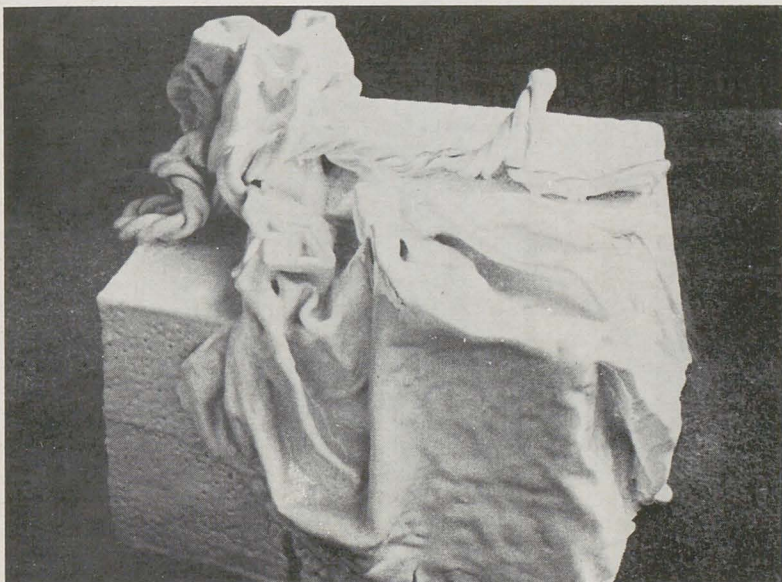
material, să cerceteze noi teritorii ale ceramicii.

Silueta elegantă a corpurilor de iluminat (pentru interior sau exterior) demonstrează că artista nu subestimează funcția utilitară a ceramicii, după cum obiectele sale ceramice și plastica mică (amintim grupul statuar intitulat « Antica ») indică un interes special pentru valențele sculpturale ale materialului și pentru valorile simbolice ale formei. Realizările sale cele mai personale vizează însă relația cu arhitectura și procesul de dimensionare estetică a ambientului. Panourile monumentale concepute pentru a decora suprafața unui zid (v. « Briza », « Ecou », « După amiază însorită »), sînt ansambluri modulare a căror ritmică ne lasă să întrezărim o profundă sensibilitate muzicală.

În ultima vreme noblețea porțelanului și deopotrivă dificultățile lui de manevrare au incitat puternic fluxul creativ al artistei. A pornit de la exerciții « pop » (v. impecabila « Natură statică ») și a ajuns la « environment ». Înțelegînd că revoluția industrială a tulburat armonii ancestrale, artista încearcă să refacă raporturile armonice dintre om și mediu contrapunînd arhitecturii uscate, rigide, un ambient cu valori calde, umanizate. Environmentul în porțelan biscuit « Corabia zace la chei » este edificator pentru modul cum intenționează să acționeze poetic asupra privitorului. Recurgînd la forța de

sugestie a fragmentului (pars pro toto), executînd un transfer de valori afective asupra unei structuri geometrice, modulare, Imola Olsefszky izbutește să evoce atmosfera spațiului marin doar printr-o succesiune de elemente ce refac procesul de înno-dare-deznodare al odgonului. Analogiile formale sînt susținute de analogii de structură a materiei, artista inserînd porțelanului nuanțate valori

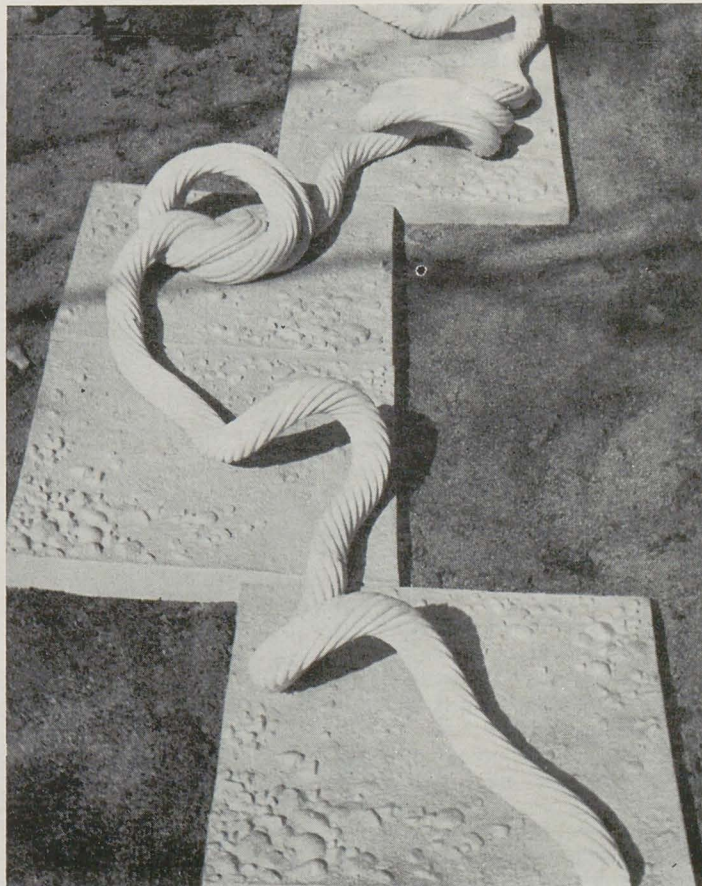
Anacronism, porțelan biscuit



Umbre după-amiezii, faianță glazurată



Corabia zace la chei, porțelan biscuit, fragment



Creator de egală strălucire în domeniul graficii, picturii și tapiseriei, Kaspar Teutsch se dedică în liniștea atelierului brașovean meditației asupra sensurilor artei contemporane, studiului și explorării valențelor expresive ale unor multiple tehnici și materiale.

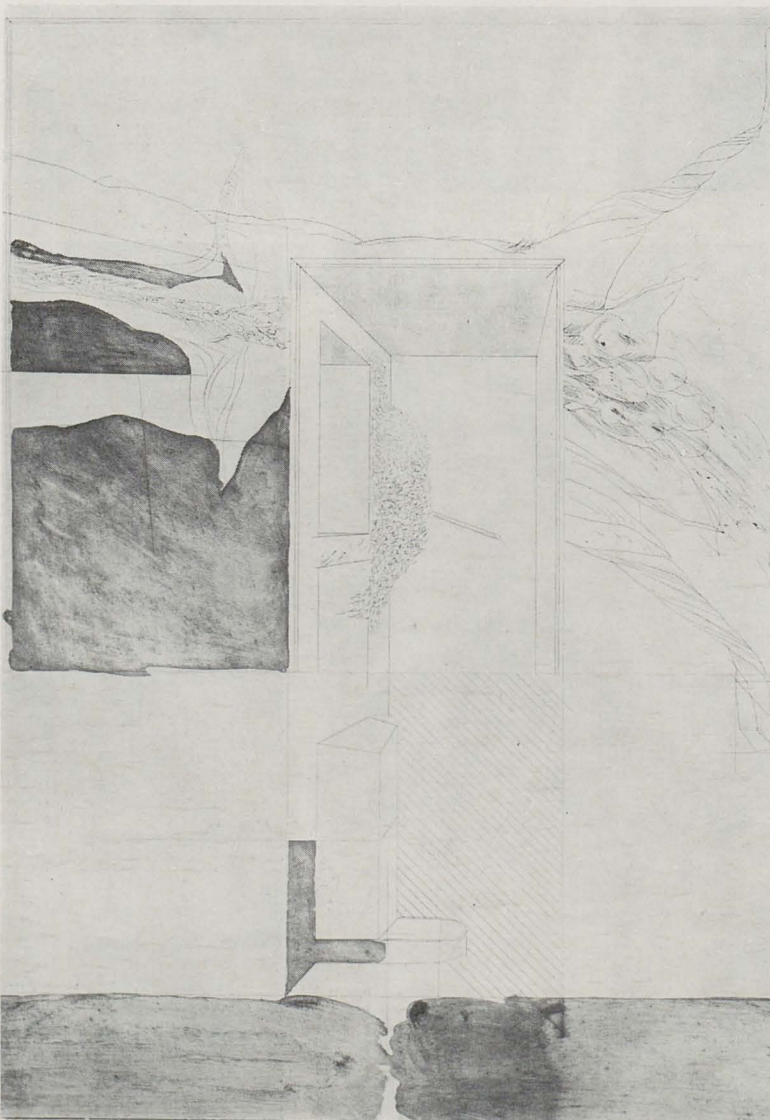
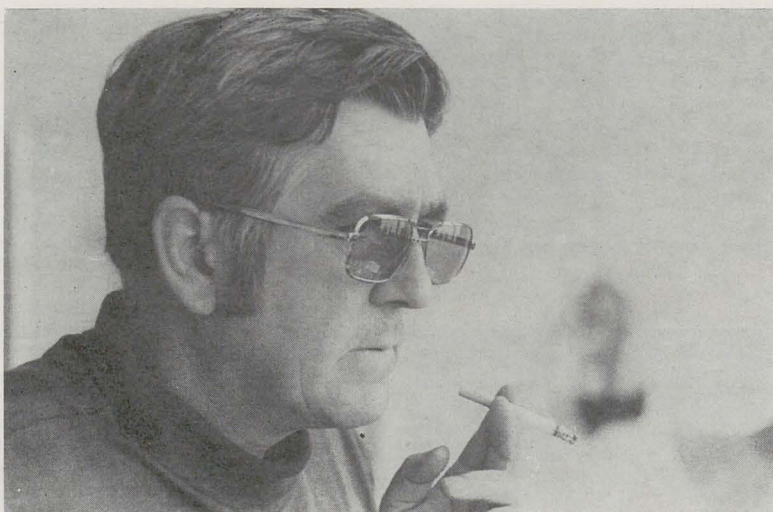
Dotarea sa deopotrivă de puternică pentru idee și experiment, necomune capacități inventive și controlul desăvârșit al instrumentarului imprimă lucrărilor o notă reflexivă și o exigență suverană. Interferența unor dispoziții expresionisto-suprerealiste ale temperamentului cu nevoia de geometrie și echilibru a constructorului plastic conferă limbajului său un accent singular, o densitate de emoții și idei. Dacă amintim modestia, aproape anonimul, în care el își desfășoară travaliul artistic, pasiunea și abnegația pe care le pune în slujba activității sale didactice, noblețea atitudinilor sale sociale, putem afirma că omul egalează opera.

Producția de desenator și gravor a lui Kaspar Teutsch — care formează obiectul însemnărilor de față — mărturisește coexistența unor vocații polare pentru concretețea realului și reprezentările conceptuale, pentru organic și constructiv; cuplul de forțe care-l manevrează pe artist transformă suportul într-un câmp tensional. Două motive antinomice — tehnicul și biomorf — se interferează continuu în lucrările sale reflectându-se, la nivelul scriiturii, în apetența pentru structuri geometrice și pentru aforme deopotrivă.

Sensibil la contactul cu natura, dar și la bombardamentul informațional științifico-fantastic care se exercită asupra noastră prin mass-media, artistul integrează în desenele și gravurile sale elemente ce țin atât de domeniul ecologiei cât și de cel al tehnicii.

Trăirile, emoțiile directe în fața naturii, devin sursa unor lucrări definitorii pentru sensibilitatea estetică a lui Kaspar Teutsch (v. ciclurile «Semne biologice» și «Spațiu ecologic»). Interesat de latura procesuală a fenomenelor, el intuiește natura în înseși legile creșterii sale vitale. Organicitatea devine mai pregnantă când i se opune fixitatea rece a elementelor civilizației tehnologice. Orice obiect selectat de ochiul său perspicace este explorat complex, este studiat din toate părțile și pe un parcurs mai îndelung de timp.

Uneori supune imaginea unui tratament suprarealist: dilată un detaliu



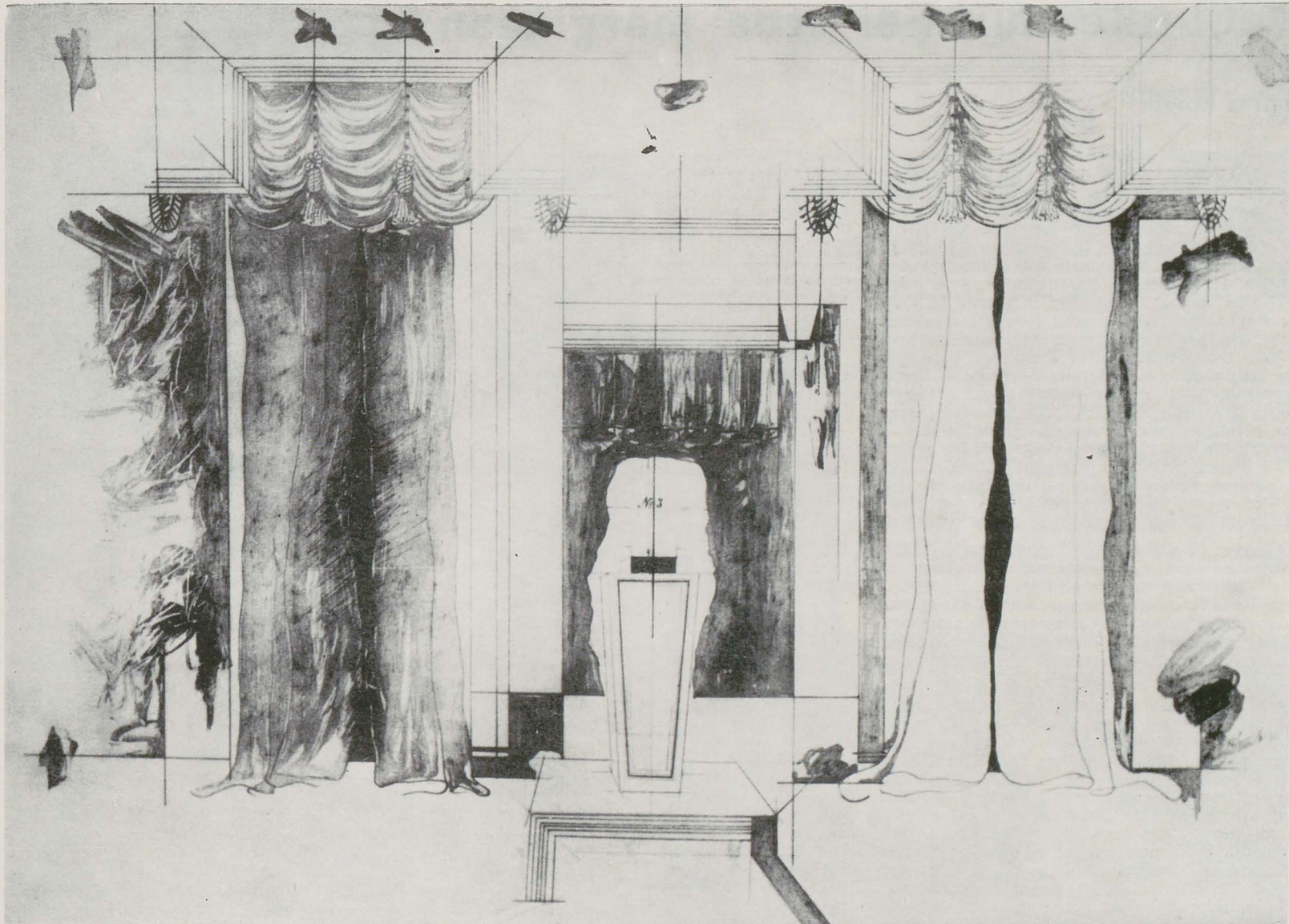
și apoi îl scoate din contextul său obișnuit printr-o paginație insolită.

Acest efect de înstrăinare, la care se adaugă o fascinantă precizie a desenului, proiectează obiectul în dimensiunea fantasticului: capul unei insecte, supra-dimensionat, sau aripile unui lepidopter, transcrise grafic cu o rece minuție și integrate într-o contiguitate derutantă, se transformă în înfricoșătoare viziuni, emană un sentiment panic. Sau obsesivele rădăcini de plaur, examinate parcă cu o lentilă măritoare, împachetate și desenate cu o exactitate ce scoate în relief nodozitățile și accidentele expresive ale suprafeței, se metamorfozează în bizare gasteropode (v. «Metamorfoză») sau în țîșnire a unui torent turmentat dintr-o strînsoare (v. «Studiu»). Suitele «Jurnal cosmic», «Ascendență astrală», «Tranșlație spațială» se constituie în elogiul al temerității cunoașterii umane, al necesității umane de investigare a necunoscutului, demonstrează cât de fecunde pot fi pentru un artist contactul cu cuceririle științei, inserția în actualitate.

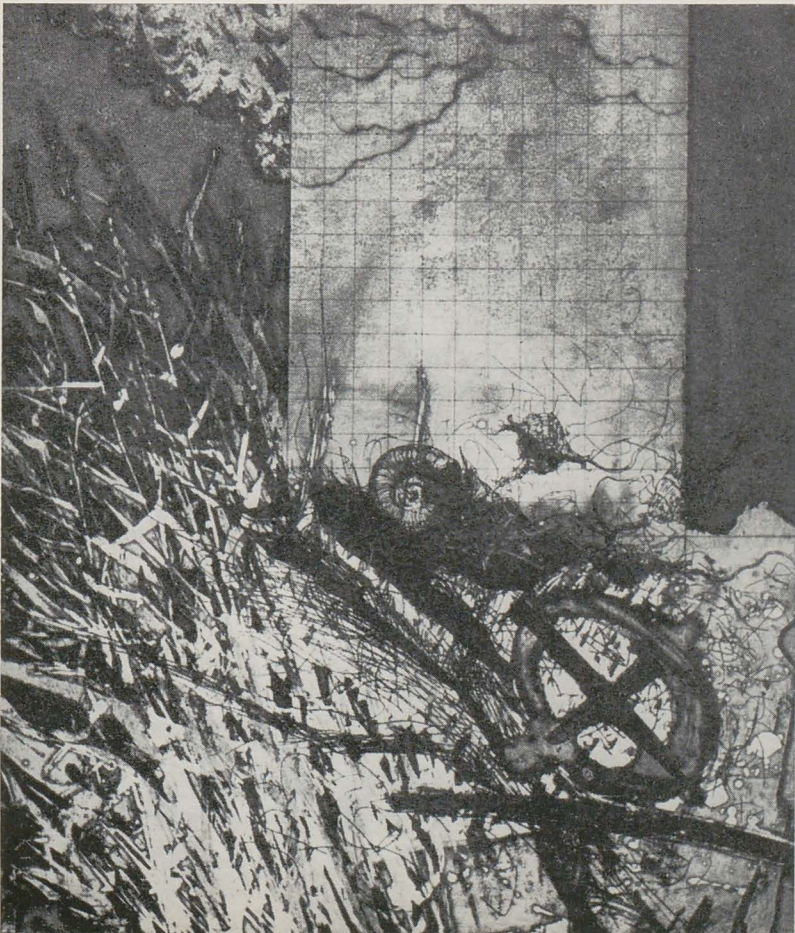
Propensiunea romantică a sensibilității sale transpare nu numai în «cultul naturii» ci și în îndrăgirea vestigiilor trecutului evocatoare pentru memoria pietrei, a istoriei culturii umane (v. ciclul «Relevu arheologic») sau în selectarea unor «motive» generatrice de mister (v. «Ferestre spre interior», «Nocturnă», «Motiv romantic» I și II ș.a.).

Urmărirea unei acuități și coerențe elegante a imaginii, experimentele multiple în domeniul tehnicii (acvaforte, acvatinta, pointe-sèche, gravură pe hîrtie cu acul, serigrafia, colaj, desen în grafit, cărbune, tempera ș.a.) vorbesc despre o «conștiință» artistică, nuanțează profilul complex al acestui pasionat explorator pe tărîmul gravurii și desenului.

Memento, desen (din ciclul Stăpîniți forța atomului !)



Încă un loc pentru Goethe, desen



Semne biologice, acvaforte și acvatinta  
Festre spre interior, acvaforte și acvatinta

# vedutele aureliei stoe mărginean

## horia horșia

Nu vom pretinde că punctul de pornire al «vedutelor» Aureliei Stoe Mărginean l-ar constitui opera cartografiată, de-a lungul istoriei ei, adică de la portulan la harta modernă, chiar cu un eventual accent pe stampele și vedutele secolului al XIX-lea, care au avut și la noi o pondere în creația artistică. Nu vom pretinde, pentru că întreaga serie de vedute (dintre care primele au constituit obiectul unei expoziții personale la Brașov în 1978) poate fi urmărită filogenetic în opera anterioară a artistei, grafică și picturală, două momente principale reprezentându-le, în acest sens, expozițiile personale din 1969 (București — Ateneul Tineretului) și 1973 (Brașov — sala Victoria). Înregistram la Ateneul Tineretului forța unui constructor de priveliști «asamblând» cu siguranță și îndrăzneală, și în desen și în pictura de o viziune grafică, linii drepte (orizontale, verticale, oblice) și curbe (de elipse, de hiperbole) într-o rețea ca o schelărie de arhitecturi moderne transfigurată în «peisaj» conceput dintr-un punct de vedere fix al vizualității.

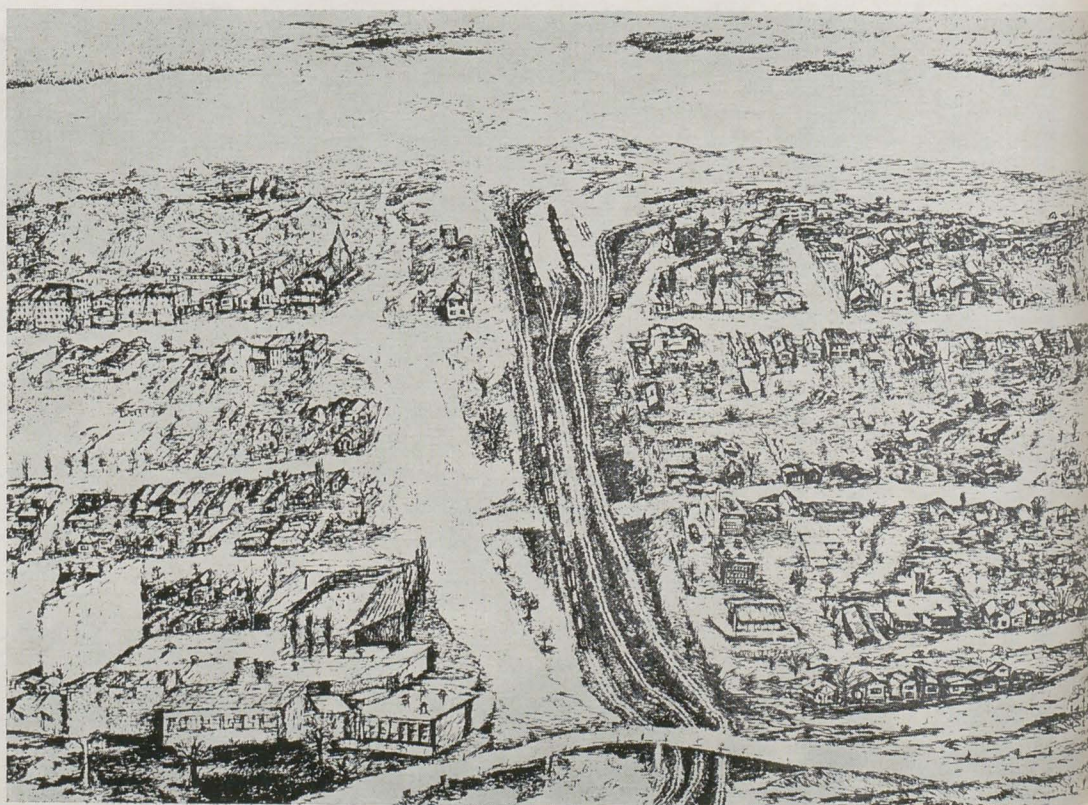
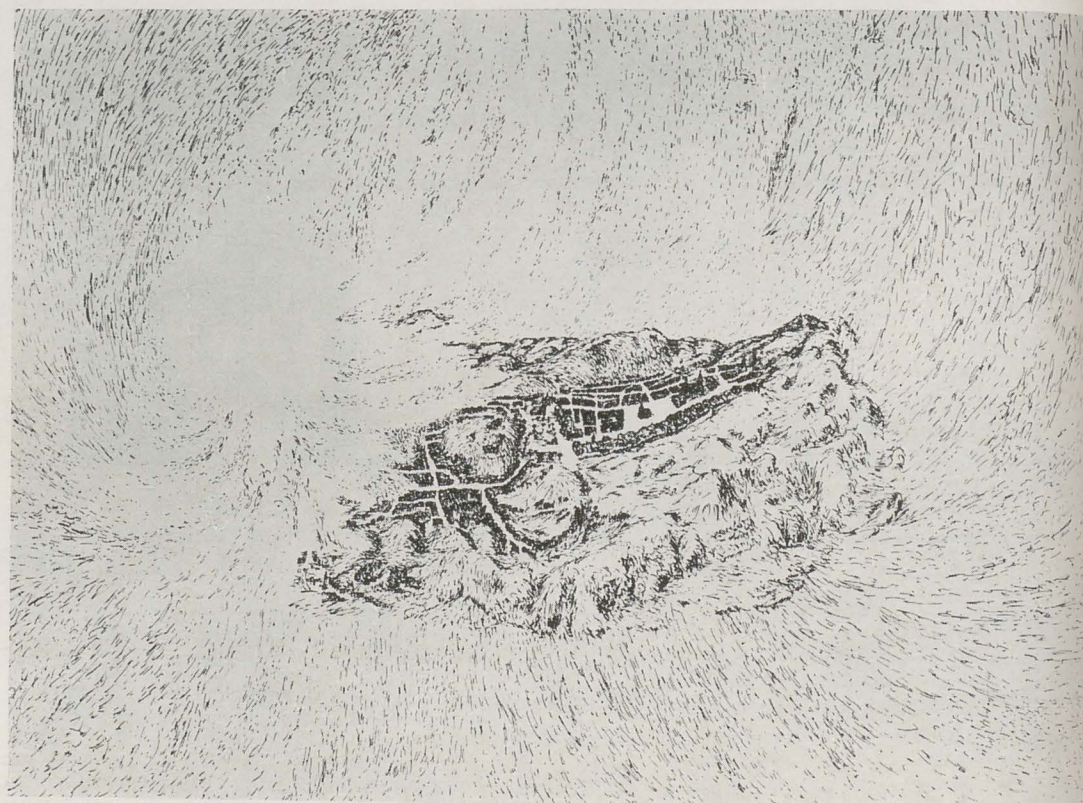
În raport cu aceste imagini, înregistram în 1973 o distanțare fizică și o apropiere afectivă a artistului de «motiv» și de interpretarea lui. Distanțarea rezulta dintr-o diversitate și varietate simultană a punctelor de fugă, iar apropierea din practicarea perspectivei aeriene, practicare ce implica constitutiv utilizarea și decantarea tentelor cromatice.

Scriam atunci că, tentată mereu de însușirea realității din procesul de creație, artista se încumetă să proiecteze interpretarea acestei realități în spațiul neînmurit, deschis orizonturilor păsării în zbor și implicând în imaginea fixă, stabilă, însăși parcurgerea zborului rotit. Verificat constructor de priveliști, Aurelia Stoe Mărginean și-a perfecționat apoi tehnica desenului minuțios, atingând finețea și cizelura unui bijutier. (Dacă ar fi să amintim drept mărturie, vom cita «portretul» simbolic al copacului din «Drumul sevei stejarului»). Ne aflăm în fața unui nou moment, al treilea (în succesiunea propusă de noi), acela al vedutelor propriu-zise. Sîntem în plină epocă de reevaluare a desenului, de redescoperire a frumuseții vechilor stampe, de rededeptare a interesului pentru codul de semne convenționale ale cartografiei. Totuși modelul real al modelului artistic al Aureliei Stoe Mărginean nu îl vom afla în această zonă. Topografia, topometria și topologia îi oferă artistului doar procedee de configurare. Modelul real este depozitat în memoria artistului, unde s-au distilat și s-au așezat de-a lungul anilor adolescenței și primei tinereți toate priveliștile Brașovului, cu ruinele cetății și ale zidurilor acesteia, cu Scheiul pitoresc, cu străzile de vechi burg transilvănean, cu îmbinări hazardate de romanic, gotic și baroc, cu piața Sfatului și Biserica Neagră, cu Tîmpa și Warthe-le străjuind imensă căldare în care între artere bine conturate ca vechea stradă Lungă sau mai noua cale a Bucureștilor serpuiesc străzi, șiruri și ulițe de un farmec cu totul deosebit.

Pornind a le desena, cu iubire și nostalgie, pictorița își retrăiește amintirile, experiența întâmplătoare pe care și-o dă viața — cum ar spune Lucian Blaga — mai rodnică pentru creația poetică decît experiența pe care o faci voit, intenționat, sistematic. Între noi și amintirile Aureliei Stoe Mărginean stau desenele. Dacă ar fi să încercăm a descifra din desene amintirile, am risca să rătăcim pe poteci falacioase care nu duc niciunde. Dacă citim vedutele ca atare, avem privilegiul de a cuprinde dintr-o dată ampla desfășurare a unei priveliști realitate-basm și de a cerceta cu încîntare, pe îndelete, fiecare stradă, fiecare casă, ca un școlar care descoperă prima dată imaginea lumii concentrată și condensată în semne explicite pe o planșă. Roza vînturilor ne indică poziția față de cursul soarelui. Dimensiunile segmentelor și figurilor, crescînd sau descrescînd, deapănă desfășurarea acestui spațiu topologic — pentru că semnele exprimă proprietățile de natură calitativă ale figurilor în spațiu și ale spațiului

însuși. Luate în parte, semnele sînt simple convenții. Considerate în ansamblul compoziției, se înlanțuie într-un discurs poetic despre măreția lucrurilor și a locurilor simple exprimate simplu.

Univers brașovean, desen peniță  
Cartierul Bartolomeu, desen peniță



Inaugurată în 1973, încă din timpul vieții artistului, Galeria Nagy Imre (clădirea exploatând inteligent tradițiile constructive ale zonei Ciucului) a fost concepută ca o parte integrantă dintr-un complex memorial care cuprinde casa și gospodăria, păstrate cu întregul inventar, atât de variat și pitoresc, ilustrând pasiunea de cultivator, apicultor și de om al pământului a lui Nagy Imre. Un univers domestic și agrest, purtând pecetea inconfundabilă a personalității artistului, constituie mărturia cea mai elocventă despre vastul său dialog cu natura — evocată în imagini telurice — de o admirabilă coerență stilistică. Unitatea impresionantă dintre modul său de viață și operă, doar aici, în ambianta Jigodinului natal (incorporat astăzi orașului Miercurea Ciuc), poate fi înțeleasă pe deplin. În galerie, cu menirea de a prezenta publicului părți ori secțiuni tematice din imensa creație a artistului, sînt expuse desene și gravuri situate cronologic de-a lungul a peste cinci decenii. Nagy Imre a fost un mare și neobosit desenator, realizînd o adevărată « cronică » despre personalități culturale transilvănene — îndeosebi scriitori, artiști, muzicieni, oameni de știință pe care i-a cunoscut îndeaproape — document uman și artistic de netăgăduită valoare. Un mare număr de auto-

portrete și scene cotidiene de muncă completează această prezentare judicios alcătuită. În același timp, selecția ne permite să urmărim nuanțat evoluția viziunii artistului: înregistrăm astfel o primă fază cu accente expresioniste, pentru ca mai apoi să cîștige teren din ce în ce mai mult valorile constructive-tectonice ale imaginii, atât de specifice facturii de maturitate a lui Nagy Imre, devenind dominantă stilului său. Nagy Imre construiește aproape sculptural formele din savanta contrapunere a planurilor umbrite cu cele deschise, urmărind pregnanța monolitică a figurii umane.

Posibile îmbunătățiri ale condițiilor de expunere (preconizate și studiate de conducerea muzeului) vor asigura aducerea în centrul atenției și a altor aspecte importante ale creației artistului, îndeosebi cunoscutele sale cicluri picturale, sporind substanțial însemnătaea acestuia pentru muzeal. Faptul de cultură împlinit cu dăruire de către artist este înconjurat cu respect de către concetățenii săi, în rîndul cărora se înscriu la loc de cinste forurile culturale și politice locale. Galeria Nagy Imre de la Miercurea Ciuc este un exemplu de valorificare a unei moșteniri artistice de mare autenticitate.

1. Autoportret, cărbune, 1917; 2. Vedere parțială în interiorul galeriei; 3. Prințul, tuș, 1924; 4. Tir de animale, tuș, nedat



# miercurea ciuc

filiale

mihai drișcu

Se înțelege că opiniile formulate în urma unei vizite « telegrafice » într-un centru pe care nu l-am cunoscut pînă acum nu pot fi decît destul de provizorii și de fragmentare, dar, în general, ele corespund primei păreri asupra « mostrărilor personale » din producția artistică a plasticienilor locali — pictori, sculptori, graficieni, decoratori — prezenți la acest să-i spunem raid critic.

Înainte de a încerca scurttissime prezentări, se cuvine a semnala promptitudinea și remarcabila organizare în cadrul filialei, mulțumită cărora s-a putut asigura « cea mai mare cantitate de informație în unitatea de timp » și aceasta fără a se abdică vreă clipă de la calitatea de gazde primitoare.

Peisajul locului pare a fi domeniul de predilecție al pictorului *Maszelka János*; el supune motivul unei stilizări destul de energice, rezultînd scandări de mase ce suportă o anume exacerbare cromatică.

Desenele în cărbune ale lui *Sövény Elek* sînt de obicei portrete și peisaje în care se poate

urmări o sporire a gradului de dramatism, al figurii sau al locului.

Pictorul *Márton Árpád* practică un tip de monumentalizare abreviată ce presupune, avînd la bază genurile acreditate — compoziție cu figuri, natură statică — deplasarea spre o nedisimulată intenționalitate simbolică. Peisajul în priză directă — acuarelă sau pastel — coexistă la pictorul *Gaál András* cu unele cadențări, ordonări de benzi șerpuitoare cu sens muzicalist sau interpretări libere ce mențin tot mai vag sugestia de peisaj. Sculptorul *Doczy András* pregătește o serie de reliefuri în metal pentru porțile casei memoriale Nagy Imre de la Jigodin, un comentariu sculptural în care coeficientul personal este surdinizat de grija de a nu contraveni universului specific pictorului. « Plastica mică » realizată de *Vincefi Sándor* — metal, metal și lemn — dovedește înțelegerea convenabilă acestui gen; sculpturile nu sînt schițe sau proiecte, au o existență autonomă și au un domeniu precizat: problematica umană în registru tragic și eroic.

Reliefurile în metal ale lui *Adorjáni Endre* aduc teme de mare gravitate realizate cu un meșteșug notabil. Este de apreciat formula de unificare a surselor diferite — scheme compoziționale, soluții de drapaj — ce provin din rezervorul culturii plastice.

Formele sculpturale — din piatră sau mai ales din ceramică — al căror autor este *Ferenc Ernő* denotă un interes special pentru ideea plasticității, a extremei maleabilități a materiei organice.

*Kántor József* propune structuri modulare în sensul indicat de economia neoplasticistă și de repetabilitatea op'artului ce ar putea genera soluții pentru « rivestimenti murali ».

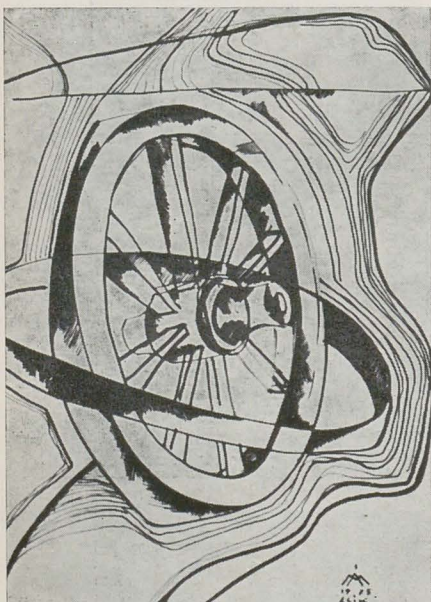
Tapiserii de dimensiuni mici și medii, cu « respectul peretelui », compuse din forme puține, clare, colorate contrastant aduce *Zsigmond Aranka*. Înscriindu-se în aceleași date tradiționale, *Bakos Erzsébet* preferă mai multe « evenimente » în planul tapiseriei (de obicei pe tema zborului, a sensului ascensio-

nal), de la forme mai capricioase la nuanțări cromatice și minime diferențe de textură. Gravorul *Mérey András* este preocupat de stabilirea unor relații simili-muzicale în arhitecturarea unor forme inventate.

Un remarcabil gravor — nu numai în sensul artizanal — este *Márkos András*, mai puțin convingător în ipostaza de pictor, cu o viziune am putea spune existențialist—expresionistă. Dar surpriza o constituie faptul că, pe cont propriu, *Márkos András* a realizat o carte cu tiraj redus, din specia numită « carte de artist », eveniment să recunoaștem destul de rar în viața noastră cultural-artistică.

Cu un convenabil nivel al meșteșugului propriuzis — plasticienii amintiți sînt absolvenți ai institutului clujean — cu un « nou val » de artiști demni de a fi cunoscuți, filiala din Miercurea Ciuc — acesta este un pronostic — va face o bună impresie cu o expoziție în capitală.

MÁRTON ÁRPÁD: Roata, tuș



ZSIGMOND ARANKA: Tapiserie



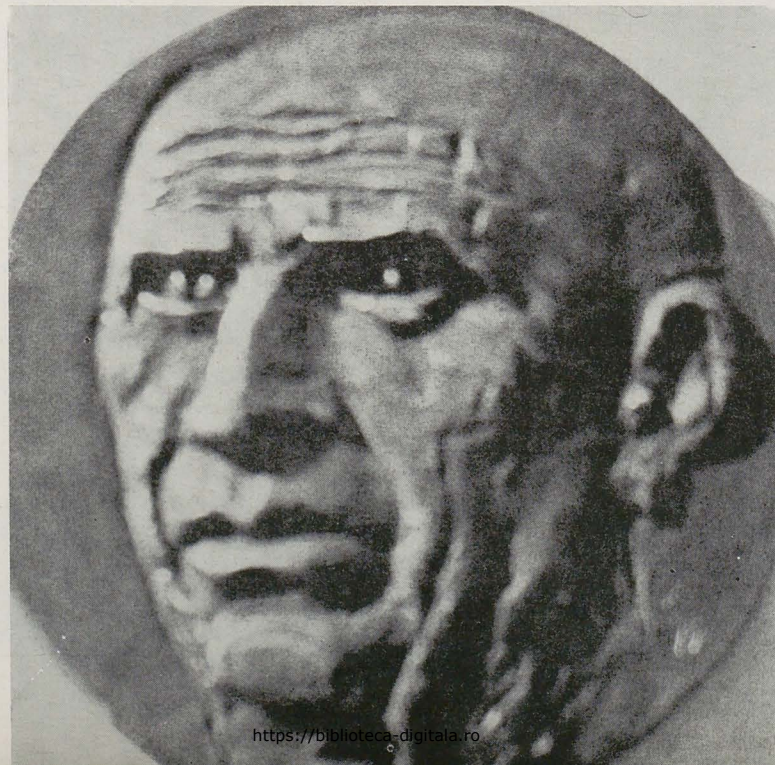
GAÁL ANDRÁS: Toamnă, acuarelă



MÁRKOS ANDRÁS: 1514 II, colografie



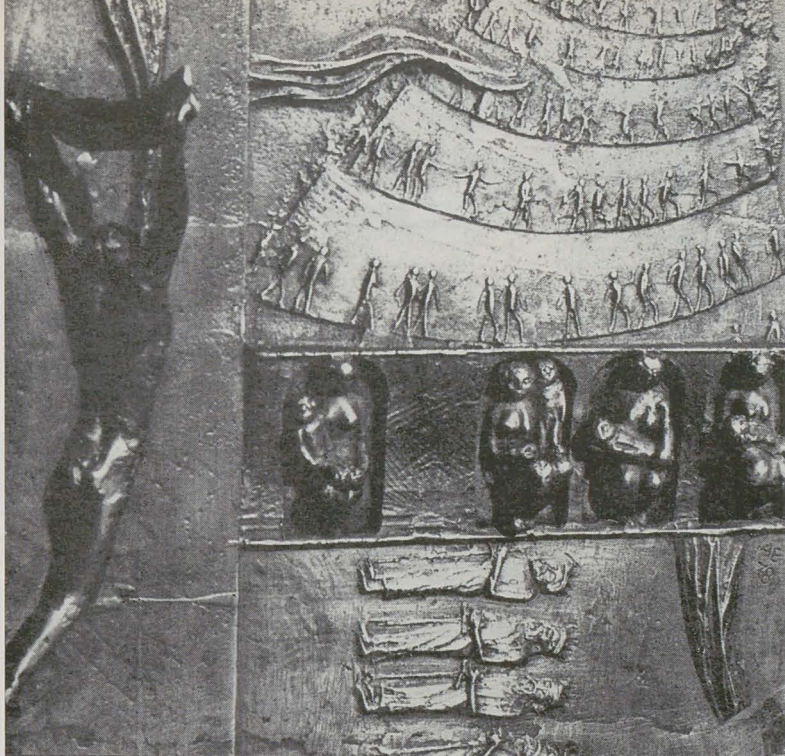
DOCZY ANDRÁS: Portretul lui Nagy Imre, metal



VINCEFI SÁNDOR: Muzica, sculptură

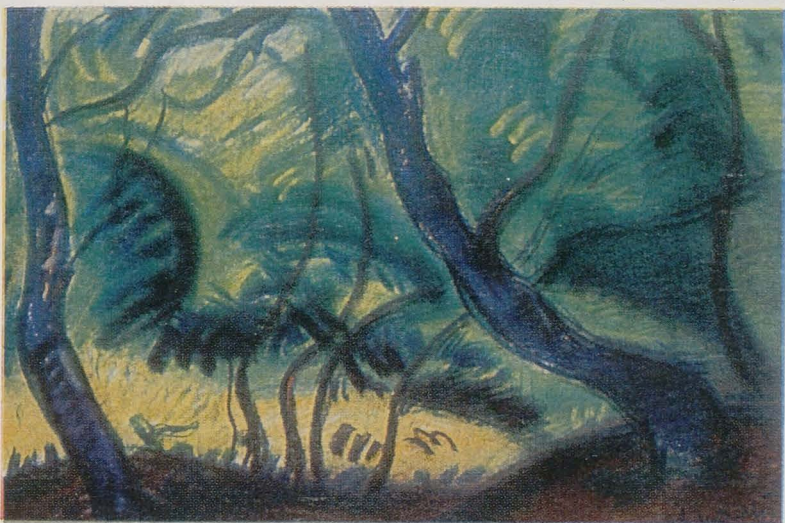






ADORJÁNI ENDRE: *Pro hominem*, metal

MASZELKA JÁNOS: *Peisaj*, ulei

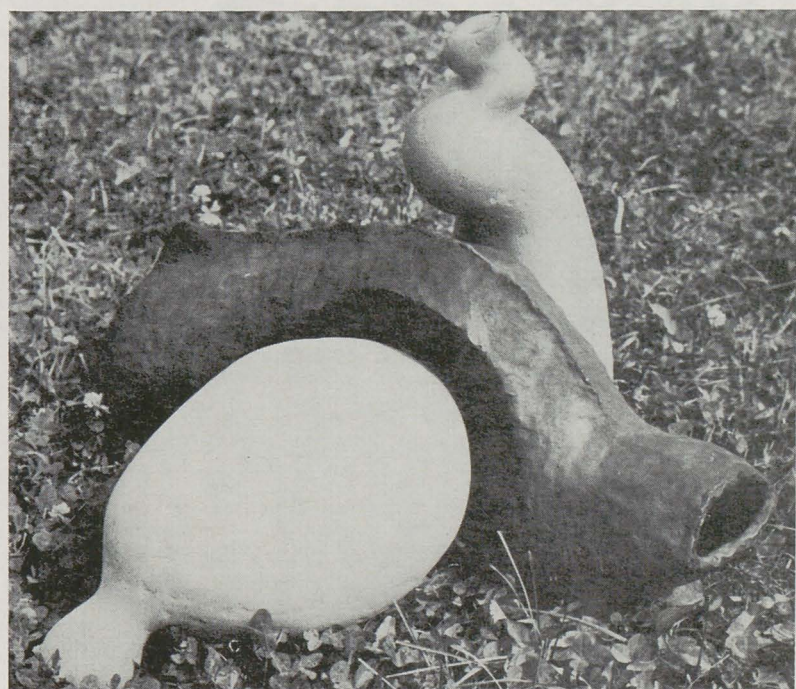


BAKOS ERZSÉBET: *Elegie*, tapiserie

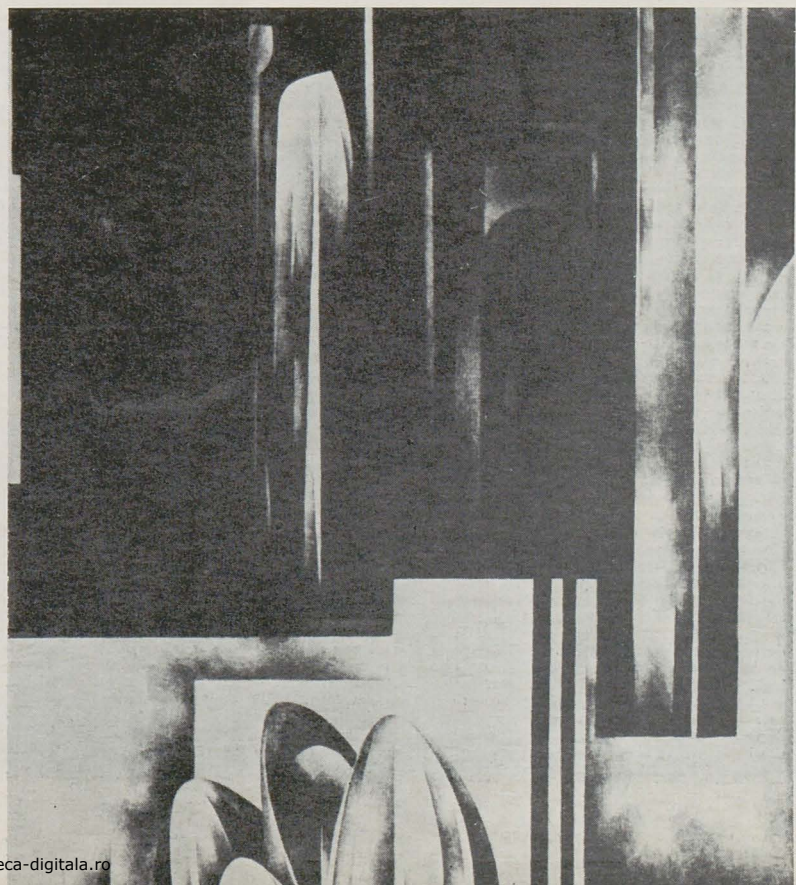


SÖVÉR ELEK: *Primăvară*, pastel

FÉRENC ERNŐ: *Înceștare*, ceramică



MÉREY ANDRÁS: *Baladă III*, mezoțintă





Vedere de ansamblu dinspre Nord-Est a Sighișoarei, stampă de Giovanni Morando Visconti, sec. 17

## sighișoara

aniversări

marius tătaru

Reflecțiile pe care le prilejuiește revenirea în primul plan al memoriei a fizionomiei caracteristice a unui oraș, cu inflexiunile de ordin sentimental pe care o asemenea rememorare o presupune, pot lua adesea o turnură neașteptată, atunci când interesul subiectului depășește elementul realității fizice, insistând asupra valorii sugerative a obiectului atenției sale. Structurat eminent ca o « natură artificială », orașul tradițional, așa cum a fost el conceput începând cu evul mediu, se opune prin definiție naturii brute. El este o mașinărie utilă, deci trebuie să răspundă imperativelor de ordin funcțional, dar este în același timp o creație cu proporții fixate în sfera umanului, un gen de organism colectiv chemat să satisfacă nu doar necesități de ordin practic ci obligat, într-o proporție uneori nebănuț de mare, să preia atributele unui nucleu cu semnificație afectivă. Această semnificație afectivă, sinonimă oarecum cu noțiunea de « spirit al locului » (dar mult mai cuprinzătoare decât aceasta), este aceea care îi se imprimă atit locuitorului permanent al orașului cit și noului venit; ea nu are nimic comun cu ideea de « patriotism local », deoarece este legată de însăși personalitatea neconfundabilă a ceea ce am putea numi « personajul-oraș ». Peisajul natural nu este, desigur, perfect întotdeauna, judecat sub raport estetic. Totuși, imperfecțiunile sale corespund întotdeauna unor cauzalități indiscutabile în ceea ce privește logica lor interioară. În cazul orașului, datele problemei se schimbă în mod fundamental. Elementele sale componente sînt create în mod extra-natural, imixtiunea elementului citadin (mult mai mult decât a celui rural) aparînd, în funcție de poziția pe care o adoptăm, fie ca o violență împotriva naturii, fie ca o disciplinare a acesteia. Oricare ar fi însă statutul pe care i-l acordăm, el apare ca o disturbare, ca o cezură definitivă în regnul arbitrarului natural. Aproape tot ce ține de domeniul întîmplătorului este ordonat, remodelat, turnat în tipare noi. Schimbările sînt cel mai adesea ireversibile, presupunînd asumarea unor răspunderi din partea celui ce le comandă. În locul arhitecturii naturale se propun noi forme raționale, ordonatoare, funcționale. Relieful preexistent își pierde autonomia: intervenția asupra ritmurilor sale este directă, prin « relief » impus de urbanizare și arhitectură. Componentele acestui nou spațiu, cu legi și cerințe proprii, diferite de cele ale naturii, conțin însă, în afara elementului obiectiv-pasiv (clădiri, rețea stradală etc.) și un element prin excelență activ: omul. Acesta din urmă este cel care acordă rațiunea de a exista celui dintîi, subordonîndu-l subiectivității sale. Or, tocmai subiectivitatea elementului uman este aceea care, de pe pozițiile determinărilor sale

psihofiziologice, caută să acorde « obiectului-oraș » caracterul său uman. Altfel, această realitate « antinaturală » s-ar opune suportului natural (vital) al omului, ar apărea hibridă și monstruoasă, cum de altfel a și apărut în epoca de dezvoltare accelerată a marilor aglomerări urbane. (« Orașul tentacular » este o realitate, chiar dacă eliberăm acest concept de înțelesul dramatic ce i se conferea, cu precădere, la începutul acestui secol.) Umanizarea elementului citadin devine astfel o necesitate ce se impune de la sine. Mediul urban, în care se dezvoltă de mai multe secole o categorie specială de populație, aceea a omului citadin, trebuie să fie dimensionat în așa fel încît să corespundă unui « modul » psihic uman. Mai exact spus, acest mediu poate fi simpatice sau antipatic, poate provoca impresia de spațiu căruia îi aparținem sau de ambianță ostilă. Am întreprins această scurtă divagație în domeniul evaluării, din punct de vedere uman, a elementului citadin, fără a pierde nici un moment din vedere subiectul principal al rîndurilor de față și anume discuția asupra legăturilor ce se pot stabili din orice punct de vedere între orașul Sighișoara și formele de manifestare ale artei. Ca orice oraș constituit în jurul unui nucleu de obșrie medievală, proliferat apoi cvasi-concentric, uneori evadînd din strînsarea de-a lungul unor pseudopode înguste, insinuate pe firul unor văi, Sighișoara oferă, în plus, șansa de a putea fi « citită » de pe înălțimile dealurilor din jur, oferînd astfel o imagine simultană a întregii sale imbinări de volume arhitecturale, de pete de lumină și de umbră, de alternări cromatice între zone construite și insule de vegetație. Dacă dorim să îl analizăm ca « semn plastic » — așa cum poate fi înțeles orice obiect care controlează o ambianță — atunci acest oraș are un motiv în plus de a face dovada unei situații privilegiate: într-adevăr, cu excepția poate a Sibiului și a Brașovului, nici unul dintre orașele transilvănene nu posedă în asemenea măsură puterea de a impresiona ca efigie, acționînd deci în sensul provocării unei emoții globale. Orașul are, evident, punctele sale de interes particular, el poate și cere a fi cercetat în profunzime, dar ceea ce rămîne imprimat în memorie este nu în primul rînd cutare clădire reprezentativă sau cutare colț pitoresc al cetății, ci o atmosferă comună, o fizionomie unică ce-l definește, diferențîndu-l de oricare alt oraș, așa cum se împotrivesc inserierii, ca intenție și finalizare, două sau mai multe opere de artă, chiar și în cazul în care aceeași minte le-a conceput.

Din punct de vedere geografic, Sighișoara este așezată în mijlocul unei depresiuni cuprinse între patru dealuri împădurite

și străpunsă de valea Tirnavei Mari și de alte două văi, aproape la fel de adînci, ale unor rîuri mai mici. Această clasică poziție într-o căldare intramontană, agrementată de meandrele unor cursuri de apă, nu ar oferi orașului o prea mare libertate de a-și dezvolta fantezia urbanistică, dacă în centrul acestei formațiuni naturale nu ar fi existat Dealul Cetății, cu volumul său puternic, concurînd în înălțime cu dealurile din jur și culmînd, deasupra platoului inferior pe care s-a dezvoltat Cetatea, cu încununarea îndrăzneță a Dealului Școlii. Profitînd din plin de aceste accidente de relief, așezarea urbană medievală și-a adaptat scopurile practice (economice și de apărare) unei comunicări în deplin consens cu mediul natural ambiant. Simplificînd, ca idee, structura urbană, aceasta poate fi considerată ca o succesiune supraetajată și intructivă concentrată de mari platouri naturale. Această observație are o importanță deosebită în judecarea caracterului general al aspectului arhitectural-urbanistic al orașului, căci privit de la distanță el oferă astfel acea imagine absolut caracteristică de structură geometrică dispusă în înălțime, o imagine străină ideii de monotonie, peste care privirea nu alunecă indiferentă ci găsește pretucindeni puncte de sprijin capabile de a stîrni surpriza și interesul. Arhitectura clădirilor reprezentative ale vechiului oraș nu se desfășoară conform unei ierarhii simple a înălțimilor, descinzînd piramidal de la fleșele unei catedrale spre locuințele mai joase din marginea nucleului central. În ciuda faptului că din punct de vedere topografic cel mai înalt punct al orașului îl constituie ansamblul impresionant și masiv al Bisericii din Deal, printr-un hazard al istoriei turnul acestei construcții a rămas incomplet, deposedat de trufia verticalității, cedînd astfel în mare măsură celebrului Turn cu Ceas din interiorul Cetății privilegiul de a surmonta orașul prin grația și eleganța excelent proporționatei sale siluete. Între acești doi poli de interes și în jurul orașului desfășoară o întreagă gamă de accente secundare, marcate de traseul de piatră al zidului de fortificație, de turnurile cetății și, în fine, de acoperișurile cu pante accentuate ale puizerii de case cu cele mai diferite înălțimi și orientări ale axelor principale. Reducînd la esențial rezultatul acestor observații vom descoperi că rețeaua liniilor de forță ale imaginii arhitectural-urbanistice a orașului are un aspect neobișnuit de complex, mergînd (în plan) de la simple trasee radiale la desfășurări în arc de cerc sau de spirală, iar în elevație de la inevitabila ascensiune piramidală (care aici însă nu este caracteristică) la sușuri și coborîșuri de-a lungul unor curbe mai complicate, la întretăieri și contrapunerii neașteptate de

volume, la fragmente de evoluții helicoidale. În mod paradoxal, însă, la o primă vedere orașul nu dezvăluie aproape nimic din complexitatea acestui schelet al organismului său. Nimic teribil, nimic criptic sau neliniștitor în desfășurarea sa, căci totul e păstrat la o scară umană, contradicțiile sînt benefice și deznodămîntul lor e înscris sub semnul luminii. Or poate că tocmai aici, în această nevăzută conlucrare dintre structurile complexe dar ascunse ale spațiului urban și înfățișarea oferită privitorului de către același spațiu se află unul (poate principalul) dintre secretele a ceea ce se numește de obicei «pitorescul» Sighișoarei. Așa cum arată el astăzi, purtîndu-și cu degajare cele șapte secole de istorie dar, de fapt, aproape neschimbat de mai bine de o sută de ani, orașul vechi al Sighișoarei se oferă ca un portret al propriului său personal, un personaj ce nu intrupează însă o trufașă apariție seniorială, ci o frumusețe terestră, inteligentă, simplă dar rafinată. Termenul de «pitoresc» aplicat Sighișoarei trebuie utilizat prin reabilitarea sensului său etimologic original. Orașul încită și delectează ochiul oricărui privitor, deci cu atît mai mult pe acela al artistului. Nimic nu pare adăugat sub imperiul simplului zel scenografic. Orașul are o sobrietate, o maiestate chiar, ce se opune prin definiție senzației de decor gratuit, cu gust de mucava, atît de frecvent exploatat de industria turistică. Este vorba aici, de fapt, despre o trăsătură caracteristică celor mai frumoase orașe transilvănene și chiar dacă e dificil de stabilit în ziua de azi care este raportul dintre hazard și premeditare în cazul unor asemenea structuri urbane, credem că o sentință definitivă poate fi cu folos înlocuită printr-o frază din «Realitatea figurativă» a lui Francastel: «Epoca noastră, care tinde să rezolve toate problemele de conduită în termeni de limbaj, a pierdut din vedere că cea mai mare parte a civilizațiilor au fost întemeiate pe o cultură a văzului și a auzului. În dorința de a întemeia orice logică pe un singur nivel de sisteme semantice am pierdut din vedere că o civilizație implică o anume organizarea spațiului». Revenind la Sighișoara, am dori să remarcăm un amănunt interesant, ce pare a-și avea originea tocmai în recunoașterea unor structuri specifice ale acestui spațiu citadin, și anume faptul că aproape toți gravorii sau pictorii care au realizat «vedute» ale Sighișoarei în secolele XVII, XVIII și în mare măsură și în secolul XIX, au ales ca poziție a privitorului vederea dinspre nord-est, cea mai avantajoasă soluție pentru a pune în evidență dialogul celor mai reprezentative volume arhitecturale ale orașului. Acesta este unghiul pe care îl adoptă creatorul primei imagini cunoscute a Sighișoarei, aceea apărută în lucrarea lui Johann Tröster «Das alt und neu teutsche Dacia» (Nürnberg, 1666), tot acesta este și unghiul adoptat în gravura lui Giovanni Morando Visconti, ce apare într-un cartuș al hărții Transilvaniei, executată de cartograful italian și tipărită la Brașov în 1699 de către localnicul Stephan Weltzer și gravorul nürnbergez Johann Conrad Predtschneider. În secolele XVIII și XIX acest gen de «vedute» se înmulțesc ca număr, dar din nou, în cazul multora dintre ele, autorii vor prefera aceeași vedere dinspre nord-est, așa cum este, de exemplu, cazul uneia dintre cele mai frumoase stampe închinete acestui oraș, aceea a lui Ludwig Rohbock din lucrarea «Ungarn und Siebenbürgen» de G. G. Lange (Frankfurt am Main, 1857).

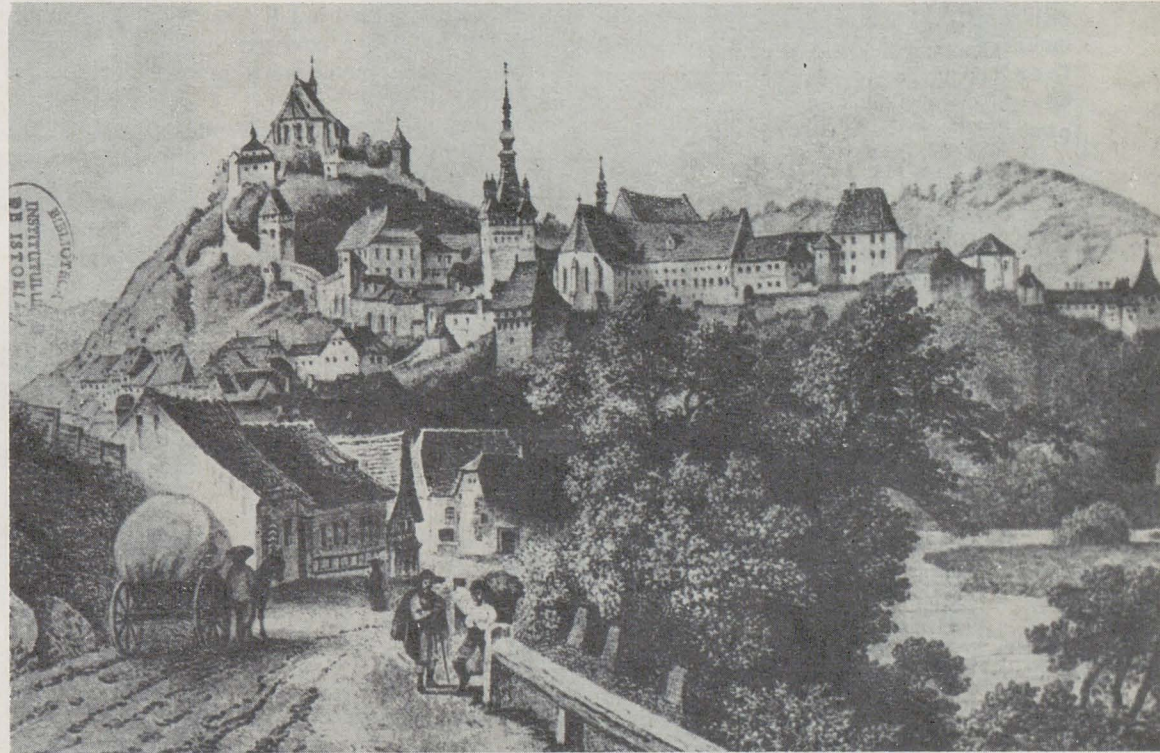
Cu siguranță că nu exagerăm dacă presupunem că toți artiștii serioși, dintre cei mulți la număr ce s-au simțit atrași de imortalizarea fizionomiei acestui oraș, nu numai că au simțit ceva din acel farmec absolut special pe care-l are organizarea sa spațială, dar au și fost marcați (pe durată variabilă) în creația lor de atmosferă tipică acestor locuri. Oricîtă libertate și-ar acorda artistul în interpretarea formei, peisajul controlează imaginația, are o anumită forță de sugestie prin care dirijează adeseori — nu tiranic, ci insinuant — anecdotica și chiar linia stilistică a operei de artă. O dovadă clară pe care o putem aduce în sprijinul acestei afirmații o constituie însuși cazul unuia dintre cei mai activi pictori ai Sighișoarei din a doua jumătate a secolului trecut, Ludwig Schuller. Originar din Carintia, trecut prin purgatoriul învățămîntului academic de artă al Vienei și al Parisului, acest pictor se stabilește tîrziu, abia spre 1860, la Sighișoara, dar nu va mai părăsi nicicînd acest oraș. Peisajele sale, avînd ca subiect orașul său de adopțiune, demonstrează net modul în care ambianța acestuia a acționat asupra

1. Cetatea văzută dinspre strada Mihael Viteazul, gravură de Ludwig Rohbock, 1857
2. SĂNDOR SZOLNAY: Spre Biserica din Deal, ulei
3. FRANCISC ȘIRATO: Piața Episcopiei, ulei

manierei sale de lucru: sînt lucrări preocupate de rigoarea geometrică a îmbinării volumelor arhitecturale, dar totodată impregnate de o delicatețe a cromaticii, de o prospețime ce nu apare sub nici o formă în alte domenii ale activității sale artistice, ca de pildă în portrete.

Nu putem încheia seria exemplelor legate de dialogul dintre oraș și artist fără a aminti legăturile ce au existat, pentru perioade scurte dar cu urmări importante, între ambianța unică a Sighișoarei și creația a doi dintre cei mai remarcabili pictori ai perioadei interbelice, clujeanul Sándor Szolnay și Francisc Șirato. Ambii ajung la Sighișoara cam în aceeași epocă, în jurul lui 1939, fiind deci la cea dată artiști maturi, stăpîni pe o formulă stilistică bine determinată. Szolnay trecuse printr-un moment mai greu al existenței sale, situație care probabil a și influențat o anume înăsprire a manierei sale, dar perioada de timp petrecută la Sighișoara a reușit să aducă o evidentă notă de optimism, mai ales în gama cromatică a lucrărilor din această vreme, ca de exemplu «Primăvară sîghisoreană» sau «Spre Biserica din Deal». Spre deosebire de Szolnay,

Șirato ajunsese în pictura sa premergătoare anilor 1939—1940 să dizolve din ce în ce mai mult forma în lumină și culoare, realizînd apoi brusc necesitatea de a reveni — conform propriei sale expresii — la o «resudare a elementelor plastice». Cu siguranță că un loc esențial în această luptă pentru recîștigarea formei l-a avut șederea sa la Sighișoara, căci impresia provocată asupra lui de lumina clară, de volumele puternice și complex articulate ale orașului ajunge să se obiectiveze foarte limpede atît în desenele cît și în picturile acestei perioade (este suficient să amintim aici cunoscutele lucrări «Piața Episcopiei» de la Muzeul de Artă al R.S.R. și «Case din Sighișoara» col. Dona). Ne oprim aici, căci orașul este de data aceasta eroul principal și nu am avut nici un moment intenția de a dezvălui pe toți aceia ce și-au legat numele de imortalizarea sa în imagini. Purtîndu-și vîrsta cu seducătoare noblețe, vechiul burg transilvănean își trăiește soarta caracteristică ființelor răsfățate: mulți sînt cei ce vin spre a se împărăși din farmecul său, tuturor le oferă darurile sale cu egală generozitate, dar pușini sînt cei ce descoperă adevărul dincolo de strălucirea decorurilor.



# cele mai vechi sculpturi de piatră din românia

restituiri

radu florescu

Perioadele străvechi ale istoriei pământului românesc, caracterizate de o cultură predominant agrară, pentru care principala expresie artistică o constituie ceramica bogat decorată, nu numără printre măturile mai importante decât puține piese sculpturale de piatră. Este cât se poate de semnificativ faptul că acestea apar în perioade de tranziție, când elemente și substructuri culturale noi apar și se inserează în culturile locale, generând noi sinteze. Cea mai veche operă de artă monumentală în piatră, prima din întreg grupul, este așa-numitul Menhir de la Hamangia — de fapt o uriașă lespede de calcar, sumar modelată, cu detaliile în relief plat. Dreptunghiulară, terminată jos cu o prelungire triunghiulară, cu laturi arcuite, pentru fixarea în pământ, și cu latura superioară ușor arcuită acuzând

o proeminență centrală, pe care au fost săpate, cu mijloace rudimentare, principalele trăsături ale figurii — conturul feței, nasul, gura, ochii și urechile, accentuat geometrizzate. Lespedea cu față și spate, impresionantă prin masivitatea și rigiditatea conturului, comportă figurate în relief plat, geometrizat, doar câteva detalii, reprezentând atât elemente anatomice, cât și de costum, atribute specifice ale conceptului pe care-l ilustrează.

Se disting, astfel, mîinile, cu brațele ca două benzi plate, terminate cu cîte patru degete în evantai, apoi sexul geometrizat și hipertrofiat și o neobișnuită proiecție a coapselor depărtate — imaginea este a unei parturiente — precum și colierul și centura lată.

Pe spate se disting doar colierul și centura, în care

sînt înfipte securi de tipul caracteristic pentru perioada de tranziție de la neolitic la epoca bronzului, precum și tălpile picioarelor adunate. Piesa era așezată pe un tumul funerar, lângă gara Ceamurlia și, descoperită de Vasile Pârvan, a intrat în tradiția specialiștilor sub numele de «Menhirul de la Hamangia».

Imaginea sintetică și sincretistă, cu evidente calități monumentale generate atât de proporții cât și de tratarea simplă și largă a detaliilor, dădea corpului unui concept mitic fundamental — acela al marelui mame, izvor de viață. Folosirea ei ca semn funerar sugerează un univers mitic complex, o reprezentare simbolică a ciclismului naturii.

Izolată în contextul cultural al perioadei de tranziție de la neolitic la epoca bronzului, negăsindu-și

Menhir de la Baia de Criș, Muzeul din Deva



Menhirul de la Sibioara, Muzeul din Constanța





Menhirul de la Hamangia (față și spate), Muzeul din Constanța

paralele decât la mari distanțe pe litoralul Mării Negre: în Crimeea, lângă Burgas, la Varna — stela menhir de la Hamangia se înscrie în seria monumentelor megalitice, tip de manifestări relativ rare în România.

Cel de al doilea grup de monumente megalitice provine tot de pe teritoriul Dobrogei — descoperiri la Stupina, Sibioara și un loc neprecizat — și se situează în perioada de trecere de la epoca bronzului la prima epocă a fierului. Considerabil mai scunde, în formă de cip — coloană vag prismatică cu unghiurile teșite și cu vârful arcuit — cu detaliile anatomice și de costum mai degrabă gravate decât reliefate sau profilate, sînt caracterizate de schematicism și pitoresc. Toate reprezintă figuri de războinici, cu trăsăturile figurii profilate și gravate pe extremitatea superioară, marcînd atît atributele bărbăției — mustața — cît și ale rangului social — colanul torsat redat printr-o succesiune de trăsături scurte, verticale, centura de care sînt prinse arme — aknakes, securi de luptă.

Pe această imagine, evident a unui războinic în arme și împodobit, sînt totuși figurate, stîngaci dar clar, sîinii și sexul, precum și mîinile împreunate pe pîntece.

Monumentul antropomorf, mai puțin reușit din punct de vedere al cîmpului spațial, mai sărac plastic, este mai bogat în conotații și nu lipsit de oarecare vigoare, pe care i-o conferă capul,

ieșit din scară și tratat cu oarecare brutalitate. Bărbatul acesta de piatră, războinic împodobit cu toate însemnele rangului său, fusese folosit tot ca semn de mormînt. Dar, de data aceasta, figura schematizată, nu lipsită de pitoresc, nu mai constituia un simbol cosmic, ca marea mamă, cu un mileniu anterioară, ci o emblemă a ierarhiei sociale. Fără îndoială, și menhirii de la începutul epocii fierului sînt, de asemenea, expresii plastice ale unui concept mitic, transfigurînd o ordine socială, marcată de primele structuri ierarhice. Comparați cu mai vechea stelă-menhir, ei marchează o pliere a mijloacelor plastice la nuanțarea unor gîndiri mai diferențiate, mai complexe, chiar dacă, din punct de vedere plastic, formele sînt mai sărace și mai puțin inspirate. Ultima serie de megaliti o constituie grupul de menhiri geometrizați de la Baia de Criș. Plați, prismatici, decupați geometric, cu suprafețele îngrijit netezite, ușor galbate, au detaliile anatomice și de costum redată prin profile regulate, clar conturate, plate, cu detalii gravate ordonate decorativ. Aceste ultime monumente primitive de piatră reprezintă tot bărbați. Capetele nu ni s-au păstrat — sau, poate, erau amovibile (?). Detaliile anatomice sînt reduse la esențial — mîinile. În schimb cele de port sînt mult mai amănunțit redată: centură, încheietura veșmîntului, gluga. În sfîrșit în centură este înfipt un topor — mai degrabă unealtă de miner decât armă. Descoperiți în inima bazinului

aurifer din Munții Apuseni, au fost interpretați drept imaginile unor mineri mitici.

Fragmentari, dar impresionanți prin proporții și prin puritatea conturilor și planurilor, cei trei menhiri de la Baia de Criș sînt mai degrabă expresia unor concepte divine, încarnări ale unei entități superioare, caracterizată de atribute legate probabil de funcții cosmice, concretizate în elemente proprii unor activități umane.

Din nou, conceptul s-a sublimat, a pierdut din încărcătura de atribute, dar în același timp expresia plastică a cîștigat în rigoare și în forță. Rare, distanțate în timp prin secole sau chiar milenii, aceste prime încercări de a da expresie perenă și monumentală imaginii pe care comunitățile primitive de pe teritoriul țării noastre și-o construiseră despre lume și viață, sublimînd pe plan mitic experiența lor colectivă, sînt edificatoare și pe planul căutărilor plastice, prefigurînd drumul anevoios și labirintic între mimesis și stilizare.

Ilustrațiile prezentului studiu sînt extrase din lucrarea « Strămoșii românilor » de Ion Miclea, Radu Florescu, vol. I, în curs de apariție la Editura Meridiane.

În zilele de 20–23 martie 1980, Muzeul «Deltei Dunării» din Tulcea a găzduit cea de a XIV-a sesiune anuală de rapoarte privind rezultatele cercetărilor arheologice. Prestigioasă manifestare științifică patronată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, de Academia de Științe Sociale și Politice a R.S. România, sesiunea de la Tulcea a fost în măsură să ofere o imagine globală a principalelor rezultate obținute la capătul cercetărilor de șantier desfășurate pe parcursul anului 1979. Intrate în tradiție, sesiunile de acest gen oferă o deosebit de utilă informare la zi privind cercetările arheologice, înlesnesc circulația noutăților științifice și, totodată, permit cercetătorilor din domeniile învecinate să ia act din timp de acele descoperiri care pot să modifice sau să nuanțeze interpretările date anumitor etape din dezvoltarea istorică a poporului român ori a popoarelor care l-au precedat în teritoriul carpato-danubiano-pontic. Pentru a oferi o imagine condensată asupra importanței reuniunii științifice de la Tulcea, vom spune că, de-a lungul celor trei zile de lucru, au fost prezentate 183 rapoarte de cercetare împărțite în 5 secțiuni de specialitate, după cum urmează: Secția I-a, arheologia comunei primitive, evoluția culturii tracie timpurii (41 rapoarte); Secția II-a, civilizația traco-geto-dacică (34 rapoarte); Secția III-a, arheologia greco-romană, procesul romanizării (40 rapoarte); Secția IV-a, formarea poporului român și a statelor românești (39 rapoarte); Secția V-a, civilizația medievală românească (29 rapoarte).

O concluzie generală care se poate trage, din considerarea imensului material științific conținut de cele 183 de rapoarte, este aceea că, prin extinderea cercetărilor arheologice, cunoștințele privind istoria patriei noastre se îmbogățesc în mod substanțial și că anumite perioade sau anumite zone geografice mai puțin cunoscute ajung să dobindească o certă personalitate. În cele ce urmează, nu ne propunem o analiză amănunțită a tuturor rapoartelor prezentate ci doar semnalaarea acelor care au o contingență mai strinsă cu creația artistică din țara noastră.

De un remarcabil interes este descoperirea picturilor rupestre din peștera de la Cuculat (jud. Sălaj), autorii comunicării, M. Cărciumaru și Maria Bitiri propunând o datare în perioada de sfârșit a paleoliticului. Trebuie observat, că picturile rupestre de la Cuculat sînt cele mai vechi descoperite pînă acum pe teritoriul țării noastre și reprezintă o reală valoare din punct de vedere artistic, înscrindu-se în marea familie a picturilor paleolitice tîrzii din spațiul european, atît de dens reprezentate în peșterile din Spania și Franța de sud. Alte rapoarte s-au referit la săpăturile privind epoca neolitică și epoca bronzului, cu înfățișarea unor valoroase piese care au intrat deja în tezaurul muzeelor de profil.

Așa cum era de așteptat, civilizația traco-geto-dacică a stat în atenția arheologilor, cercetările de anul trecut venind în întîmpinarea comemorării festive a două milenii și cincizeci de ani de la întemeierea primului stat dac centralizat. Dacă odinioară cercetările privind civilizația geto-dacică se concentraseră pe așezările din munții Sebeșului sau din cîmpia Dunării, în ultima vreme ele și-au extins treptat aria și principalul cîștig din punct de vedere științific este demonstrarea răspîndirii geto-dacilor pe întregul teritoriu al României, la nord, la răsărit și la sud de Carpați. Vom remarca importanța cercetărilor de la Ciceu-Corabia (jud. Bistrița-Năsăud), Radovanu (jud. Ilfov), Bunești (jud. Vaslui), Teleac (jud. Alba), Cotnari (jud. Iași), Cugir (jud. Alba) unde a fost descoperit un mormînt princiar, Onchița (jud. Vilcea), Sprincenata (jud. Olt), Călinești-Mihăileni (jud. Botoșani), Brad (jud. Neamț) și enumerarea ar putea fi prelungită. Epoca greco-romană și procesul romanizării au atras un număr important de cercetători și se poate spune că recolta științifică a anului 1979 a fost prin excelență generoasă. Avem în vedere și în acest caz un număr important de obiective noi, care și-au vădit rosturile în perspectiva îndepărtatei istorii a romanizării, de o notabilă însemnătate fiind cercetările de la Pietroasele (jud. Buzău), la castru și la terme, cercetările de la castrul roman Feldioara (jud. Brașov), descoperirea unui port roman la Ostrovul Mare (jud. Mehedinți), cercetările

de la Argamum (Capul Doloiman, jud. Tulcea), cele de la Albești (jud. Constanța) sau cele de la castrul Gilău (jud. Cluj). Toate aceste cercetări și altele nenumărate vin să întregască imaginea unei Dacii înfloritoare, pe întinsul căreia așezările romane erau deosebit de numeroase, favorizînd nu numai procesul de romanizare ci și transmiterea culturii și a civilizației de obîrșie latină. Ținînd seama de aceste realități, nu va surprinde dacă, în epoca imediat următoare, procesul de etnogeneză a poporului român a fost activ și eficient. Continuitatea de viață și statornică dezvoltare a meșteșugurilor tradiționale au fost urmărite prin intermediul mai multor șantiere cu excelente rezultate la Bratei (jud. Sibiu), la Sighișoara, la Biharia (jud. Bihor), la Isaccea (jud. Tulcea), la Bragadiru (jud. Ilfov), la Davideni (jud. Neamț).

În continuare ne vom opri cu precădere asupra comunicărilor prezentate în cadrul secțiunii a V-a, Civilizația medievală românească. Acest popas opțional se explică nu numai prin legătura nemijlocită a descoperirilor prezentate aici cu fenomenul artei românești propriu-zise, dar și pentru că mai multe dintre rapoartele prezentate au un caracter de excepție. La Ungra (jud. Brașov) a fost descoperită o așezare autohtonă datînd din secolele IX-XI, suprapusă de o cetate din secolul al XII-lea cu val de pămînt și palisade, înlocuită ulterior cu o cetate de piatră care la rîndul ei avea să fie sacrificată pentru a face loc actualei biserici evanghelice (raportori: R. Popa și R. Ștefănescu). O situație similară a fost revelată la Cluj-Mănăștur, unde o așezare autohtonă din secolul IX-XI a fost suprapusă de o fortificație, inițial de pămînt și lemn, apoi cu ziduri de piatră, fortificație care avea să devină nucleul unei importante așezări monastice benedictine. Reamintim că aici cercetările anterioare au pus în evidență existența fundațiilor unei frumoase rotonde cu arhitectură îngrijită executată din piatră făcînd și profilată purtînd marca stilistică a goticului timpuriu (raportori: P. Jambor și Șt. Matei). În continuare, arheologia transilvăneană medievală a fost marcată de raportul arheologic privind cercetările de la cetatea Mălăești (jud. Hunedoara). În completarea precedentelor campanii de săpături, în anul 1979 a fost restabilit întregul traseu al incintei fortificate datînd din secolul al XV-lea. Practic este vorba despre una dintre cele mai puternice cetăți cneziale românești, prevăzută cu un turn donjon (sec. XIV) și o centură de ziduri dispuse pe un plan patruleter, întărită cu patru turnuri. Materialul arheologic în cadrul căruia se cer amintite cahele de sobă decorate cu reliefuri (cavalier în turnir), demonstrează un nivel de viață evoluat, capabil să sugereze aspirațiile artistice ale nobilimii românești hunedorene (raportori: V. Eskenasy și A. Rusu). Deși cercetările se află abia la început, trebuie să ne referim și la investigațiile de pe teritoriul Banatului, la Satchinez și la Mănăștur, unde arheologul Al. Rădulescu a dat la iveală atît fortificații aparținînd populației autohtone cit și rudimentele unei biserici de cărămidă. Pe teritoriul Moldovei, cercetările arheologice au urmărit mai ales așezările de tip rural sau aparținînd unor așezări urbane în fază incipientă. Punînd în evidență locuințe de tip bordei, cuptoare de uz casnic și un inventar caracteristic pentru secolele XIV-XVI, la Tirgu Neamț, la Adjutul Vechi sau la Dragomirești-Neamț toate aceste cercetări s-au completat reciproc, relevînd permanența activităților productive de tip agrar-urban. Rezultate mai semnificative au fost obținute la Vorniceni Marî (județul Suceava), acolo unde cercetările arheologice au identificat vechea curte boierească a binecunoscutului vornic Onă de la Tutcva, cîtorul vechii mănăstiri a Humorului (raportori: M. D. Matei și E. I. Emandi). Concentrată, deocamdată, asupra necropolei învecinate, cercetarea arheologică a dat la iveală materiale ceramice aparținînd unei destul de largi arii teritoriale, cu echivalente la Dinogetia, la Hlincea sau la Băiceni-Silistra. Foarte importantă este descoperirea unor discuri ceramice care, ca tipologie, aparțin epocii lui Alexandru cel Bun, atestînd că decorația ceramică monumentală, cunoscută în Moldova încă de la biserica Sf. Treime din Siret (cca 1380–1390), intrase în repertoriul ornamental obișnuit, pregătînd

astfel marea epocă de înflorire din timpul lui Ștefan cel Mare.

Dar, neîndoielnic, cea mai însemnată descoperire din mediul rural al Moldovei medievale este aceea de la Netezi-Grumăzești (raportori: Lia și Adrian Bătrîna). Situată în județul Neamț, această mică localitate, practic necunoscută în nomenclatura științifică pînă de curînd, va reține pe viitor atenția specialiștilor, pentru că aici a fost descoperită nu numai una dintre cele mai importante așezări medievale moldovenești, dar, ceea ce s-ar fi crezut mai puțin pentru epoca respectivă, o curte boierească cu casă de piatră și biserica de asemeni din piatră. Aparținînd lui Iupan Bratu Netedu, personaj menționat deseori în divanul Moldovei la sfîrșitul secolului XIV, casa este de mari dimensiuni și a avut zidurile îngrijit executate din piatră, cu umplutură la mijloc, de asemeni a avut ancadrame de piatră și pardoseală din lespezi. Fragmentele ceramice, descoperite în situ, sugerează existența unui decor din ceramică smălțuită. Biserica paraclis a curții boierești, de plan dreptunghiular, compartimentat în naos — pronaos și boltită în semicilindru, ne pune în situația de a considera, pentru această perioadă timpurie a statului medieval moldovenesc, preluarea unui tip arhitectonic de largă răspîndire în spațiul bizantino-balcanic, consemnat și în Țara Românească, de exemplu la Turnu Severin. Pe ansamblu, cercetările de la Netezi-Grumăzești reușesc să modifice substanțial imaginea făurită pînă acum în legătură cu o curte boierească din Moldova secolului al XIV-lea. Proporțiile monumentale ale complexului și calitatea constructivă dovedesc că societatea moldovenească ajunsese încă din vremea primilor Mușatini la un evoluat nivel socio-economic și că posibilitățile sale de finalizare în planul creației arhitectonice și artistice erau corespunzătoare acestui nivel. Ținînd seama de rezultatele cercetării de la Netezi-Grumăzești nu va surprinde dacă deceniile imediat următoare, corespunzînd domniei lui Alexandru cel Bun, au marcat pentru întreaga cultură și artă moldovenească un salt atît de consistent.

Rămînînd în Moldova, dar trecînd în epoca lui Ștefan cel Mare, este util să consemnăm descoperirea fortificației de la Cetățuie de lîngă Vaslui (raportori: Rica Popescu), amenajare defensivă realizată în cadrul campaniilor pregătitoare a bătăliilor cu puternicele oști trimise de semilună, în orice caz înaintea marii bătălii de la Vaslui. Remarcabila poziție strategică a dealului pe care a fost ridicată fortificația la Cetățuie, ca și amenajările descoperite prin cercetările arheologice, pun, o dată mai mult, în evidență luciditatea lui Ștefan cel Mare și capacitatea sa de organizator al apărării Moldovei.

În zona arheologică a curților domnești din Vaslui, cercetările anului 1979 au dat la iveală numeroase fragmente de ceramică de lux, incluzînd vase și cahele decorative (raportori: Al. Andronic și Rica Popescu). Așa cum s-a remarcat și anterior, cahelele decorative aparțin largului fond al ceramicii de ambianță gotică și demonstrează că stilul de viață la curțile moldovenești era puternic impregnat de fastul și ceremonialul occidental.

Destul de bogată, arheologia Țării Românești din anul 1979 aduce cîteva repere prețioase pentru cunoașterea secolelor XIII-XIV. Vom consemna astfel așezarea de la Ostrovul Mare-Mehedinți, care s-a dezvoltat în direcția legăturii cu lumea bizantină, monedele din vremea lui Mihail al VIII-lea Paleologul sau fragmentele ceramice fiind în acest sens un argument hotărîtor (raportori: G. Crăciunescu). Epoca întemeierii Țării Românești și a domniei primilor Basarabi își nuanțază configurația socio-economică și artistică prin intermediul cercetărilor de la Curtea de Argeș (raportori: Lia și Adrian Bătrîna). Pe lîngă faptul de a fi surprins existența unei bordei datînd încă de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, cu o prelungită perioadă de funcționare, cercetările arheologice au descoperit o locuință de mari proporții, suprapusă pe un bec, a cărei ceramică de bună calitate confirmă procesul de urbanizare a așezării de pe Argeș în secolul al XIV-lea, firește în direcția legăturii cu curțile domnești de aici. Dar cele mai importante descoperiri

privitoare la această perioadă de afirmare a Țării Românești ca stat european privesc cetățile medievale de la Giurgiu (raportori: D. Căpătină, V. Vrabie, Cristina Harhoiu) și de la Turnu Măgurele (raportori: Gh. Cantacuzino). Ambele cetăți, făcînd parte din sistemul defensiv al tînrului stat, atrag atenția prin execuția îngrijită a zidăriei, cu blocuri de piatră regulată și cărămizi de mari dimensiuni, într-o tehnică asemănătoare cu cea bizantină. Dincolo de evidențierea unor importante resurse materiale, cetățile de la Giurgiu și Turnu Măgurele relevă capacitatea organizatorică a lui Mircea cel Bătrîn, exprimînd fără echivoc momentul de încordare al acelor ani cînd amenințarea otomană căpăta un caracter de permanență. Alături de aceste considerații, se cer amintite funcțiile formative ale marilor șantiere de fortificații, pentru că pe schelele lor se formau numeroși zidari, pietrari și salahori care puteau fi utilizați și la alte construcții, contribuînd astfel la dezvoltarea generală a arhitecturii autohtone.

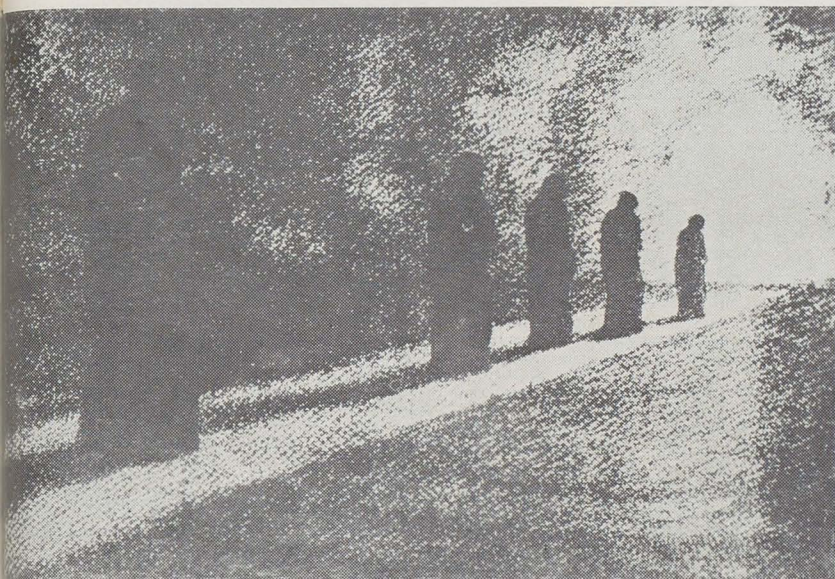
Secolul al XV-lea, în general prea puțin cunoscut în istoriografia și arheologia Țării Românești, a beneficiat de două importante contribuții, una la Tirgoviște unde a fost descoperită o biserică datînd din vremea lui Ștefan cel Mare (raportori: P. Diaconescu) și alta la Piuia Pietrei (raportori: L. Chițescu și Anca Păunescu). La Tirgoviște, este demn de subliniat faptul că biserica de tip moldovenesc descoperită aici face evidente cel puțin două probleme majore: în primul rînd existența unei reprezentante statornice a statului românesc vecin și, în al doilea rînd, un început al procesului de interferență artistică între cele două țări române, interferențele artistice cunoscînd o progresivă dezvoltare în secolul următor. În vecinătatea bisericii au fost descoperite numeroase cahele de factură moldovenească cu reliefuri, piesele înscrindu-se din punct de vedere stilistic în marea familie a ceramicii gotice. La Piuia Pietrei, localitate de mult abandonată și care ar putea fi considerată ca un fel de Pompei al Cîmpiei Dunărene, cercetările ultimilor ani au pus în evidență o foarte mare număr de vestigii, între acestea o biserică mononavată datată în secolul al XV-lea care a fost cercetată în campania anului 1979, dezvelindu-i-se integral fundațiile. De plan dreptunghiular, compartimentată în naos — pronaos și boltită în semicilindru, biserica a fost construită într-o tehnică tipic bizantină care impresionează prin execuția foarte îngrijită, ceea ce confirmă odată mai mult resursele economice ale așezării.

Cu săpăturile de la Măxineni în județul Brăila (raportori: I. Căndea), poposim în epoca lui Matei Basarab, căruia i se datorează înălțarea unei mănăstiri în imediata vecinătate a raialei turcești de la Brăila, cu rosturi ce vor fi fost mai de grabă de ordin defensiv și de supraveghere decît cultic. Arheologii au reușit să reconstituie traseul incintei și parțial al bisericii inițiale, stabilind și faptul că anterior mănăstirii lui Matei Basarab a existat un foarte modest monument construit din nuiele împletite și bătute cu lut. O ultimă mențiune în cadrul acestei sumare treceri în revistă a sesiunii de rapoarte de la Tulcea privește descoperirea unei vaste săli dreptunghiulare lîngă palatul Ghica Tei din București (raportori: R. Ciuceanu). Controversată încă din punct de vedere al funcțiilor sale, această sală monumentală, destul de îngrijită ca execuție, pare să fi fost folosită ca sală de oșpețe pe timpul verii. Se întregesc astfel configurația unei curți voievodale tîrzii, care împreună cu palatul și biserica domnească, făcea aici, pe malul lacului de la Plumbuita, un ansamblu de o notabilă frumusețe. Sesiunea de la Tulcea oglindește nu numai un notabil efort de cercetare științifică ci și faptul că istoria noastră veche ascunde multe din secretele sale în siturile arheologice și că numai printr-un răbdător proces de identificare, cercetare și valorificare muzeistică, vom ajunge să compensăm dispariția documentelor scrise. Pentru istoria poporului român, mai mult decît pentru alte popoare mai norocoase din punct de vedere al păstrării arhivelor, arheologia este unul dintre instrumentele de cercetare cele mai eficiente, de luminile sale beneficiînd în foarte mare măsură și istoria de artă, motiv pentru care toate aceste știri și-au găsit locul și în paginile revistei Arta.

# doñația irina lukász

muzee

horia horșia



Am salutat la vernisaj (asociindu-ne alocuțiunilor pictorului Eftimie Modălcă, președintele filialei brașovene, și criticului de artă Anca Pop, conceputor al expoziției) expoziția Irina Lukász (Brașov, sala Capitol, martie-mai), eveniment cu semnificații multiple în viața artistică și socială, semnificații care se cuvin a fi subliniate. Expoziția a cuprins donația făcută de artistă Muzeului de artă din Brașov cu o selecție din propriile sale lucrări, cărora le-au fost adăugate cele existente anterior în patrimoniul muzeului, unele împrumutate anume din atelierul pictoriței precum și o serie de documente privind viața și opera Irinei Lukász, ceea ce a imprimat ansamblului un caracter reprezentativ. Membru fondator al filialei brașovene, Irina Lukász s-a arătat a fi o prezență constantă, dar de o dezarmantă modestie și discreție, în viața artistică și socială a Brașovului de mai bine de patru decenii. Elevă, în orașul natal, a lui Gustav Kollar, apoi a lui Rudnay Gyula la Academia budapestană de arte frumoase, a lui Camil Ressu care-i notifică diploma în 1931 la București, a lui Pericle Capidan la Cluj la seminarul

pedagogic, tot la Cluj absolvind istoria artei și estetica, Irina Lukász își consacră întreaga viață artei și instrucției artistice (profesor și inspector școlar, a îndrumat 29 de generații brașovene, la școli cu predare în limbile română, ungară, germană), devenind, după 1940, pictorul cel mai apropiat de maestrul Mattis Teutsch. Cum din 1961 nu mai organizase nici o expoziție personală (chiar și aceasta, de la începutul deceniului șapte, prea puțin semnificativă — în spațiul restrâns al galeriilor Coresi), abia retrospectiva din 1974 (sala Victoria) cu 105 lucrări (selecționate din cca 800), desen, gravură, pastel, acuarelă, guașă, ulei, de la schițe și studii la opere definitive, ne-a restituit opera de o viață. Înzestrată cu un talent autentic și bizuindu-se pe o vastă cultură nu numai artistică și estetică ci și filosofică, Irina Lukász, fără să fi fost cîndva « cap de afiș », este, fără îndoială, unul dintre cei mai reprezentativi artiști pentru arta contemporană la Brașov, tradițiile, mișcările, inovațiile artistice reflectîndu-se în opera sa, omologate la nivelul unei receptări și transfigurări marcate

de amprenta unei personalități bine conturate, evoluînd în gândire și creație de la datele realului oferite experienței complexe a artistului la spiritualizarea lor în operă sub semnul aspirației spre « euristică ». Lucrările donației (ale recentei expoziții în ansamblu) rezumă și concentrează acest drum marcîndu-i etapele — de la tradițiile plein-air-ismului tipic transilvănean și ale tentațiilor ori eforturilor de organizare expresionistă a imaginii la constructivismul bazat pe aplicarea și interpretarea unora dintre conceptele și principiile de la jumătatea veacului ale lui Mattis Teutsch. Două direcții se manifestă preponderent în activitatea artistei din ultima perioadă: efortul de echivalare a « imaginii picturale » cu « imaginea muzicală » pe temelii sintaxei picturale abstracționiste, pe de o parte, iar pe de alta, reluarea și fructificarea unor « motive » vechi ale artistei, motive peisagistice specifice unui Brașov de odinioară cu farmecul nedezmîniț al burgului, specifice de asemenea împrejurimilor orașului cu plaiuri, văi și creste de munte. Am sugerat așezarea

operei întregi — cu peisaje, portrete, scene de grup inspirate din contingent ori organizate în funcție de înțelesuri metaforice și simbolice, naturi moarte și flori — sub semnul uneia din gravurile de debut, intitulată « Spre lumină », imaginea apărîndu-ne astăzi premonitorie. Drept răspuns convingerii și apartenenței fără echivoc la viața Brașovului, dorința de a « locui » în spațiul muzeului a devenit datorie, datorie s-a manifestat prin acul concret al donației prin care Irina Lukász restituie cetății o viață și o artă dăruită cetății.

1. Spre lumină, litografie, 1924 ; 2. Artista în atelier, Brașov, 1935 ; 3. Fată din secuime, ulei, 1938 ; 4. Epiphillum, ulei, 1944 ; 5. Ritm muzical, acuarelă, 1973.



Salutînd cu satisfacție prezența **Margaretei Sterian** la Muzeul de artă al Republicii, vom arăta că expoziția sa (februarie-martie), deși nu a avut caracterul unei retrospective, predominant lucrările mai recente, amplexarea ei tematică ne-a oferit o vastă deschidere panoramică asupra ansamblului creației sale, ce eludează aproape cronologizarea și sistematizarea pe etape printr-o unitate și puritate stilistică de excepție. Irezistibil atrasă de spectacolul carnavalesc sesizat în aspectele lui poetice, funambulești uneori, Margareta Sterian aduce în cîmpul imaginilor, fără un efort aparent, ca instrumente ale unei forțe evocatoare ieșite din comun, cînd conturarea de o eleganță grăcilă, cînd siluetele în levitație, estompeate într-un mediu cromatic de aceeași factură, emanînd nu rareori un dens trağısm intrinsec. Artista înregistrează zone prin definiție oscilante, pendulînd între realitate și iluzorii, între pitorescul violent și sublim. De la lumea circului (*Menajeria circului, Scenă de circ, Dresură de cai, Scenă la Moși, I, II, III*), a tirgurilor, a ritualurilor folclorice (*Scenă la Brănești, I, II, III*), cu consemnarea directă, sublimată apoi prin acțiunea transfiguratoare a stilului său inconfundabil — particular amestec de farmec naiv și rafinate efecte de ritmare compozițională și cromatică — se ajunge la ciclul cortegiilor (*Cortegiul copiilor, Cortegiul cu personaj în costum național, Cortegiul cu dansatoare, Cortegiul cu păiață, Cortegiul cu mireasă*), al măștilor (*Trei măști, Măști și cal albastru, Măști și cocos, Măști și mireasă*) cu un grad mai ridicat de generalitate, în fond mediații asupra condiției umane. Un alt ciclu, al *Amintirilor*, legat oarecum de cel al *Obiectelor înconjurătoare*, constituie una din cele mai subtile memorări a unei atmosfere domestice, a unui mod de viață, acela al Orientului filtrat prin Balcani, evocare apropiată ca substanță de Isarlik-ul barbian. Pentru a defini mai nuanțat complexitatea universului pictural al Margaretei Sterian trebuie neapărat subliniat și componența neo-rococo a stilului său, filiație încrîntă de transformarea personajelor în figurine de porțelan, aflate în raporturi fixe, codificabile. De asemenea, o analiză aparte ar merita peisajele niciodată natură în sine ci o natură pulsînd de umanitate, modelată și supusă aceleiași percepții fantasmatică. Așa cum atît de exact a definit-o Eugen Ionescu (pasaj relevant de excelenta monografie închinată artei de Olga Bușneag): «Nu poți să nu iubești calitățile de vis [...] aliate unui atît de frumos ironism, înduioșător ca o lacrimă sau ca o resemnare».

Tot la Muzeul de artă (și în aceeași perioadă), încetățenind o tradiție de «grup», au expus **Ștefan Căltia**, **Mihai Cismaru**, **Zamfir Dumitrescu** și **Sorin Ilfoveanu**, aparținînd promoției 1970, clasa maestrului Corneliu Baba. Personalități distincte, artiștii au prezentat o cuprinzătoare selecție din opera lor din ultimii ani, afinitățile lor electiv intemeindu-

se, credem, pe o înduioșătoare încredere în pictura ca piesă de muzeu (vădită și în faptul că unele lucrări sînt expuse în somptuoase rame vechi). Aparținînd ca atare familiei artelor «deduse» (ca să utilizăm o celebră distincție a lui Max Dvořak dintre artele «deduse» și artele «înduse»), cei patru artiști readuc în memorie o serie de capodopere ale artei românești și universale, reinterpretîndu-le în cheia care le este proprie. Alchimist al culorii, Ștefan Căltia a reușit de-a lungul a aproape unui deceniu să-și alcătuiască cu migală și arizanală răbdare o lume picturală care este numai a lui, compusă din simboluri care își dezvăluie deplinătatea de sensuri numai în cadrul acestui univers închis, încremenit, ideat de artist. Personaje evoluînd grav, oficiînd un ritual secret, plasate în scenografii cu profunzimi abisale, aceleiași atribute conotate în contexte diferite (peștele, buchetul de flori, casa, pasărea, copacul, globul de sticlă), iată cîteva din motivele obsesive ale lui Căltia. Dacă putem lesne să recunoaștem acel *genius loci* al cititoriilor transilvănene, ca matrice stilistică, nu înseamnă că imageria lui Căltia este legată de timp, de istorie. Antinarrative, scenele sale au toate datele veșniciei, ale imanenței, devenind alegorii ale umanității. Așa cum am mai arătat cu alte prilejuri, Căltia și-a forjat o materie colorată, excepțional adecvată copleșitorii încercături simbolice a tablourilor sale. Infinit nuanțări tonale, o tehnică desăvîrșită a valorății, îl apropie de vechii maeștri. Nu putem să nu sesizăm totuși pericolul unei prea timpurii manierizări, al repetiției, în cadrul unei viziuni sondate deja de Căltia pînă la ultimele consecințe. Avînd în vedere marea lui vocație, credem că va ști să se ferească de acest impas. Întotdeauna, urmărind fanatică îndrîjire, lupta continuă ce caracterizează modul de a picta al lui Mihai Cismaru, nenumăratele reveniri, estompări, cu cuțitul, accentuări, aplazități ștergeri, m-am gîndit la nuvela lui Balzac «Capodopera necunoscută». Aceleași tentațe a capodoperei, a absolutului. O pînă de Cismaru este teritoriul unei bălăii înversurate cu materia, artistul în același timp el însuși fiind răvășit de dramatice îndoieli și chinuri (*Autoportretul* cu un chip torturat al artistului — una din cele mai impresionante din pictura românească din ultimii ani — demonstrează acest lucru). Lucrările expuse recent sînt într-un fel magistrale «conspete» ale lui Grigorescu, Andreescu, Luchian, Vermeer, lecții desăvîrșite ale unei asimilări creatoare a covîrșitoarelor lor experiențe. Ceea ce înseamnă foarte mult, dar credem că Cismaru nu și-a dat încă măsura reală a talentului său.

Zamfir Dumitrescu a prezentat în ultimii ani o serie de portrete-efigii (majoritatea istorice), realizate cu mare virtuozitate tehnică, dar, adesea confundînd, după părerea noastră, adevărata grandoare cu grandilocvența. Lucrările expuse acum (portrete, peisaje, nativități, alegorii), se disting prin același virtuosism, prin iluzia perfectă a materialității, a

texturilor, dar pînă la urmă insatisfacția se instaurază totuși printr-o anume forțare, artificialitate și falsă complexitate. Totul este prea mult în aceste tablouri: ambiguitate manieristă, pensulația violentă, alternînd cu iluzorii colaje, obiecte savant aranjate, jocuri perspective, zone de monotonie tonală ș.a.m.d. Zamfir Dumitrescu știe totul despre pictură, dar poate paradoxal, știe mai puțin, într-un anume sens, să picteze.

Sorin Ilfoveanu este unul din cei mai autentici continuatori ai tradiției colorizării românești. Perseverent pe linia unei maxime economii de mijloace, el a adîncit acum și mai mult asceza culorii, cîștigînd un plus de gravitate și dramatism. Peisajele sale (diversele variante ale *lerrilor la Gura Trivălii*) nu caută unghiuri insolite, șocante, ci transcriu cu o aspră voință de stil și solidă știință a compoziției, a gradației tonale (alburile sale înnobilează cu accente poetice locul altfel sordid în sine), același motiv. Andreescu este prezent tutelar în aceste tablouri printr-o consubstanțială melancolie. Personajele sale hieratice (Ciclul de muzicanți și *Nomazi*) adaugă noi elemente unor preocupări mai vechi cunoscute din expoziții anterioare.

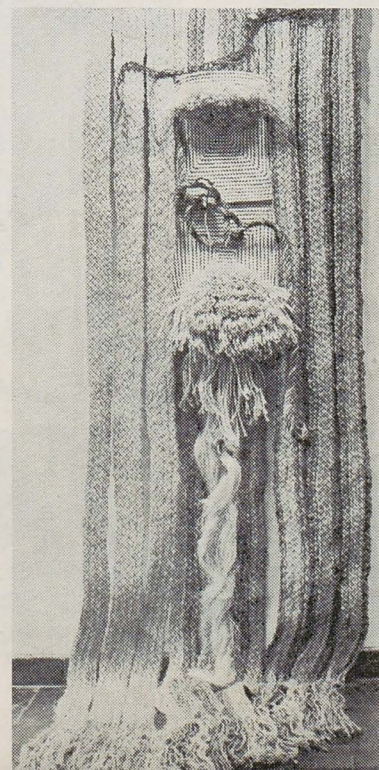
Sculptor prolific, cunoscut din manifestări anterioare prin reliefuli animate de o involburare barochizantă, **Nicolae Fleissig** (Orizont, februarie-martie) a demonstrat odată cu amplasarea în cadrul unor tabere de sculptură a unor structuri cu valoare de semn și o altă tendință a creației sale și anume aceea a esențializării operate fie pe trasee geometrice (niciodată riguros respectate, intervenîndu-se cu accidente ce tensionează volumele), fie mai ales la nivelul organicului. Într-un cuvînt, sculptura lui Nicolae Fleissig (interesantă și prin modul neașteptat de îmbinare a diverselor materiale, printre care arzezii îi revine un rol primordial), poate fi caracterizată ca *biomorfa*, preocupată în fixarea, coagularea magmei în fierbere. Nelinîștitoare (nelinîște datorată poate și imposibilității decodării lor univoce), lucrările lui Nicolae Fleissig constituie în același timp și o provocare anticlotală, ce pune în paranteză un întreg repertoriu formal bazat pe relativa estetică a «frumosului». Mai trebuie vorbit despre modul cum a reușit Fleissig să încorporeze golul (poate pe urmele lui Henry Moore), un cîștig important în evoluția concepției sale formative, ca unul din parametri esențiali ai formelor sale. Deschiderile cu un desen capricios practicate în masa, carnea lucrărilor le condiționează și programează vizualizarea.

La atelier 35, în aceeași perioadă, au expus **Vlad Micodîn** — desen și **Vasile Ivan** — sculptură. Desenele lui Vlad Micodîn, deși sînt centrate pe lumea Deltei, nu-și propun să capteze mirificul spectacol vizual oferit cu insistență de acest mediu în continuă mișcare, temă predilectă pentru notațiile interesate

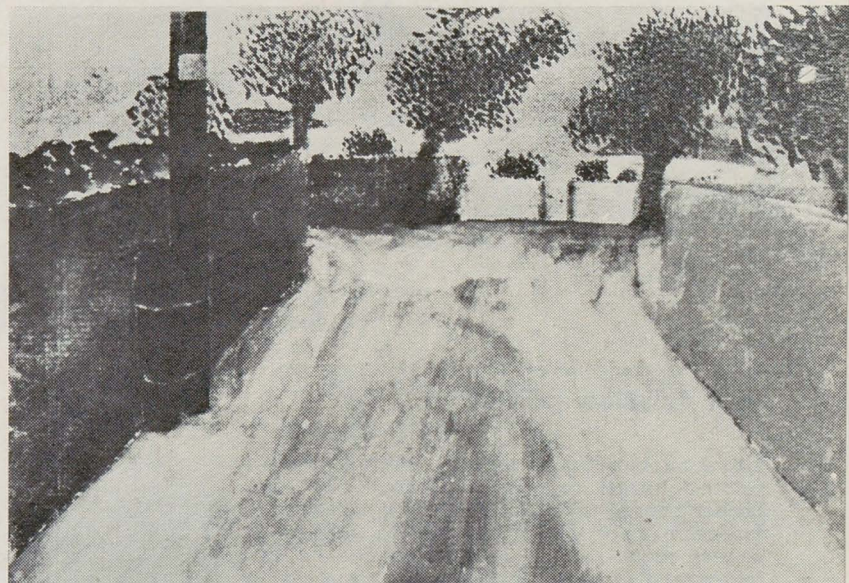
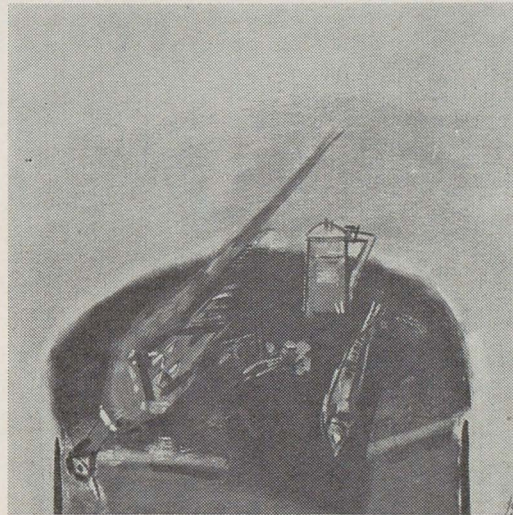
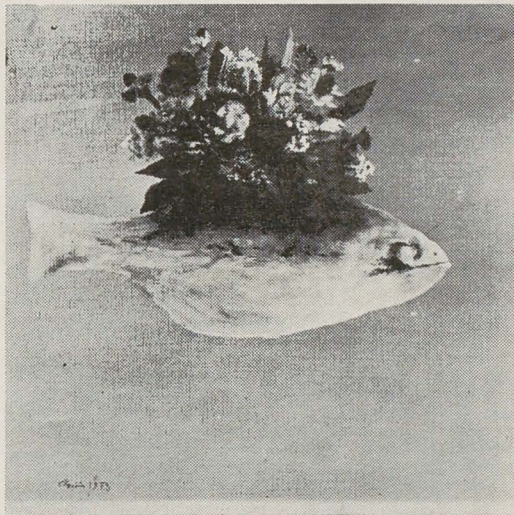
să surprindă evanescenul. Dimpotrivă, denudate de orice urmă de pitoresc, aceste desene elaborate probabil în atelier, în urma schițelor efectuate la fața locului, decupează din realitatea multiformă aspecte mai puțin atrăgătoare la prima vedere, care sînt apoi analizate, reinterpretate, uneori examinate parcă cu lupa, conferindu-li-se o acuitate de netăgăduit, chiar o anume măreție. Se stabilesc astfel nebanuite noi conotații: o barcă pe nisip, de pildă, devine un cetaceu uriaș descărnăt, elementele de relief al unei insule se antropomorfizează pe neașteptate (*Popina*), o pădure de salcîmi devine un hațîș terifiant. Înverșunarea înregistrării amănuntelor (*Casă, Bucătărie de vară*) nu perturbă unitatea de ansamblu, ci, dimpotrivă, scoate întregul (cadrul ales) din sfera obișnuitului, banalului, care se reconstituie din suma acestor amănunte ca o nouă structură semnificantă.

Vasile Ivan, fixat cu obstinație singulară asupra unei unice teme centrale: fizionomia copilăriei (a unei prime copilării de fapt) asimilează desigur lecția binecunoscutelor opere brăncușiene, dar nu se oprește aici. Modelator sensibil, Vasile Ivan reușește să sugereze tensiunea generată de o situație conflictuală în care se află noul născut. Pe de o parte starea amorfă, semi-lotală, spre care copilul năzuiește instinctiv să se întoarcă, pe de altă parte solicitările exterioare care îl transformă și-l particularizează, îi dau chip. De la somnul edenic (sculptura în lemn *Somnul* este în mod cert unul din virfurile expoziției printr-o deplină, rotundă armonie a stilizării, axată pe curbe molatice, voluptuoase am putea spune) pînă la portretele-torsuri în bronz (sugerînd miracolul trezirii la conștiința de sine, contactul cu un mediu deocamdată necunoscut și bănuț a fi ostil), sculptorul antrenează o gamă întreagă de procedee, dovedind încă o dată că nu există subiect perimat, inapt de a dezvălui noi resurse expresive în fața investigației grave și pasionate.

**Constantina Dumitru** (Căminul artei, februarie-martie) își propune (în continuarea consecventă a unei viziuni deja coerent formulate în expoziția din 1977) explorarea capacității plămăitoare a sisalului, atît în ce privește variatele modalități de structurare a spațiului, ca și în articularea unui limbaj cu o expresivitate aparte, manevrat complex, eliminîndu-se efectele ambigue de tip aleatoriu. Nu vom întreprinde analiza multiplexelor tehnici de țesut și asamblare din a căror combinatorică se obțin efectele dorite (ele au fost puse în evidență de criticul de artă Horia Horșia în catalogul expoziției), vrem să semnalăm doar o necesară deplasare a gîndirii artei în actuala expoziție, de la accentul pus pe dirijarea contrapunctică a texturilor într-o compoziție al căror indice spațial era încă minim (tendință prezentă totuși, dar cu o altă pondere) spre o implicare activă, integratoare a spațiului în organizări ambientale cu un farmec rustic, mizînd inteligent pe virtuțile tactile ale mate-







rialului, reușindu-se impunerea unui mesaj solar, a unei atmosfere poetice în ultimă instanță.

Operind restrictiv și oarecum dogmatic, pictura lui **George Paul Mihail** (Simeza, martie) poate fi lesne pusă sub semnul unei atitudini gestualiste ce instaurează primatul actului asupra coerenței imaginii, logic și conștient urmărite. La o examinare mai atentă

însă (despovărați de o serie de clișee care au devenit atât de coercitive în interpretarea artei moderne, ca și a celorlalte mari epoci culturale), descoperim — fără a nega o euforică plăcere de a ataca oarecum hazardat pînza, fixind *alla prima* izbucnirile emoționale — o anumită logică, detectabilă în succesiunea lucrărilor, succesiune bazată pe juxtapunere serială și interșanjarea variantelor. Demersul artistului capătă astfel mai multă claritate, în efortul său de a transcrie cât mai

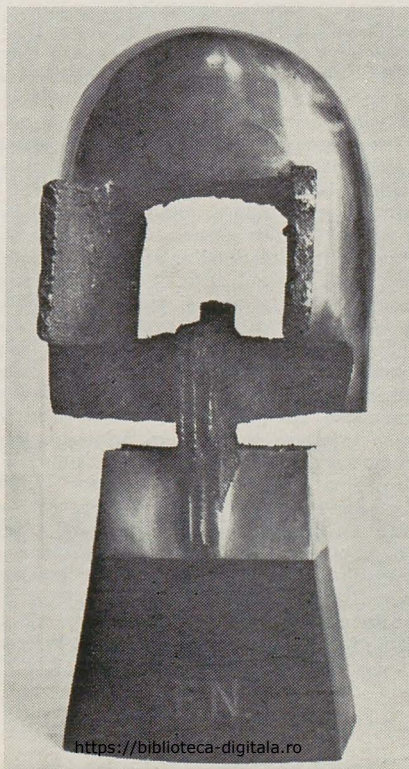
necenzurat de filtre obturante trăirea panteistă a naturii, fragmentele obținute sînt organizate apoi (în funcție de densitatea, forma, dinamica și valoarea tușelor colorate) într-o ordine rațională, apelîndu-se astfel nu numai la empatia ce poate fi momentană a privitorului. Procedeul ține evident de un mod similar de a utiliza motivul — acela al muzicii — ceea ce nu-l individualizează încă prea mult, dar fără îndoială nu i se poate contesta autenticitatea comunicării.

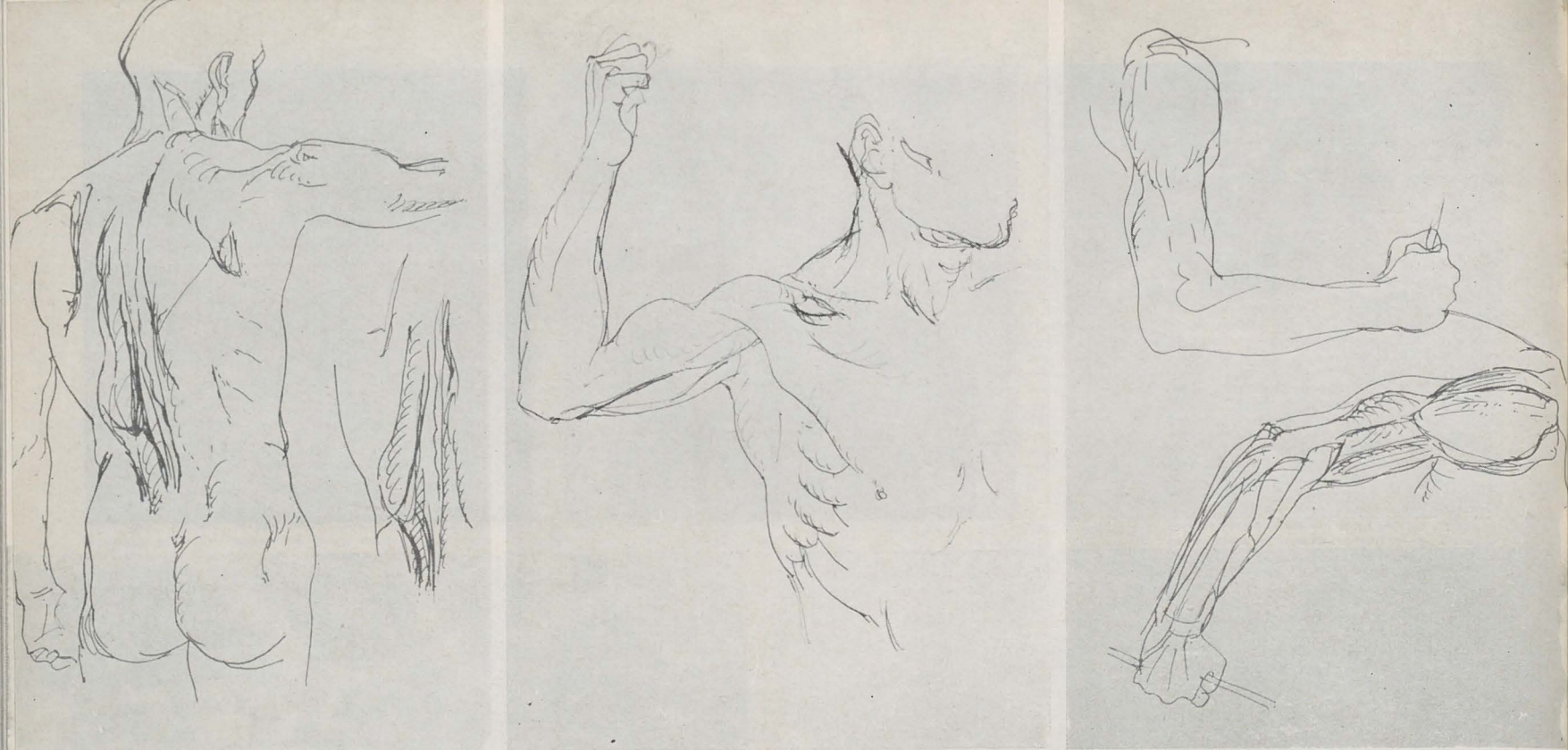
p. 38:

1. MARGARETA STERIAN: *Cină*, ulei ; 2. CONSTANTINA DUMITRU: *Altarul Soarelui*, obiect textil, sisal

p. 39:

1. ȘTEFAN CÂLȚIA: *Compoziție*, ulei ; 2. SORIN ILFOVEANU: *Masă neagră*, ulei ; 3. ZAMFIR DUMITRESCU: *Jocul cu pene de păun*, ulei ; 4. GEORGE PAUL MIHAIL: *Arșița*, ulei ; 5. VLAD MICODIN: *Peisaj*, desen ; 6. MIHAI CISMARU: *Samovar*, ulei ; 7. NICOLAE FLEISSIG: *Sălașul gîndurilor*, bronz ; 8. VASILE IVAN: *Ion*, lemn





Studii anatomice, desene inedite de Gh. Ghițescu

## Un locus de interferență

dan cristian popescu

cărți/idei

Literatura teoretică a artei s-a îmbogățit recent printr-o lucrare care datorită complexității problemei puse și aportului original al autorului la înțelegerea unor trăsături genetice ale fenomenului artistic ne obligă să o recomandăm și — ne permitem — să orientăm cititorul cu ajutorul citorva jaloane. Autorul, personalitate de prestigiu a învățământului de artă, este cunoscut prin tratatul de « Anatomie artistică », volumul « Permanențele artei » și prin studiile teoretice publicate în revista ARTA. Volumul « Antropologie artistică » a profesorului Gheorghe Ghițescu, care prin vastitatea cunoștințelor și multidisciplinaritatea abordărilor constituie expresia admirabile și temerarei voințe a unui cărturar de a servi arta, știința și formarea artistului contemporan, este o sinteză asupra temei variabilității imaginii omului reprezentat în artă. Autorul consideră Antropologia artistică parte integrantă a învățământului anatomic-artistic. De-a lungul unui proces de clarificare și prin tentative repetate în cursul multor ani de magistratură didactică și practică artistică discretă, autorul a desăvârșit ceea ce constituia doar intenție programatică la ilustrul său predecesor, savantul și umanistul Francisc Rainer, pentru care studiul omului integral, destinat artiștilor, începea în anatomie și antropologie pentru a sfârși în estetică și istoria artei. Programul său debuta cu trăsăturile biomorfologice ale omului și ajungea la umanism, gândind astfel o disciplină care trebuia să fie întâlnirea între științele biologice și disciplinele estetico-istorice — un locus de interferență al realului cu spiritualul. Inserția antropologicului în cercetarea artei nu constituie, în paginile cărții, un argument necesar sublinierii biologice ci un concept științific util pentru evidențierea axiologică, deoarece cuprinde actuală antropologie depășește cu mult sfera de competențe biomorfologice ale începuturilor acestei științe. Perspectiva antropologică centreează semnificația operei de artă în umanizare, proces ce se consumă în multidimensionalitatea bio-psiho-socio-culturală a persoanei, perspectivă ce instituie, așadar, o viziune complexă asupra artei ca rezultat al structurilor sociale și culturale ale creatorului.

Primele trei capitole ale Antropologiei artistice: « Omul și arta », « Antropologia și portretul »,



« Artă, civilizație și cultură » alcătuiesc și introducerea programatic-metodologică a lucrării, care se desfășoară apoi sub semnul evoluției figurății imaginii omului în artă. Reducerea la o singură variabilă: figura omului în spațiul plastic, prilejuiește demonstrarea, fără ostentație, a importanței determinantilor imaginii omului figurat în arta mediterano-europeană. Astfel, factori de natură etnobiologică, psihologică, sociologică, culturologică, ideologică, tehnologică, geografică și politică într-o diversă recombinație impusă de necesitatea istorică a colectivităților umane determină aspectul poli-morf al imaginii omului ca martor a ceea ce este, dar și ca probant spre ce aspiră; speranța și neliniștea, forța rațiunii și puterea intuiției, credința în știință dar și forța ocultă a magiei au fost informate prin imaginea omului în artă. Forma omului în artă, atât de diferită, indică diferențele de structură a culturilor, stilurilor și personalităților creatoare, dar și a « personalității colective », deoarece imaginea se instituie printr-un front comun în care artistul ca « ochi al universului » și mulțimea umană a colectivităților acceptă viziunea artei. Într-adevăr, pe fundamentul biogenetic umanizarea este un proces socio-cultural care a perfecționat comportamentul individual ca parte a comportamentului colectiv, deci este un fenomen care se dezvoltă la nivelul structurilor neuro-psi-hice. Se poate astfel afirma că, în oarecare măsură, capacitățile funcționale ale unui specialist în fizica nucleară

nu sînt fundamentale deosebite de cele ale sclavului egiptean care a ridicat piramidele. Diferențele și performanțele care îi deosebesc au ca determinanți deosebirile mezologice ale existenței.

Sustras condiționării pur biologice, omul creează un nou nivel cosmic, acela psiho-cultural dominat de valorile etice, un nivel al libertății morale și responsabilității față de sine și față de semenii. Este de la sine înțeles că valorile estetice nu pot fi concepute ca independente față de cele etice, de responsabilitatea morală, care înalță nivelul uman deasupra celui animal. Antropologia care a remarcat structura antinomică a persoanei oferă unitatea structurală a omului în comportamente, unde se amalgamează instinctul cu rațiunea, oniricul și subconștientul cu conștiința. Omul este creator al valorilor culturale dar și influențat de acestea, supus propriei creații a mediului socio-cultural, producătorul culturii este și produsul acesteia. Antropologia culturală cercetează aceste aspecte; antropologia artei se va putea institui în viitor ca o disciplină a antropologiei culturale care va avea meritul să lumineze tocmai partea cea mai fină a expresiei umane a creației: arta.

Cu această perspectivă antropologică, lectura cărții lui Gheorghe Ghițescu ne pune în contact cu viața formelor imaginii omului începînd cu civilizația Egiptului și poposind la formele omului în arta barocă, cu care se încheie primul volum. Antropologia artistică este, astfel, o istorie a artelor plastice aplecată asupra unei singure imagini — omul. Am socotit necesară prezentarea volumului, deoarece noutatea cărții rezidă tocmai în concepția care a stat la elaborarea ei, concepție formulată pertinent de Ștefan Milcu: « arta este o componentă necesară în antropologia culturală, iar forma umană, purtătoare a unui potențial antropologic de expresivitate artistică pe care pictorul și sculptorul le actualizează cu tensiunea personalității și în contextul cultural al epocii ».

Pentru noi volumul postum al profesorului Gheorghe Ghițescu, dincolo de orice fel de alte considerații, constituie momentul care va marca nașterea unei discipline: antropologia artei\*.

\*Gheorghe Ghițescu: *Antropologie artistică*, Editura Didactică și Pedagogică, București 1979

## 15 années — art monumental

pp. 1—4

L'éditorial met en évidence la relation étroite entre le développement social de notre pays pendant les quinze dernières années et l'élaboration et la réalisation d'un important programme d'art monumental. A titre d'exemple, les critiques d'art Marina Preutu et Horia Horșia présentent le Monument de l'indépendance de Jassy, et, respectivement, les reliefs en créamique qui décorent les façades de certains édifices de Slobozia et de Rimnicu-Sărat.

## GHEZA VIDA

(Vasile Drăguț)

p. 7

(Raoul Șorban)

p. 17

Le sculpteur Gheza Vida vient de mourir le 11 mai cette année à Baia Mare, sa ville natale. Membre du Comité Central du Parti Communiste Roumain, député à la Grande Assemblée Nationale, membre correspondant de l'Académie Roumaine, Artiste du Peuple, Héros du Travail Socialiste, Gheza Vida est né le 28 février 1913 dans une famille d'ouvriers mineurs. Il fait son apprentissage dans l'atelier du peintre Alexandru Ziffer et débute en 1937 à Baia Mare comme participant d'une exposition collective. Mais ce n'est que bien plus tard qu'il exposera à nouveau ses œuvres. Expositions personnelles: 1958 — Bucarest; 1963 — Belgrade; 1964 — Prague; 1973 — Bucarest, Baia Mare; 1974 — La Haye; 1975 — Viborg, Bilund, Copenhague; 1976 — Oslo. Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1959 — Prague, Budapest, Varsovie, Minsk; 1960 — Leningrad, Le Caire, Alexandrie, Helsinki, Bratislava, Berlin Prague; 1961 — Paris, Damas, Sofia, Moscou; 1963 — Varsovie; 1966 — Londres; 1969 — Moscou; 1970 — Turin; 1972 — Leningrad, Rome, Prague, Brno, Budapest, Belgrade. Expositions internationales: 1958 — Biennale de Venise, Exposition des pays socialistes, Moscou; 1965 — « L'art et la résistance », Bologne; 1976 — Biennale de Venise; 1977 — Exposition internationale de sculpture moderne, Paris.

Il est l'auteur de plusieurs monuments dont nous citons le Monument du Soldat roumain (Carei, 1964) et le Monument dédié aux Paysans martyrs (Moisei, 1966).

Rendant hommage à la mémoire du sculpteur, le pr Vasile Drăguț (In memoriam Gheza Vida, p. 7) situe son œuvre dans la tradition ancestrale des sculpteurs sur bois de sa région natale, il le situe dans la lignée des bâtisseurs anonymes des maisons paysannes aux toitures et aux portails richement décorés et des églises aux tours élancées. « Robustes et évocatrices, les sculptures de Vida gardent en elles quelque chose de la force naturelle du tronc d'arbre duquel elles sont sorties; mais une force supplémentaire donne toujours à ses personnages, même réels, une aura de légende qui les convertit en symboles. C'est pourquoi on peut affirmer qu'en sculptant le visage de ses contemporains, Vida a matérialisé la mythologie du Maramureș (...). Ses paysans, ses mineurs, ses sonneurs de cor, ses raconteurs, ses jeunes gens qui dansent la « tropita », les vieux qui tiennent conseil ou ses faucheurs — tous ces héros que ses mains ont sculpté dans le bois semblent accomplir un rituel (...). Le corolaire de son œuvre, souligne l'auteur, est bien cet ensemble de Moisei, qui a intégré dans le paysage mâle et grave du Maramureș la rigueur d'une composition invitant au silence et au recueillement. En évoquant un moment sanglant de l'histoire, Vida a refusé la description exaltée ou le geste rhétorique (...). Il a réuni les figures caractéristiques de la sculpture sur bois du Maramureș dans une composition circulaire — un rituel archaïque — impliquant l'idée de sacralisation par le sacrifice suprême des paysans martyrs. La nature entière et les saisons mêmes participent au recueillement de ce lieu où chaque colonne sculptée semble être un cri de souffrance figé dans l'immobilité de la matière (...). Gheza Vida a laissé un œuvre d'une grande force morale, noble et choisi, qui le situe parmi les grands sculpteurs roumains d'aujourd'hui et depuis toujours.

Abordant un domaine moins connu de l'activité artistique de Gheza Vida — le dessin — le pr Raoul Șorban (Les dessins de Vida, p. 17) relève son importance pour la pensée et pour la vision du sculpteur. Malgré leur nombre réduit, « ils illustrent, par la justesse des idées et de l'expression, par leur réflexes clairs et leur cristallisation formelle complète, une réalisation énergique et relativement rare dans l'art roumain, en imposant Vida comme un représentant d'une incontestable autorité dans un genre qui avait reçu la consécration déjà du temps de Nicolae Grigorescu ».

## Aurel Ciupe — l'homme et l'œuvre

(Mihai Ispir)

p. 8

« Quand on regarde les tableaux de Aurel Ciupe — affirme dans son étude le critique d'art Mihai Ispir — ceux de la dernière période surtout, on a le sentiment de se trouver en présence d'un parfait accord entre le profil d'une personnalité et les caractéristiques fondamentales du domaine où celle-ci exerce sa vocation: la peinture. L'artiste semble installé spirituellement, et avec l'aisance de celui qui se sent chez lui, à l'intérieur des frontières de la peinture, d'où il s'adresse à nous avec une souveraine élégance, mais aussi avec ce calme bienveillant qui fait le charme de l'amphytrion, en nous invitant de découvrir à loisir les remarquables richesses ». En présentant les étapes

de création de l'artiste, l'auteur poursuit en fait de montrer l'évolution d'une personnalité artistique marquante, intégrée avec son profil distinct dans l'histoire de la peinture contemporaine roumaine.

## Aurel Ciupe — l'exposition retrospective

(Ioana Beldiman, Paraschiva Pojar)

p. 10

Pour le 80-ème anniversaire du peintre Aurel Ciupe, une importante exposition de ses œuvres a été organisée par le Musée d'art de la République avec le concours du Musée d'art de Cluj-Napoca. Réconstituant le parcours effectué par l'artiste transylvain pendant plus de 50 années, les œuvres présentées « se projettent sur la toile de fond des stades de définition de l'art roumain de l'entre-deux-guerres, en convergence avec les étapes parcourues par l'art européen en notre siècle ». L'évolution de l'art de Aurel Ciupe se révèle dans la mesure où nous acceptons cette dualité, cette oscillation entre ce qui est stable et pérenne dans l'espace et dans le temps et sa « sensibilité pareille à un séismographe enregistrant tout ce qui est en cours de transformation » (...). « Concentrant en elles les réussites picturales de la dernière décennie, la galerie de ses fastueuses natures mortes s'impose comme une synthèse, comme le fruit de ses méditations. Les notions classiques d'harmonie et d'euphémie se constituent, au fond, en tant que modes d'expression visuelle et conceptuelle de son idéal esthétique ».

Aurel Ciupe est né le 16 mai 1900 à Lugoj. Entre 1916 et 1924 il étudie la peinture à Baia Mare (Ecole libre de peinture), Bucarest (Ecole des Beaux-Arts), Paris (Académie Julian), Jassy, (Ecole des Beaux-Arts), Rome (Institut supérieur des Beaux-Arts). Début en 1925, à Bucarest. Il ouvre des expositions personnelles en Roumanie (1924, 1926, 1929, 1930, 1965, 1975, 1980) et à l'étranger: 1971 — Leipzig, Dresde, Karl Marx Stadt; 1978 — Rostock, Berlin. Participe aux Salons officiels ainsi qu'à de nombreuses manifestations collectives et de groupe. Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1947 — Budapest; 1956 — Vienne; 1959 — Budapest, Minsk, Belgrade; 1960 — Prague, Berlin, Bratislava, Helsinki, Athènes; 1961 — Ankara, Istanbul, Damas, Alexandrie, Le Caire, Moscou; 1966 — Pékin; 1967 — Ulan Bator; 1968 — Leningrad, Titograd; 1969 — Tel Aviv; 1970 — Turin; 1972 — Middlesbrough, Gateshead, Varsovie, Leningrad, Prague, Brno; 1973 — San Sebastian, Valladolid, Madrid, Barcelone; 1974 — Budapest, Miskolc, Damas, Alep; 1975 — Téhéran; 1977 — Berlin; 1979 — Buenos Aires, Prague, Bratislava, Expositions internationales: 1937 — Exposition internationale, Pavillon de la Roumanie, Paris; 1958 — Exposition d'art plastique des pays socialistes, Moscou; 1973 — Salon des Indépendants, Paris; « Peinture réaliste engagée », Sofia; 1977 — « Les Balkans, zone de paix », Bucarest. Titres, prix et récompenses: 1928, 1934 — Prix du Salon officiel, Bucarest; 1937 — Médaille de bronze, Exposition internationale de Paris; 1939 — I-er Prix, Exposition d'art plastique transylvain, Cluj; 1957 — Maître émérite des arts; 1964 — Prix d'Etat; 1967 — Professeur émérite.

## Sighișoara

(Marius Tătaru)

p. 32

La présentation du vieux bourg transylvain de Sighișoara à l'occasion de son 700-ème anniversaire, offre au critique d'art Marius Tătaru les arguments pour une étude consacrée à la personnalité de cette ville qui fut, tout au long des siècles un stimulant, non seulement pour les urbanistes, mais aussi pour les peintres et les graveurs.

## Les plus anciennes sculptures sur pierre en Roumanie

(Radu Florescu)

p. 34

Consacrée au documents d'art significatifs pour les cultures qui se sont succédé sur le territoire roumain, la rubrique « restitutions » débute avec la présentation des menhirs de Baia de Criș, de Sibioara, et de Hamangia. Ces témoignages caractéristiques pour les époques de transition — du néolithique à l'époque du bronze, ou bien de l'époque du bronze à celle du fer, représentent « les premières tentatives d'expression pérenne et monumentale de l'image que les communautés primitives vivant sur le territoire de notre pays s'étaient formé en ce qui concerne le monde et la vie; elles sont édifiantes aussi sur le plan de la recherche plastique, préfigurant la voie difficile et labyrinthienne entre la « mimesis » et la stylisation.

## Le second voyage de documentation

(Eleonora Costescu)

p. 13

Relatant le second voyage de documentation des critiques d'art bucarestois effectué cette fois-ci à la Ploiești, Brașov et Miercurea-Ciuc — villes où résident un nombre assez important d'artistes, membres de l'Union des arts plastiques — l'auteur montre l'efficacité de cette modalité d'information et de recherche en équipe qui permet d'établir des contacts directs entre les critiques d'art et les artistes sur les lieux-mêmes de leur travail. Du reste, la présentation des artistes dans l'actuel numéro de notre revue est due, dans la plupart des cas, aux critiques d'art qui ont participé à l'actuelle tournée de documentation.

## Waldemar Mattis-T

(Mihai Ispir)

p. 21

Né le 20 mai 1950 à Sfintu Gheorghe. Etudes: Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Début en 1972. Expositions personnelles: Bucarest (1972, 1979), Brașov (1978), Miercurea Ciuc (1980).

## Marcel Bejgu

(Marius Tătaru)

p. 22

Né le 23 septembre 1951 à Bătrâni — Prahova. Etudes: Institut pédagogique de Jassy (1973). Début en 1974. Exposition personnelle: Ploiești (1975).

## Bogăți Kispál Lajos

(Horia Horșia)

p. 22

Né le 30 janvier 1944 à Cluj-Napoca. Etudes: Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1972). Début en 1971. Prend part aux Symposiums de céramique monumentale de Sibiu (1978, 1979).

## Anca Crăciun

(Mihai Ispir)

p. 22

Née le 9 juin 1953 à Birlad. Etudes: Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1977). Début en 1975.

## Gheorghe Minescu

(Marius Tătaru)

p. 22

Né le 26 mars 1950 à Sinaia. Etudes: Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1975). Début en 1977. Exposition de group: Moscou (1979).

## Alexandrina Gheție

(Olga Bușneag)

p. 24

Née le 25 avril 1935 à Beclean-Someș. Etudes: Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1949). Début en 1959. Expositions personnelles: Brașov (1962, 1970, 1974, 1976, 1979), Bucarest (1974). Expositions internationales: Le concours international « Jan Miró » de Barcelone (1974), « Le sport dans les arts plastiques », Barcelone (1975). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Wrocław (1973), Berlin (1974), Moscou (1977).

## Imola Jakabos Olsefszky

(Olga Bușneag)

p. 25

Née le 21 mai 1943 à Covasna. Etudes: Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1968). Début en 1969. Exposition personnelle: Brașov (1978). Exposition internationale: Quadriennale d'art décoratif, Erfurt (1978).

## Kaspar Teutsch

(Olga Bușneag)

p. 26

Né le 31 mai 1931 à Brașov. Etudes: Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1963). Début en 1963. Exposition personnelles: Brașov (1970, 1974, 1976, 1979), Bucarest (1974, 1979). Expositions internationales: « Le sport dans les arts plastiques », Barcelone (1975), Le concours international « Joan Miró », Barcelone (1978), Majdanek (1979). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Londre (1969), Wrocław (1973), Berlin (1974), Helsinki (1977).

## Aurelia Stoe Mărginean

(Horia Horșia)

p. 28

Née le 19 juin 1940 à Tîrgu Mureș. Etudes: Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1966). Début en 1966. Expositions personnelles: Bucarest (1969, 1973), Brașov (1969, 1973, 1978).

ERATA

În nr. 4—5/1980 al revistei noastre, la pagina 19, coloana întâi, rândul 15 de jos, în loc de: energie — se va citi: erezie

