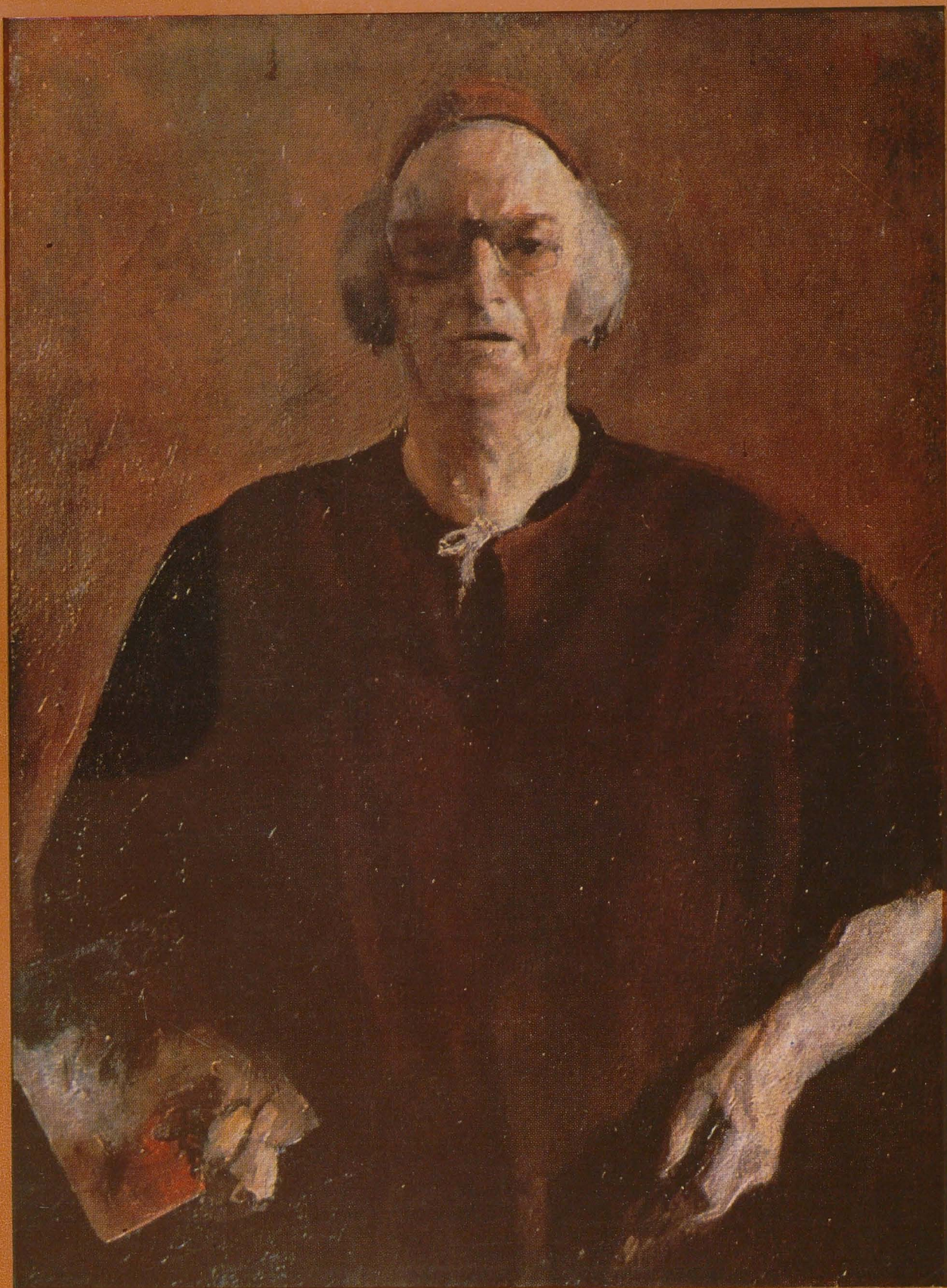


arta

ANUL XXX • NR. 8/1983



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, Horia
Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
Horia Horșia

PREZENTARE ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartoian

Redacția aduce mulțumiri pictorilor
și colaboratorilor care ne-au pus la
dispoziție diapozitive în culori și
fotografii

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:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6
luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le dépar-
tement export-import presses, Buca-
rest, Calea Griviței nr. 64—66,
P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 33 dollars par
an (12 numéros).

40541

Lei 30

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

Pictura (3)

- | | | | |
|----------------------|----|--|--|
| OMAGIU | 1 | Educație patriotică, revoluționară | |
| | 2 | Creatorul de artă, participant activ la viața societății | |
| | 4 | Idealul de adevăr și frumusețe al artei | |
| | 5 | Corneliu Baba, un pictor al omului | |
| | 8 | Insemnări | |
| | 5 | Nicolae Dărăscu | |
| | 8 | Spiru Chintilă | |
| CENTENAR | 11 | Manet și pictura românească modernă (II) | |
| ATELIER | 14 | Cu Wanda Sachelarie Vladimirescu despre facere și desfacere în | |
| | 17 | pictură, un proces sau un mit ancestral | |
| | 20 | De vorbă cu Constantin Blendea despre construirea zborului | |
| | 21 | Balázs Imre — un dramaturg al culorii | |
| | 22 | Liviu Suhar — o artă de atmosferă fantastică | |
| | 21 | Florin Ciubotaru și plinătatea absenței | |
| | 24 | Marin Gherasim și metafora porților | |
| | 26 | Rodica Chișu — despre suveranele avataruri ale liniei | |
| | 28 | Cu Lia Szász — despre îndoieli și certitudini în procesul creației | |
| | 29 | Aurel Iacobescu — sau despre nevoia de armonie | |
| CRONICA | 30 | Fred Micoș | |
| | 32 | Valentin Hoefflich | |
| | 33 | Maria Manolescu | |
| | 34 | Teodor Botiș | |
| | 35 | Suzana Fântânariu | |
| RESTITUIRI | 36 | Szathmari documentarist | |
| NOTE DIN DOCUMENTARE | 38 | Puncte de plecare pentru realizarea ciclului de picturi «Imagini | |
| | 39 | dobrogene» | |
| | 39 | Atelier 35 | |
| | 41 | Centenar Utrillo | |
| | 42 | Jurnalul galeriilor (Radu Procopovici, Mircea Grozdea, Gheorghe | |
| | | Vida) | |

Gheorghe Spiridon
Gabriela Manole Adoc
Vasile Drăguț
Corneliu Baba
Mircea Deac
Horia Horșia
Theodor Enescu

Marica Grigorescu
Theodor Redlow
Horia Horșia
Marius Tătaru
Theodor Redlow
Anca Vasiliu
Alexandru C. Lungu
Marica Grigorescu
Horia Horșia
Mihai Ispir
Gheorghe Vida
Barbu Brezianu
Radu Procopovici
Horia Horșia
Adrian-Silvan Ionescu

Virgil Preda
Mihai Ispir,
Mihai Drișcu
Gheorghe Cosma

- | | | | |
|---------|---|-------------------------|--|
| COPERTA | I | Autoportret, ulei, 1980 | |
| IV | | Pagină de caiet, desen | |

Corneliu Baba
Corneliu Baba

La peinture (3)

- | | | | |
|--------------|----|--|--|
| HOMMAGE | 1 | Éducation patriotique, révolutionnaire | |
| | 2 | Le créateur d'art, participant actif à la vie de la société | |
| | 4 | L'idéal de vérité et de beauté de l'art | |
| | 5 | Corneliu Baba — peintre de l'homme | |
| | 8 | Notes | |
| | 5 | Nicolae Dărăscu | |
| | 8 | Spiru Chintilă | |
| CENTENAIRE | 11 | Manet et la peinture roumaine moderne (II) | |
| ATELIER | 14 | Entretien avec Wanda Sachelarie Vladimirescu sur la composi- | |
| | 17 | tion et la recomposition de l'œuvre picturale, un processus ou | |
| | 20 | un mythe ancestral | |
| | 21 | Entretien avec Constantin Blendea sur la construction du vol | |
| | 21 | Balázs Imre — un dramaturge de la couleur | |
| | 22 | Liviu Suhar — un art d'ambiance fantastique | |
| | 22 | Florin Ciubotaru et la plénitude de l'absence | |
| | 24 | Marin Gherasim et la métaphore des portes | |
| | 26 | Rodica Chișu — et les souverains avatars de la ligne | |
| | 28 | Entretien avec Lia Szasz — sur les doutes et les certitudes dans | |
| | 29 | le processus de création artistique | |
| | 29 | Aurel Iacobescu — ou du besoin d'harmonie | |
| CHRONIQUE | 30 | Fred Micoș | |
| | 32 | Valentin Hoefflich | |
| | 33 | Maria Manolescu | |
| | 34 | Teodor Botiș | |
| | 35 | Suzana Fântânariu | |
| RESTITUTIONS | 36 | Szathmari — documentariste | |
| | 38 | Points de départ pour la réalisation du cycle de peinture | |
| | 39 | «Images de la Dobroudja» | |
| | 39 | Atelier 35 | |
| | 41 | Centenaire Utrillo | |
| | 42 | Le journal des galeries (Radu Procopovici, Mircea Grozdea, | |
| | | Gheorghe Vida) | |

Gheorghe Spiridon
Gabriela Manole Adoc
Vasile Drăguț
Corneliu Baba
Mircea Deac
Horia Horșia
Theodor Enescu

Marica Grigorescu
Theodor Redlow
Horia Horșia
Marius Tătaru
Theodor Redlow
Anca Vasiliu
Alexandru C. Lungu

Marica Grigorescu
Horia Horșia
Mihai Ispir
Gheorghe Vida
Barbu Brezianu
Radu Procopovici
Horia Horșia
Adrian-Silvan Ionescu

Virgil Preda
Mihai Ispir, Mihai Drișcu
Gheorghe Cosma

- | | | | |
|------------|---|---------------------------|--|
| COUVERTURE | I | Autoportrait, huile, 1980 | |
| IV | | Page de cahier, dessin | |

Corneliu Baba
Corneliu Baba

ДАНИ УВАЖЕНИЯ

- | | | | |
|----------------|----|--|--|
| СТОЛЕТИЕ | 2 | Живопись (3) | |
| В МАСТЕРСКОЙ | 4 | Корнелиу Баба, совесть | |
| | 4 | Заметки | |
| | 5 | Николае Дэрэску | |
| | 8 | Спиру Кинтилă | |
| | 11 | Мане и современная румынская живопись (II) | |
| | 14 | С Вандой Сакеларие Владимиреску; о сотворении и разборе в | |
| | 17 | живописи, процесс или древний миф | |
| | 20 | Беседа с Константином Бленда о построении полета | |
| | 21 | Балаш Имре — драматург цвета | |
| | 22 | Ливиу Сухар — искусство фантастической атмосферы | |
| | 22 | Флорин Чуботару и полнота отсутствия | |
| | 24 | Марин Герасим и метафора ворот | |
| | 26 | Родика Кишу — о суверенных перевоплощениях линии | |
| | 28 | С Лией Саз о сомнениях и уверенности в творческом процессе | |
| | 29 | Аурел Якобеску — или о потребности в гармонии | |
| ХРОНИКА | 30 | Фред Микош | |
| | 32 | Валентин Хёффлих | |
| | 33 | Мария Манолеску | |
| | 34 | Теодор Ботиш | |
| | 35 | Сузана Фынтьанариу | |
| ВОССТАНОВЛЕНИЕ | 36 | Сатмари документарист | |
| | 38 | Исходные точки для осуществления цикла картин | |
| | 39 | «Добруджские картинки» | |
| | 39 | Мастерская 35 | |
| | 41 | Столетие Утрилло | |
| | 42 | Журнал галерей (Раду Прокопович, Мирча Гроздя, Георге | |
| | | Вида) | |

Василе Дрăгуц
Корнелиу Баба
Мирча Деак
Хория Хоршия
Теодор Энеску

Марика Григореску
Теодор Редлов
Хория Хоршия
Мариус Тăтару
Теодор Редлов
Анка Василиу
Александру К. Лунгу
Марика Григореску
Хория Хоршия
Михай Испир
Георге Вида
Барбу Брезяну
Раду Прокопович
Хория Хоршия
Адриан-Силван
Ионеску

Вирджил Преда
Михай Испир,
Михай Дришку
Георге Косма

- | | | | |
|---------|---|---------------------------|--|
| ОБЛОЖКА | I | Автопортрет, масло, 1980 | |
| IV | | Страница тетради, рисунок | |

Корнелиу Баба
Корнелиу Баба

Munca de formare a omului nou, de creare a unui spirit revoluționar în muncă, în viață, în toate domeniile, presupune ca toate organele și organismele de partid și de stat din cadrul propagandei și culturii, dar și întregul partid — să considere problema activității politico-educative ca o sarcină centrală în momentul de față.

NICOLAE CEAUȘESCU

educație patriotică, revoluționară

În urmă cu 18 ani, Congresul al IX-lea al Partidului a deschis o epocă nouă în istoria patriei noastre socialiste, determinând transformări radicale în existența și conștiința revoluționară a poporului român. În fața oamenilor muncii s-a desfășurat atunci un vast program de dezvoltare și înnoire, găsindu-și locul cuvenit fiecare domeniu de activitate, precum și implicațiile sale în ansamblul vieții economice și social-culturale. Arta contemporană românească, întreaga cultură, s-au dezvoltat tot mai mult ca un factor activ, stimulator, în edificarea socialismului, având ca obiectiv central definirea condiției omului de tip nou. În dialectica socială a comunicării artistice, modul în care creatorii de frumos și-au realizat și continuă să desăvârșescă împlinirea acestui țel fundamental se verifică nu doar prin calitatea estetică a operelor, ci și prin eficiența educativă, prin modificările efective pe care le-au înscris în conștiința noastră. Profilul omului de tip nou este o realitate socială și, totodată, individuală, având o consistență existențială profund stimulatorie pentru creator, cu o amplă deschidere către viitor, către o realizare mereu mai plenară a idealului umanismului socialist. Un astfel de ideal nu are nimic formalist sau dogmatic, ci se desăvârșește neîntrerupt în lupta întregii societăți românești pentru o nouă calitate. Artiștii plastici urmăresc cu atenție procesele vii ale muncii zilelor noastre, descoperind în ele noi și noi exemple de autodepășire, de înfrângere a unor dificultăți firești dar trecătoare. În

acest fel este atestată valabilitatea socială a eforturilor artiștilor noștri contemporani.

Această epocă din istoria culturală a României se definește programatic printr-o superioară valorificare creatoare a tradițiilor noastre milenare într-o perspectivă actuală, aducând argumente noi și evidența realității în sprijinul tezei continuității neîntrerupte de conștiință a poporului român de-a lungul tuturor etapelor istoriei noastre. Ca epocă a unei înfloritoare și autentice creații artistice, acești 18 ani sînt marcați printr-o diversitate stilistică fără precedent, prin afirmarea a noi și valoroase generații de plasticieni, reprezentanți ai tuturor naționalităților ce conviețuiesc și muncesc pe acest pămînt. Exprimînd adîncă democrație a societății noastre, această bogăție de enunțuri artistice a devenit stimulatorul unui exigent simț al responsabilității.

Un îndemn deosebit pentru întărirea spiritului critic și pentru creșterea exigenței față de propria creație a dat fiecărui artist cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de lucru în problemele muncii organizatorice și politico-educative din 3—4 august. Analiza împedează a realizărilor creatorilor de frumos trebuie judicios îmbinată cu o critică fermă și precisă. Orientarea noastră va fi și în viitor către valorificarea specificului românesc în artă, respingînd mimetismul facil pentru a susține inovația autentică, întemeiată pe rea-

lități. Totodată, este de datoria noastră să milităm contra oricăror rămășițe ale unor mentalități învechite, pentru a fi mereu în măsură de a răspunde eficient la chemarea Secretarului General al Partidului pentru dezvoltarea spiritului revoluționar, a răspunderii colective și personale în toate domeniile vieții sociale. În forma sa specifică, creația plastică poate contribui mai activ la decelarea și depășirea unor rămîineri în urmă ale conștiinței revoluționare, socialiste. Esența dialectică a artei o definește ca mod specific de exprimare a felului în care există și sînt înfruntate aspectele contradictorii apărute în conștiința socială pe parcursul devenirii istorice. Totodată, creația artistică poate fi un mijloc de proiectare mobilizatoare a unor soluții de comportament individual, firesc înscris în munca obștii. Garanția împlinirii rostului social căruia sînt menite lucrările realizate de artiștii plastici o constituie creșterea importanței Festivalului național «Cîntarea României».

Sub semnul acestor îndemnuri ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, sub semnul realizărilor obținute în cei 18 ani ce ne despart de al IX-lea Congres al Partidului, întregul popor participă la sărbătorirea Zilei de 23 August, aniversarea victoriei revoluției antiimperialiste, antifasciste, de eliberare națională și socială care a marcat începutul unei ere noi în istoria noastră.

arta

creatorul de artă, participant activ la viața societății

Puține arhitecturi spirituale poartă atît de pregnant și de profund semnele originare ale locului și ale făuritorilor ei ca arta românească, rodată într-o mare varietate de motive și tehnici ce exprimă originalitatea structurii și sensibilității sufletești a poporului nostru. Asistăm astăzi, mai mult decît oricînd și oriunde, la o concentrare a eforturilor în vederea creării unei arte născute din actuala experiență istorică, atentă la tot ceea ce poate fi sugestie creatoare în patrimoniul culturii naționale, dar organic legată de gîndirea și sensibilitatea contemporană. «Poporul — în care tineretul are un rol de seamă — oamenii muncii sînt cei care au realizat tot ceea ce am obținut în dezvoltarea socia-

listă a patriei noastre — afirma tovarășul Nicolae Ceaușescu. Ei sînt eroii care trebuie să-și aibă locul în film, în teatru, în poezie, în artă, în literatură, în pictură, în toate domeniile creației artistice! Pe ei trebuie să-i prezentăm!»

Dialogul permanent riguros și la obiect al creatorului de artă cu oamenii, cu realitatea socială trebuie, pentru a realiza lucrări de artă inteligibile, descriptibile și cu un pronunțat mesaj umanist, să devină o obișnuință de viață, care se cuvine să facă parte, precum auxiliarele profesiei sale — pensula și dalta, pînza și piatra — din viața artistului. În acest context, pictura, sculptura, artele monumentale, arta de for public, atît în conținutul cît și în expresia

lor plastică contribuie la îmbogățirea, la cizelarea, la șlefuirea sufletului omenesc.

Trîind, muncind, alături de semenii noștri: muncitori, oameni de știință, oameni de pe ogoare, redăm în operele noastre măreția vremurilor pe care le trăim, viața clocotitoare a construcției socialismului în țara noastră.

Astfel ne îndeplinim, cred, nobila misiune de a contribui la educarea oamenilor muncii de a transfigura în opera noastră istoria contemporană, omul constructor al socialismului, și astfel mesajul nostru reflectă faptele și psihologia oamenilor însuflețiți de voința de a înfăptui o nouă societate.

gheorghe spiridon

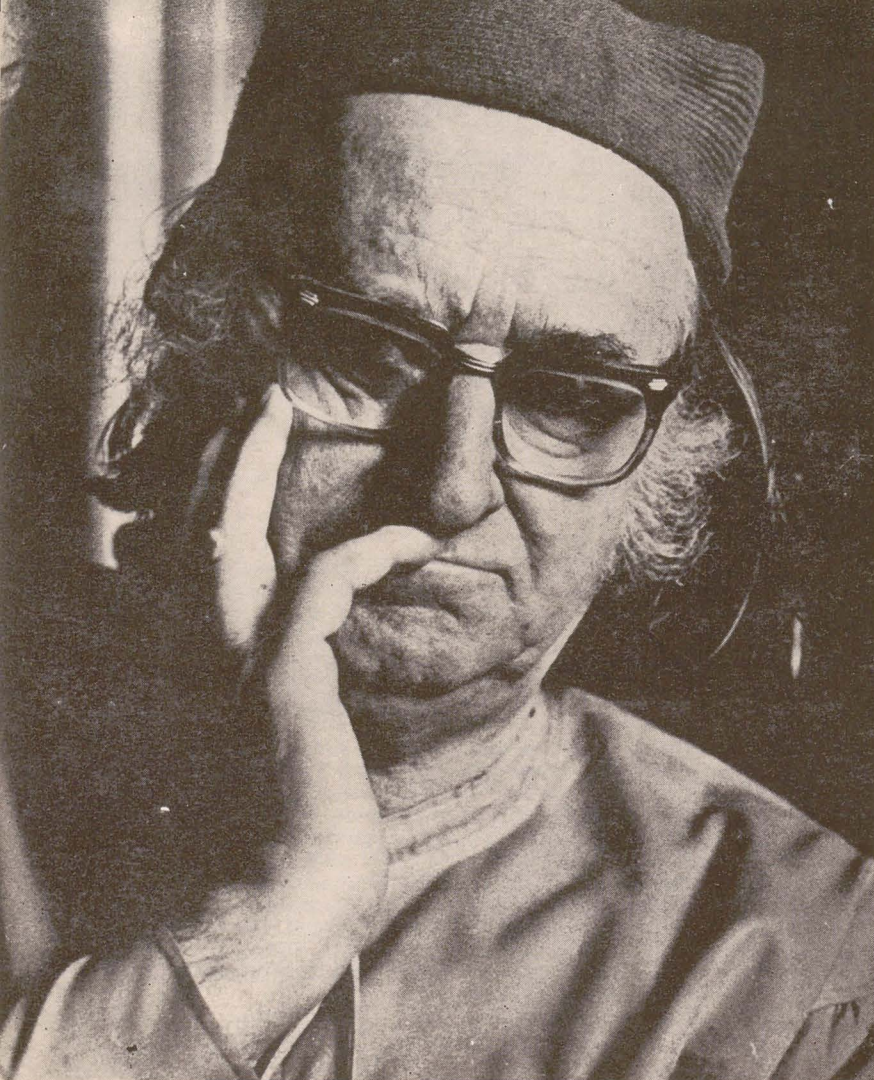
idealul de adevăr și frumusețe al artei

Documentele Consfătuirii de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative de la Mangalia, inițiată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, cuprind un evantai larg de probleme importante legate de dezvoltarea actuală a construcției noastre socialiste. Aspectul nou, revoluționar, al problemelor și al modului lor de abordare rețin și orientează întreaga noastră atenție în diversitatea domeniilor de activitate ale vieții sociale. Din această diversitate m-am oprit — trebuie să mărturisesc cu fermitate — în primul rînd la domeniile artei și culturii, ca unul

dintre numeroșii creatori care s-au străduit și se străduiesc să-și consacre energia, aptitudinile, conștiința profesională și patriotică făuririi de lucrări de artă menite să răspundă aspirațiilor și exigențelor poporului nostru și epocii noastre. Astfel, am înregistrat cu satisfacție importanța acordată tradițiilor noastre de cultură, specificului național, evocării paginilor de glorie ale istoriei și deopotrivă ale construcției socialiste, eroismului și eroului. Relația logică dintre acești termeni înscrisi în programul nostru de creație ne dezvăluie și calitățile și caracteristicile configurărilor în imagine artistică,

imaginea realizînd, de fapt, expresia aspirațiilor noastre spre ideal, idealul de bine, de adevăr, de frumusețe care ne animă gîndurile, sentimentele, activitatea practică. Or, spre a răspunde unui asemenea program revoluționar, ne dăm seama că aptitudinile și talentul artistului trebuie să fie susținute de o permanentă dezvoltare, creștere, îmbogățire a măiestriei. Numai în felul acesta ne putem apropia de idealul de adevăr și de frumusețe al artei.

gabriela manole adoc



pictura (3)

corneliu baba

un pictor al omului

vasile drăguț

critic al mijloacelor de expresie se impune ca necesară înțelegerea gândului tănuț dar mărturisit cu fiecare tușă de penel, se cere o cunoaștere a modului în care artistul s-a angajat în marele colocviu al existenței.

Dacă în anii debutului său expozițional² — a se vedea compoziția «Întoarcerea de la sapă»³ — Corneliu Baba și-a arătat interesul pentru figura umană privită nu ca un simplu motiv pictural, ci ca purtătoare îngrijorată a unui univers lăuntric. Nu descrierea stării de oboseală, ci meditația în fața vieții, meditație în care pictorul se întâlnește cu întrebările fără răspuns ale propriilor sale personaje. Aceleași întrebări se regăsesc în lucrarea «Cina», căci țăranii așezați în jurul mesei scunde nu par zoriți să-și potolească foamea, zăbovind cu tristețe în fața neînțeleșurilor. Oamenii care muncesc fizic — țăranii, muncitorii — ca și cărturarii se însoțesc în încercarea de a îndepărta vălurile de ceață de pe adevăr, efort pe care Corneliu Baba a știut să-l sugereze cu patos în portretele ca și în compozițiile sale. Au intrat de multă vreme în conștiința artistică a țării noastre opere ca «Odihnă pe cîmp», «1907», «Țărani», «Oțelari», opere care împreună cu adevăratele lor constelații de schițe pregătitoare, l-au definit pe Corneliu Baba ca pictor al omului care muncește, înfruntînd cu demnitate condiția vieții sale. Nimic retoric în gestica eroilor săi, nimic de prisos în expresia densă a figurilor, totul se consumă în straturile afunde ale sufletului către care pictorul și-a propus să deschidă neștiute porți. Recuzita, mai degrabă săracă a compozițiilor, contribuie și ea la starea de concentrare mediativă, atitudinea morală a artistului și angajamentul său etic fiind lesne de recunoscut în fiecare tablou.

În portretele sale («Colecționarul K. H. Zambaccian», «Cap de țăran», «Scriitorul Mihail Sorbul», «Lucia Sturduza Bulandra» etc.), Corneliu Baba a stăruit în a surprinde, dincolo

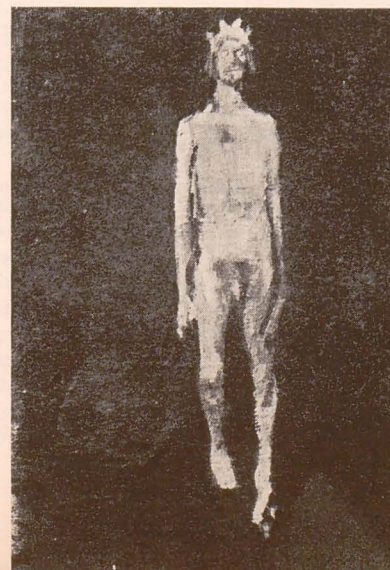
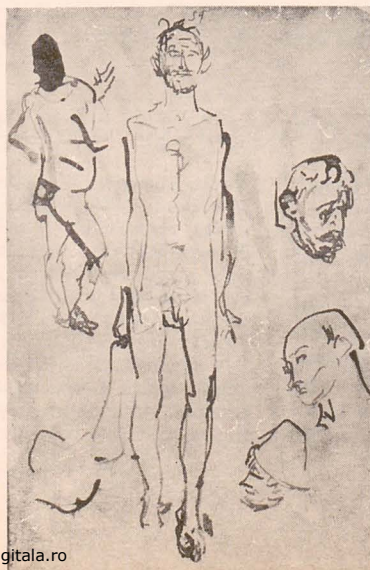
de asemănarea fizionomică, trăsăturile definitorii ale personalităților lăuntrice reunite în cadrul unui imaginar color viu dirijat de măiestria penelului său. Toate personajele portretizate au ca numitor comun gravitatea ținutei, sensul scrutător al privirilor. Vorbind despre portretele lui Corneliu Baba nu vom uita autoportretele sale, șirul acestora fiind comparabil ca număr și densitate spirituală cu cel realizat de Theodor Pallady. Niciodată mulțumit de sine, studiindu-se în oglindă cu amărăciune și chiar cu dezamăgire, artistul nu a ezitat să se dezvăluie privitorilor cu bărbătească sinceritate, provocîndu-i, parcă, la un autoexamen similar. Ghicim aici un alt mod de interpretare a experienței wildeene din Dorian Gray, o interpretare mai incisivă și mai profund angajantă în plan moral și etic, căci ea se operează pe propriul subiect. Ultimul deceniu a sporit în universul artistic creat de Corneliu Baba fondul moralizator, fapt lesne constatat văzînd seria de clovni și de regi nebuni, personaje fantastice și totuși tragic prezente în viață, personaje ce par coborîte dintr-un spectacol shakespearian, ca un memento al condiției umane, atunci cînd frînele măsurii interioare s-au rupt. Dacă, prin încărcătura de idei și prin atitudinea morală pe care acestea se dezvoltă, pictura lui Corneliu Baba se vrea și reușește să fie un model de gîndire, prin mijloacele sale de expresie ea invită, deopotrivă, la respectuoasă considerare. Format la Academia de arte frumoase din Iași, unde cunoșcuse moștenirea academismului prin lucrările de severă construcție ale lui Gheorghe Popovici și unde beneficiase de îndrumarea luminată a lui Nicolae Tonitza, Corneliu Baba nu a șovăit să ia în răspăr moda postimpresionismului de expresie pariziană care, în anii tinereții sale, predomină în saloanele oficiale. Temperamentului său artistic, neliniștit și combustionat, nu i se potrivea o pictură a efectelor cromatice efemere, iată de ce Corneliu

În prefața frumosului album publicat de Editura Meridiane în 1964 (pe cînd o amplă și temeinic documentată monografie?), Tudor Vianu afirma în mod răspicat: «Corneliu Baba este, prin toate aspectele artei lui, un pictor al omului. Dimensiunea umană este pretutindeni prezentă în arta lui. Înregistrăm această prezență chiar acolo unde tematica nu implică figurarea omului. Dar ea ne vorbește mai puternic acolo unde artistul și-a propus anume studiul caracterelor omenești, așa cum acestea apar în expresia figurilor, în atitudinile corpului, în elocința miinilor, nelipsite în toate portretele lui Baba. Consacrîndu-se cu o deosebită înclinație portretului, Corneliu Baba a întregit personalitatea unui pictor al omului, al unui artist viguros și adînc la care elementele realității observate se recompun în imaginile unei fantezii vizionare. Prin arta lui Corneliu Baba, glorioasa tradiție a picturii românești a atins unul din punctele cele mai înaintate ale dezvoltării ei»¹.

La data apariției lor, rîndurile lui Tudor Vianu circumscriau un adevăr deplin cristalizat și unanim recunoscut în pictura maestrului Baba. Dar aprecierile ilustrului profesor s-au dovedit a conține și un fond profetic, căci, în cele două decenii care între timp au trecut, Corneliu Baba nu a făcut decît să îmbogățească și să nuanțeze universul de inconfundabilă strălucire interioară al picturii sale, urmîndu-se pe sine în obstinatul efort de cunoaștere a omului. Marea expoziție retrospectivă inaugurată, într-un cadru de culturală sărbătoare, la sala Dalles,

sîmbătă 20 ianuarie 1978, venea să uimească prin impresionantul său cortegiu de personaje, prin forța de evocare a stărilor lăuntrice, prin clara constituire a unor imagini-simbol, prin atragerea irezistibilă a privitorului în zona meditației grave. Devenit el însuși un simbol al ideii de pictură, devorat parcă de propriul său mit, Corneliu Baba — asemenea Demiurgului primordial — a creat din sine făpturile cărora le-a dat nume și pe care le-a lăsat să umble fantomatic, purtînd pe față și în adîncul privirilor însemnele tragice al zvrîcolirilor omenești. Figuri stranii de personaje doar aparent vetuste — mășcări singuratici rămași de la curți copleșite de uitare, regi nebuni hărțuiți de remușcări nemaiînțelese, curteni rătăcitori părăsiți de glorie — sînt în pictura lui Corneliu Baba tot atîtea prilejuri pentru a ne întreba cu îngrijorare despre devenirea lumii în acest secol consumat de contradicții și de fundamentale neliniști. Sărbătorescul aparat al culorilor, materia lor hrănită de pigmenți și de lumină nu constituie decît o haină a adevărului, o haină transparentă care mai mult dezvăluie decît ascunde, sub veghea mereu necruțătoare a artistului.

Considerată în lunga perspectivă a devenirii sale, pictura lui Corneliu Baba ne apare ca fiind rodul unei înrîncenate lupte spre deslușirea nedeslușitei ființe omenești. Desigur Corneliu Baba este un pictor și operele sale se cer judecate — ca orice fapt de artă — prin reușita demonstrației, prin măiestria rostirii. Dar, în cazul său, înainte de comentariul





Baba a preferat să recurgă la modelele barocului spaniol pe care le-a adaptat unei viziuni moderne de substanță expresionistă. Pasta picturii sale este densă, cu indicibile străluciri interioare, asemenea unei materii prețioase în care s-au topit pietre scumpe, perle și aur curat. Este o bogăție stranie care apasă greu, insuportabil de greu, pe umerii deseori prea

firavi ai personajelor, voita contradicție sporind puterea de comunicare a imaginilor, solicitând pe privitor să le descifreze mesajul.

Într-o epocă a efemeridelor artistice, Corneliu Baba a îndrăznit să vrea o pictură a duratei: o pictură deloc confortabilă, o pictură care vorbește despre adevăr, o pictură care invită la neliniștitoare întrebări. În același

timp, o pictură a solemnelor armonii cromatice, a căror amplă și sobră muzicalitate se constituie într-un fond/suport al propriilor reverii.

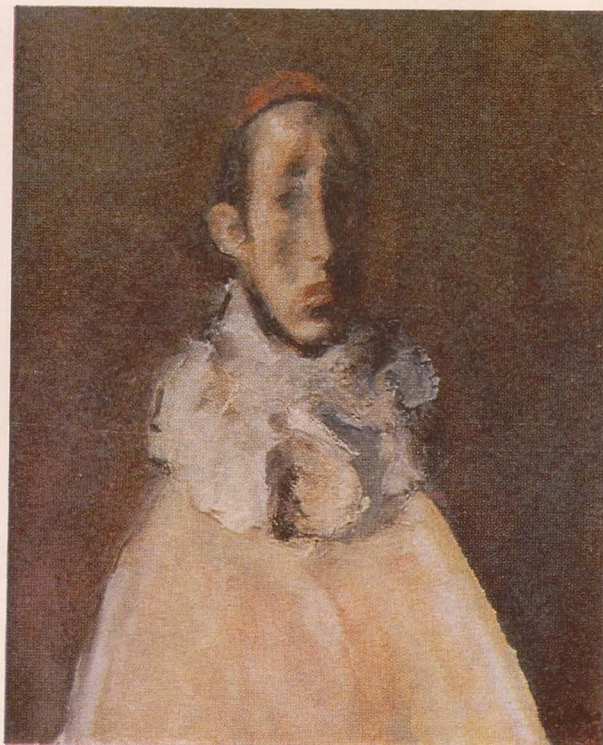
¹ Corneliu Baba, prefată de Tudor Vianu, Editura Meridiane, București, 1964, p. 9.
² Corneliu Baba debutează în 1941 la Salonul oficial de pictură și sculptură din București, expunând lucrările « Portret » și « Maternitate », iar la Salonul oficial de desen și gravură expune lucrările « Nud » și « Piață ».

³ Pictată în 1943, lucrarea se află azi în colecția Muzeului Brückenthal din Sibiu.

⁴ Lucrarea « Cina » a fost pictată în anul 1942; azi în colecția Muzeului de artă al Republicii, București.

p. 2
 1. Fotografie de L. Ivanov
 2-3. Studii pentru Regele nebun, desen, ulei

p. 3
 Natură moartă, ulei, 1979



Sunt cel mai în măsură să
cunosc viața intimă a fiecărui
tablou al meu, în care sunt îngro-
pate sub straturile de culoare
atâtea visuri, atâtea bucurii,
atâtea tristeți.

- Port în mine viciul portretului.
De când mă știu mi-a plăcut să des-
copăr cu paleta în mână, caracterele
picturale ale personajelor, ale
obiectelor, ale atmosferei înșăși.

- Singurătatea halourilor ce
înconjură figurația de pe pânză
fiind pentru mine tot atât de
greu de realizat ca și un portret
propriu zis.

Corneliu Baba

Pangratti, August '83



Sunt cel mai în măsură să cunosc viața intimă a fiecărui tablou al meu, în
care sunt îngropate sub straturile de culoare atâtea visuri, atâtea bucurii,
atâtea tristeți.

Port în mine viciul portretului. De când mă știu mi-a plăcut să descopăr cu
paleta în mână, caracterele picturale ale personajelor, ale obiectelor, ale atmo-
sferei înșăși. — Singurătatea halourilor ce înconjură figurația de pe pânză fiind
pentru mine tot atât de greu de realizat ca și un portret propriu zis.

Pangratti, August '83

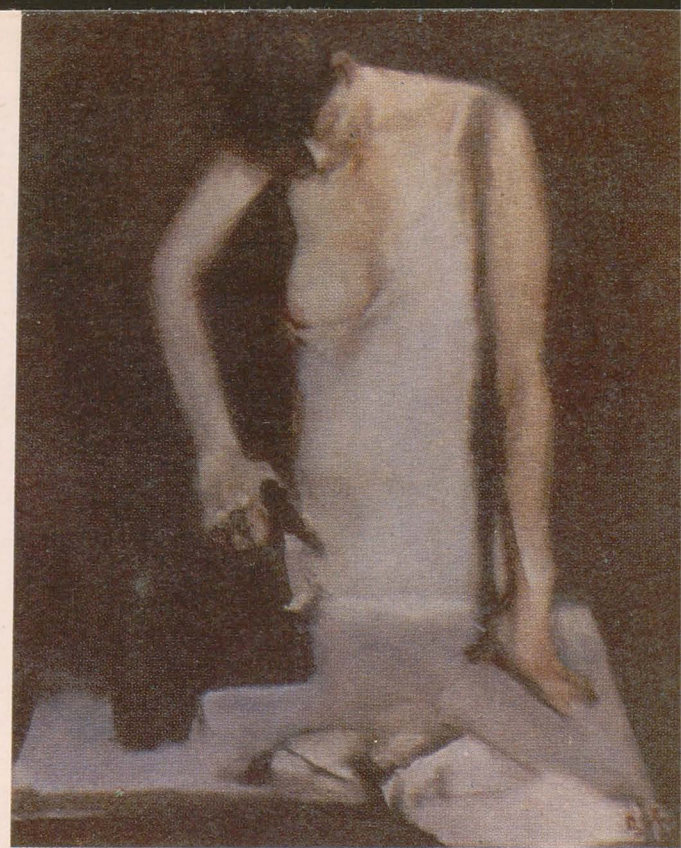
Corneliu Baba

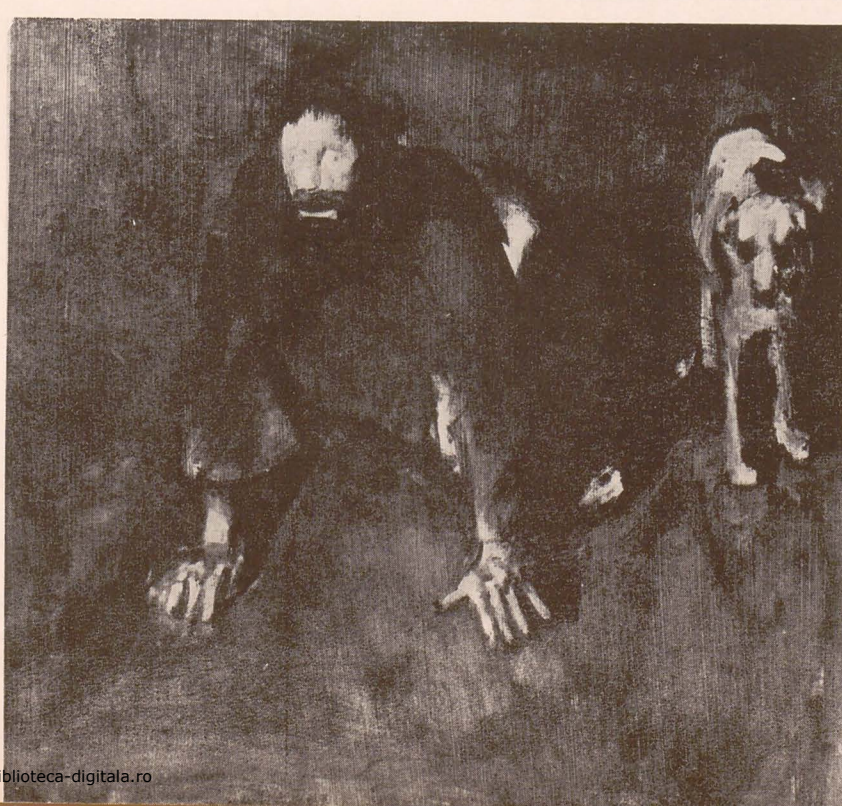
p. 4

1. Arlechin, ulei, 1966, Muzeul de artă al Republicii
2. Arlechin cu guler de dantelă, ulei, 1982
3. Maria, ulei, 1982
4. Autoportret, ulei, 1981, Florența, Uffizi

p. 5

1. Regele nebun, ulei, 1981
2. Arlechinul, ulei, 1982
3. Călcătoreasa, ulei, 1982
4. Spaima, ulei, 1977/79, Galeria Universală, Budapesta





Pagini din caietul Spaime și Regele nebun
Studiu pentru Regele nebun, ulei

nicolae dărăscu

note la o aniversare

mircea deac

Pictorul Nicolae Dărăscu avea 25 de ani când Constantin Brâncuși i-a modelat, în 1908, portretul-bust, surprinzând figura tânără, senină, deschisă și distinsă. Dărăscu terminase studiile la București, unde învățase cu pictorii G. Demetrescu Mirea și Hypolite Strămbulescu, la acea dată aflându-se la Paris frecventând Academia Julian cu Paul Laurens și cursurile Academiei de Beaux-Arts cu Luc Olivier Merson. Dar mai mult decât studiile serioase și grave, după model și în spiritul vechilor tradiții, lui Dărăscu îi plăcea soarele, lumina, adora călătoriile și natura. De aceea, în 1911, când organizează la București prima sa expoziție, expunând 42 de lucrări, majoritatea vor aduce în sălile Ateneului soarele și apele țărmurilor de la Saint-Tropez, ceea ce a fost pentru mulți o noutate dar și constatarea prezenței unui artist, deplin format, talentat, care cunoștea, ca nimeni altul, tainele picturii la modă care era atunci impresionismul. «Dărăscu», nota Argezi cu această ocazie în *Facla*, e un tânăr proaspăt sosit, după o sedere de cinci ani, de la Paris. Nici plete, nici cravată mare sau gesturi de muschetari... La Dărăscu, rolurile sentimentale sînt jucate de ape, de goluri, de frunze, de unele flori pe care nimeni parcă nu le-a pus în paharul în care le vezi. Mi se pare că toate acestea au fost numite poezie».

Gădesc extraordinar și de bun augur pentru începuturile lui Dărăscu ca doi titani, ai sculpturii și poeziei, Brâncuși și Argezi, să fi arătat atîta interes față de omul și artistul Dărăscu! Majoritatea celor ce au scris despre pictura sa: Șirato, Tonitza, Oprescu, Zambaccian, Victor Ion Popa, Oscar Walter Cizek, Petru Comarnescu, Al. Busuioceanu, V. Beneș, Vasile Drăguț și alții, fără să greșescă, l-au definit pictor peisagist, cel care a făcut din natură poezie. Saint-Tropez, Delta, Tulcea, Balcicul, Oltenița, Sozopol, dar cel mai des Veneția — fiind alături de Petrașcu cel mai strălucit reprezentant la noi al priverilor venețiene — i-au permis să descopere lumina fărîmitată, în mici fulgere, de ape.

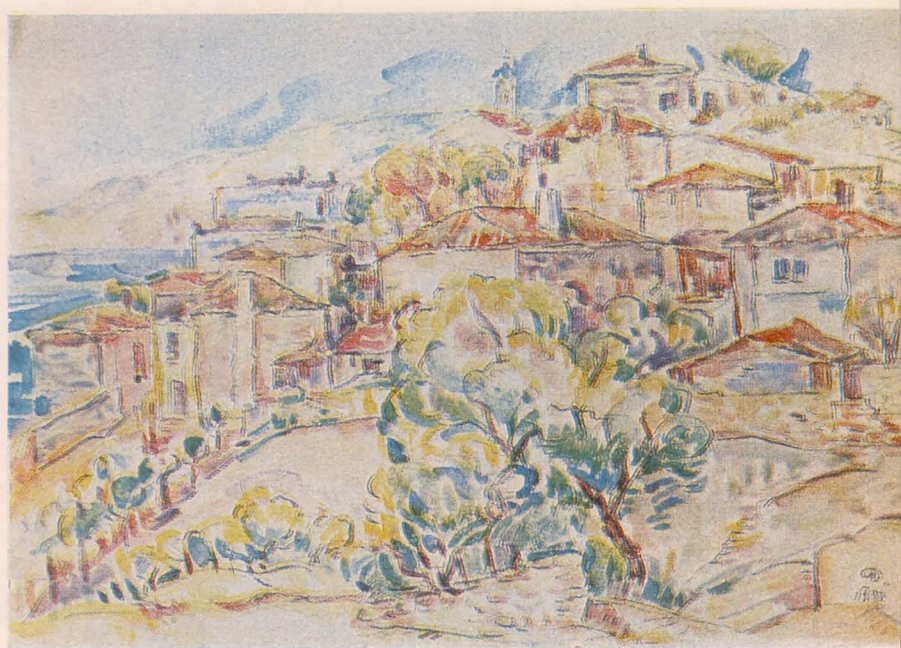
Atît de mult a îndrăgit mișcătoarele valuri și țărmurile înșorite încît marele său vis a fost să devină navigator, cumpărîndu-și o barcă și obișnuind să spună: «Aș vrea ca după moarte să se spună despre mine: A fost un îndrăgostit navigator și un pictor bun»¹. Desigur, acestea ca și brevetul de căpitan de fregată, pe care-l obținuse, țin de latura pitorească și pasageră a vieții sale, deoarece ceea ce a rămas din amintirea sa, și chiar a clipele răzlețe, interesante și plăcute, este numai pictura sa înșorită, luminoasă, bogat colorată, originală

și mereu proaspătă și nouă în ansamblul picturii românești. Ca pictor, amintindu-ne, îndeosebi în perioada de tinerețe, de tehnica pictorilor impresionisti, îl atașăm mai aproape de Pissaro și Sisley, și îndeosebi de «Venețiile» lui Monet — de tehnica lor subordonată ochiului și plăcerii de a lucra direct în natura, căutînd aici atmosfera și efectele luminii asupra culorilor sau folosind tușele juxtapuse și divizate, mai aproape fiind, în acest caz, de Seurat.

Dărăscu a fost bogat și darnic în armoniile cromatice. Creația sa a fost fecundă — deși a persistat asupra acelorași motive picturale — din care nu au lipsit reflexele luminii pe ape, extazul solar, o abandonare panteistă în fața naturii. Peisajele sale din Veneția, cele înfățișînd țărmurile Mării Negre, corăbiile ancorate în porturi, străzile orașelor exaltă o bucurie de viață ce rezidă în plăcerea vizuală a descoperirii culorilor. «O paletă bogată, scria Victor Ion Popa, și o pensulă îndrăzneată și ușoară servesc de minune căutării de armonie completă între atmosferă și subiect»².

Verva pensulară și senzualitatea în consonanța culorilor, vibrația reflexelor și tușele pure, clare, strălucitoare, nu-l părăsesc, dar cu trecerea anilor devine mai fov, liber și degajat de o tehnică preconcepută, preferînd, în continuare, primatul subiectiv și obsedant al culorii, ferindu-se de exagerări, neavînd să lase nimic întîmplării și jocului haotic al libertății. În tot acest proces începe să devină cerebral, deliberat, echilibrat în căutarea unor sensuri, a unei atmosfere ce implică și o semnificație umană sau socială (*Cimitir tătăresc*, *Calea Victoriei pe ploaie*, *Calea Bucureștilor* ș.a.). «Tablourile Dv., avea să scrie Tonitza, fără excepție sînt argumente logice, îndrăznețe — cu un elan stăpînit de o strînsă disciplină, care nu îngăduie scăpări în domeniul fanteziei și nici nu admite concesiile sensibilității. Rămăs credincios, în parte, impresionismului, în arta Dlui Dărăscu se resimte de aproape exclusivă preocupare pentru culoare și lumină»³.

Dărăscu devine autonom față de impresionism mai ales în semnificația profundă pe care o imprimă naturii în tablourile sale, în bogăția, intensitatea și în spiritul de sinteză coloristică, mai complexe decât la impresionisti și mai libere și inventive. Rămîne însă continuu același fidel îndrăgostit al naturii. Pictează în natură, o înțelege și o redă cu o rară pasiune. Nu se poate desprinde de ceea ce ea îi oferă inepuizabil, mereu subiecte noi. Ca și înaintașii săi — Grigorescu, Andreescu ș.a. — în conceperea naturii el caută adevărul dincolo de suprafața exterioară și introduce o reflexie a sentimentelor proprii din relația om—natură, dar, în plus, Dărăscu descoperă energia luminoasă și forța vie a culorii care însuflețește natura și-i dă o expresie nouă, luminoasă, optimizantă, veselă. Culoarea rămîne pasiunea sa principală, ceea ce-l face pe Șirato să noteze și el în 1927: «Culoarea este caracteristica operei lui Dărăscu». Desigur, a existat o evoluție lentă de la tablourile cu teme umane, unele dramatice cum sînt *Cimitir tătăresc* sau *Interior de fierdrie*, tablouri animate de prezența oamenilor, avînd o accentuare a notei locale



Peisaj, acvarelă

specifice și a atmosferei sociale — la tablourile în care culoarea, lumina și stăpînirea meșteșugită a tehnicii picturale par a fi pus total stăpînire pe simțurile și gîndirea artistului. Luciditatea, în această libertate, este derutantă, dar gradul original și valoarea picturală la care ajunsese erau convingătoare. Convingător prin faptul că intenționa să obțină o artă durabilă prin valoarea și originalitatea ei, în care să descoperim o mare personalitate și, așa cum el însuși spunea, «un pictor bun». Această certă și unică personalitate l-a inserat definitiv printre contemporanii lui, care au fost Pallady, Petrașcu, Ressu, Steriadi, Șirato, Iser. În istoria picturii noastre el se înscrie astfel ca pictorul luminii și al culorii, al relației rafinate dintre acestea. Lumina îi modulează culoarea, îi precizează nuanțele și tonurile, densitatea și gradația. Culoarea este o materie a picturii, cu ea artistul construiește, desenează, delimitează pla-

nurile, precizează detaliile, evidențiază semnificațiile, conștient, voluntar, intelectualizant. Din nefericire, multe dintre tablourile sale s-au pierdut în timpul războiului — îndeosebi cele pe care le intitulase «compoziții», cu odalisce și femei la scăldat, amintindu-ne de sintetismul cézanne-ean, construite cu multă rigurozitate și esențializate în raporturile lor cromatice. Alte tablouri, nu puține la număr, au pierit și ele odată cu distrugerea colecției lui Victor Eftimiu — dar ceea ce a rămas păstrează urmele unui cuget și unui talent în plină fierbere care și-a vărsat irezistibil lava fierbinte a talentului în opere scilicitoare ce au rămas comorile muzeelor noastre și dovezi ale unui mare artist.

¹ Florica B. Dărăscu, Amintiri despre Dărăscu, Contemporanul, 2 decembrie 1966

² Victor Ion Popa, Săptămîna plastică, Adevărul, 9 februarie 1924

³ N. N. Tonitza, Doi mari peisagisti, Universul literar, 10 aprilie 1927

Peisaj, ulei





spiru chintilă

horia horșia

Impresionantă prin amploare, expoziția Spiru Chintilă (de la sala Dalles), cuprinzând o selecție riguroasă, totuși bogată—120 lucrări de pictură datînd din ultimele două decenii—reprezintă așadar soluțiile de certă maturitate la care a ajuns acest maestru care a trecut pragul vârstei de 60 de ani. Soluțiile exprimă cu claritate o atitudine și o opțiune care-l prezintă pe Spiru Chintilă drept unul dintre cei mai autentici exponenți ai *constructivismului* în arta noastră contemporană. Un constructivism de amprentă originală *clasică*, ancorat în domeniul picturii, în primul rînd al picturii de șevalet, dar, în același timp, avînd în vedere lucrările sale mai noi, și în artele monumentale parietale, legate de arhitectură.

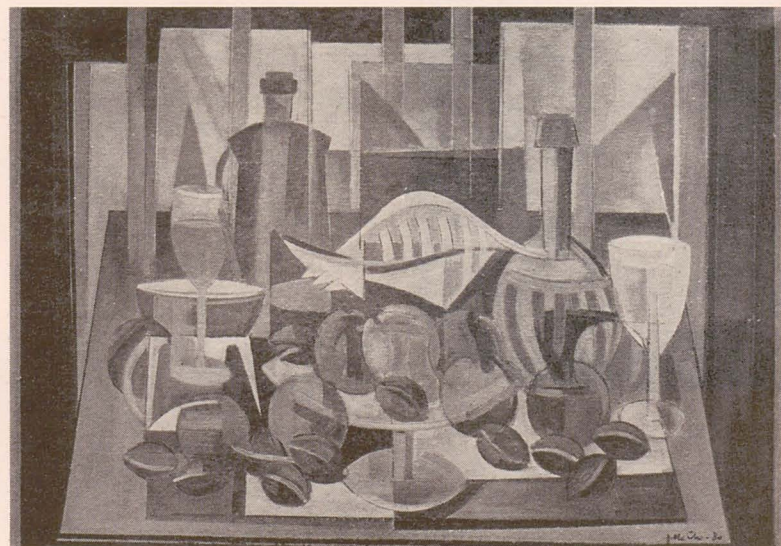
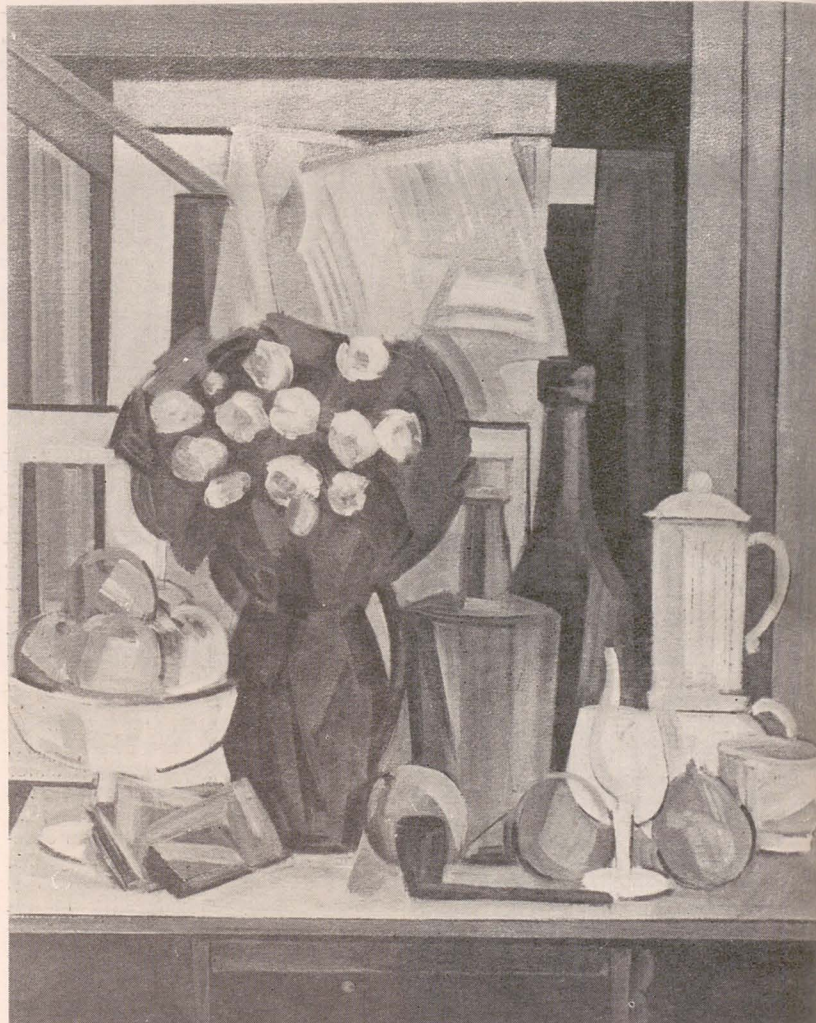
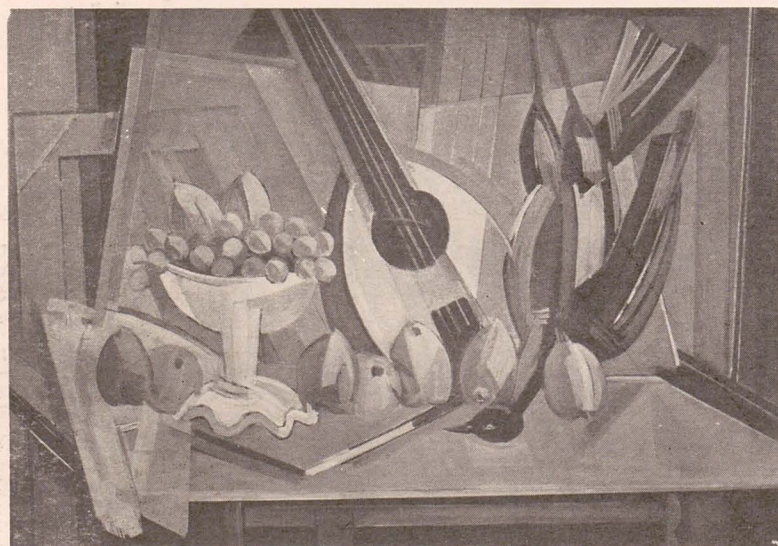
1. Natură statică, ulei

p. 9

1. Portul Constanța, ulei
2. Peisaj la Ostrov, ulei
3. Natură statică cu raci, ulei

2. Natură statică cu vinat, ulei

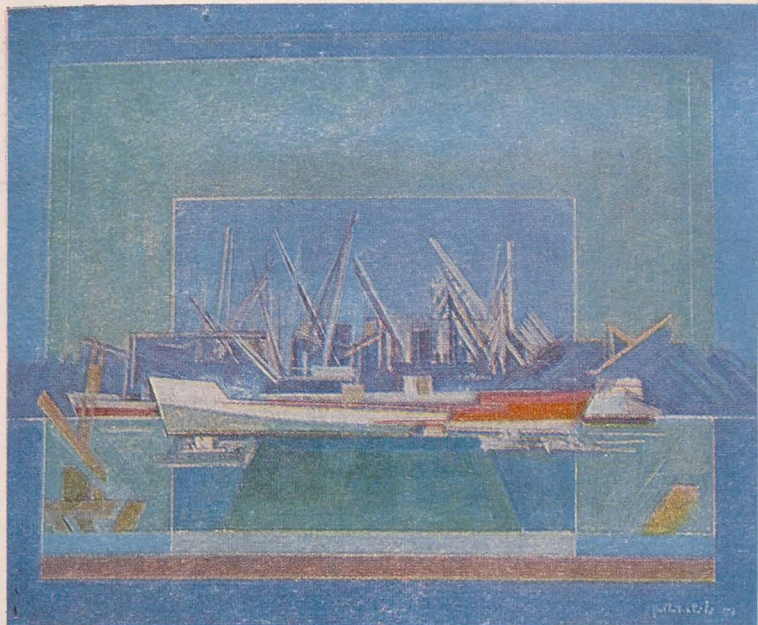
3. Natură statică, ulei



Retrospectiv ne putem permite să distingem primele semne ale drumului parcurs, de altfel cu o logică impecabilă, în forța și fermitatea ductului ordonat al compoziției, în intensitatea și expresivitatea tentelor cromatice depășind limitele culorii locale, în articularea riguroasă a formelor funcție de rapoarte, proporții, ritmuri, dacă ne amintim de unele dintre lucrările de pictură și grafică ale expoziției din 1954 (Sala Universul, azi A.A.F.), executate după natură. Procedul, dincolo de elaborările savant-raționale ale unei sintaxe în pragul abstracționismului (v. «Peisaj dobrogean», cat. nr. 11) îi este propriu și astăzi, cum dovedesc în general peisajele sale sau, pentru cine îi frecvențează atelierul, multe dintre naturile moarte create pe baza unor obiecte minuțios și sistematic com-

puse (în sensul compunerii palladyene). De aici deducem o primă trăsătură a procesului creator și a creației: *vizualizarea* inteligentă a datelor realului. O a doua trăsătură, *definitivă*, o distingem în modul în care se înfăptuiește vizualizarea, și anume, după principiile unei estetici funcționaliste: rapoarte de planuri și mase, de spații și volume determinate de echilibrul construcției, de utilitatea, necesitatea, eficiența acesteia. Nota particulară și caracteristică a acestui tip de constructivism este dată de incorporarea în sintaxa lui a unor experiențe *cubiste*, vorbind în general, deci dincolo de specificitatea perioadelor cézanneană, analitică, sintetică, poate mai sensibil a experienței lui Juan Gris—să ne gîndim la clasicismul pictorului spaniol, nobil și auster, static și esențial, abolind orice urmă de anecdotic

și de observație accesorie (Jacques Lassaigne). În limbajul și sintaxa artistică a lui Spiru Chintilă, agentul plastic de bază este *forma*, iar cele două atribute de bază ale formei sînt *culoarea* și *lumina* (materia fiind inventată, s-ar putea spune, abstractă—v. una dintre compoziții intitulată «Natură statică cu corpuri geometrice» sau v. «Portul Constanța»). Generate de modelele lor reale, formele se configurează și există numai în sistemul relațiilor dintre ele, al articulațiilor spațiale interioare. Determinate de intersecții ale planurilor drepte și curbe, formele se înlănțuie într-un ritm de alternanțe multiplicat prin gradul intensității de lumină încorporată în tentele pure, în tentele rupte, în nuanțările fin gradate. În această succesiune, spațiul dintre forme este, la rîndul său, formă



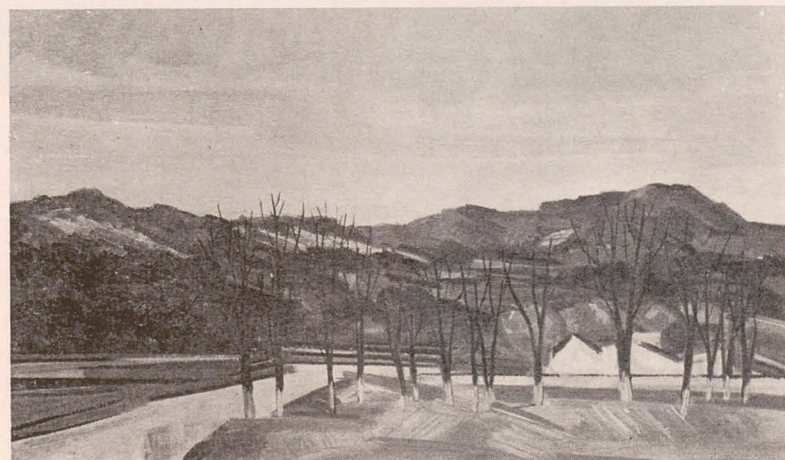
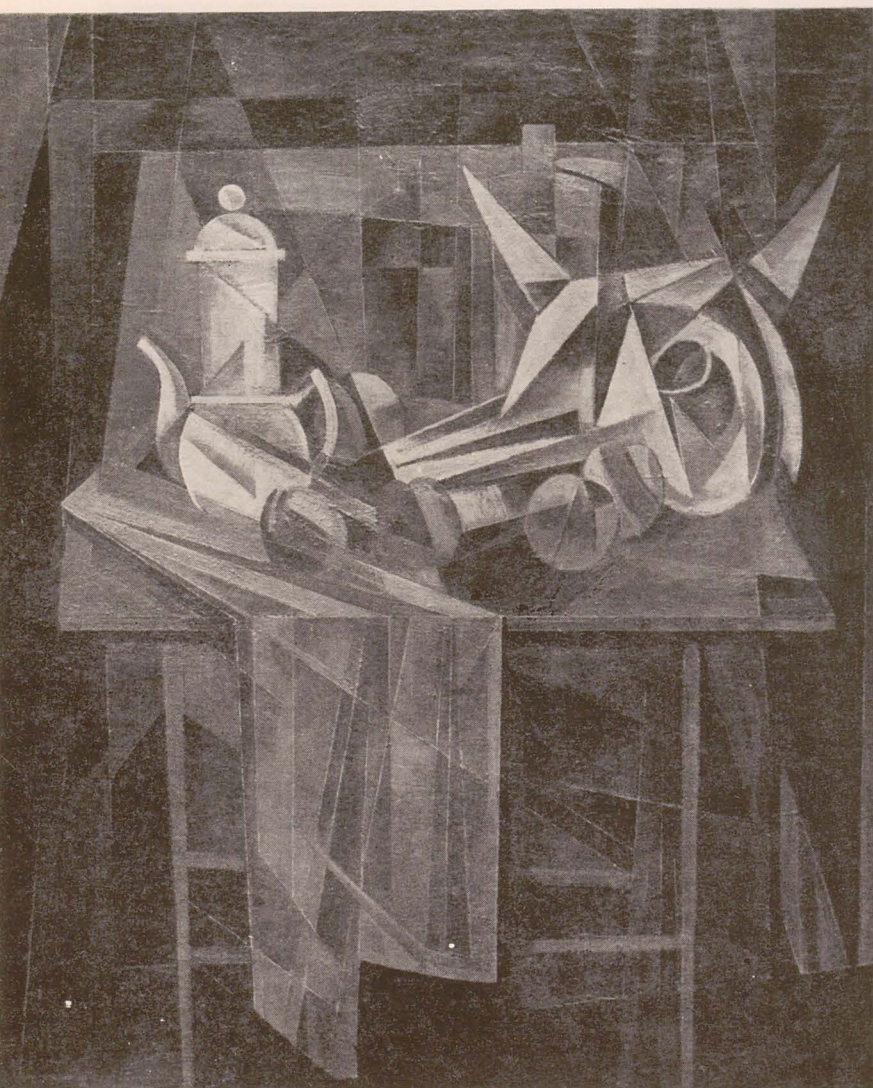
au forme. Ritmul e accentuat ca într-un *canon coral* sau într-o *fugă instrumentală*, prin repetiția formelor în ipostaze identice, asemenea ori diferite, atingându-se uneori — cum spuneam și cu prilejul expoziției personale din 1976 de la Galeriile Municipiului — *plenitudinea simfonică* a compoziției.

Compoziția este, în mod obișnuit, delimitată ferm, încadrată, *cadrul* sau *cadrele* (pentru că această delimitare se repetă uneori prin multiplicări) fac parte din însăși alcătuirea compozițională. Din punct de vedere constructiv, cadrul răspunde unei necesități de *ordine*. Trecerea și situarea pe plan artistic a formelor generate de modele reale, interpretarea

și recrearea datelor realului deci, se efectuează după norme, după reguli, regulile fiind acelea ale *proporțiilor armonice* în general, dacă nu totdeauna după secțiunea de aur într-un sistem de multipli și submultipli geometrici. Obiectual, cadrul este cel mai adesea masa, fereastra, masa în fața ferestrei deschise, fereastra fiind deopotrivă puntea spre privescerea derulată spre zări, unde apa mării ori câmpia se întâlnește, conform perspectivei renascentiste, cu cerul. Parafrazându-l pe Apollinaire (despre Matisse) s-ar putea spune că Spiru Chintilă este un pictor *verificator* pentru care actul creator este o permanentă verificare a creației însăși într-un registru tematic: natura moartă, peisajul.

Cadrul, cadrele, ecranele, care desemnează, organizează, compartimentează spațiul, sugerează din punct de vedere ideatic relația și comunicarea interior/exterior, microcosmos/macrocosmos, particular/general, ins/univers. Morfologic, asemenea tipuri de relații pot fi ori *cauza* ori *efectul* configurărilor în imagine. Imaginea are la obârșie un punct de vedere fix al vizualizării de unde luăm act de construcție, de arhitectura ei impecabilă dezvăluită spectacular. Între aceste dezvăluiri, un loc important îl ocupă spectacolul *spațiilor dobrogene* a căror ținută și distincție personală le așează în rîndul, îmbogățit astfel original în ultimul pătrar de veac, al privescilor acestui pămînt românesc vechi de la Pontul





Euxin făurite de maeștrii picturii noastre începînd cu descoperirea Dobrogei și a mării, a atmosferei lor și oamenilor acestor locuri încă din primul pătrar de veac.

Pe nesimțite, aproape, peisajul și, la rîndul ei, natura moartă devin locul și timpul filosofiei. Există în atitudinea filosofică a lui Spiru Chintilă o încredere în om, în omenesc, în capacitatea ființei umane nu de a escamota iraționalitatea naturii, ci de a o depăși prin tragismul și sublimul ordinei. Acestei atitudini îi corespunde o mare rigoare picturală și această rigoare care implică o nedisimulată cantitate de lirism, de poezie, constituie trăsătura dominantă a constructivismului maestrului.

1. Natură statică, ulei

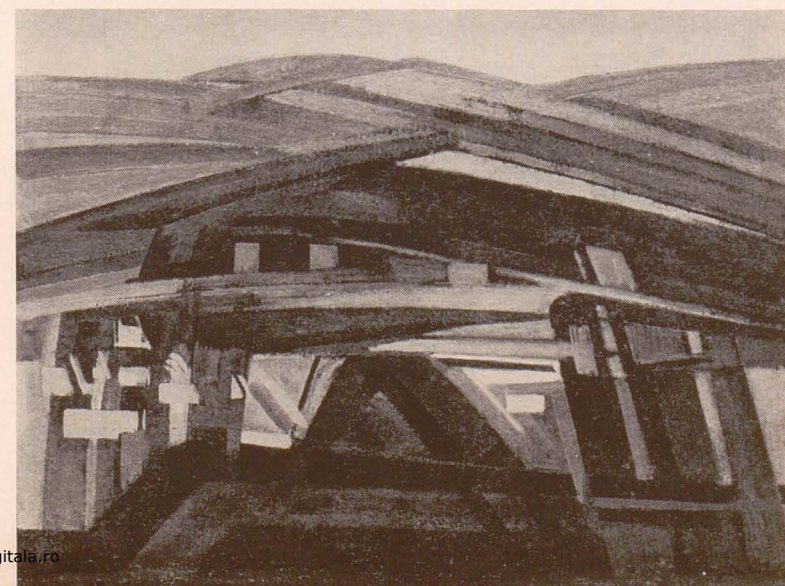
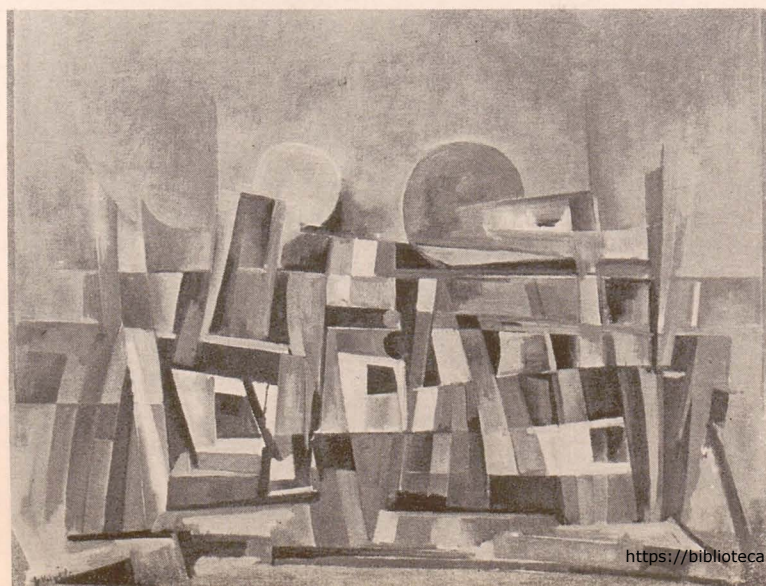
2. Peisaj dobrogean, ulei

3. Natură statică cu peisaj, ulei

4. Peisaj cu munți, ulei

5. Lizieră, ulei

6. Arături, ulei



manet și pictura românească modernă (2)

theodor enescu

Pictorul cel mai legat, în istoria artei românești, de numele lui Manet, cu o operă prezentând constant afinități semnificative cu cea a pictorului francez, este însă Luchian. Cu prilejul retrospectivei din 1939 istorici de artă ca George Oprescu și Alexandru Busuioceanu puneau în lumină semnificația apropierii lui Luchian de Manet, cel din urmă mergând pînă la a afirma răspicat: «Dar influența lui Manet și a lui Degas, a celui dintîi mai cu seamă, nu se reduce la împrumuturi care ar putea să pară întâmplătoare. Întreaga viziune picturală a lui Luchian, atît de unitară, atît de susținută și de proprie, e consecința studiului picturii lui Manet. Simplificarea formelor, care merge uneori pînă la suprimarea oricărui modelaj, la așternerea culorii în largi zone unitare, modelajul figurilor prin planuri succesive de tonuri ale aceleiași culori, libertatea de penel, franchețea culorilor, înlăturarea valorilor atenuante din paleta sa strălucitoare, sînt elemente care veneau direct din pictura lui Manet și care aveau să cîștige o unitate nouă și o mare forță de expresie sub penelul impulsiv al pictorului nostru»¹. Eminentul critic definea perfect elementele ce denotă relația complexă a picturii lui Luchian cu cea a lui Manet, deși credem că mergea prea departe cînd considera întreaga viziune picturală a pictorului drept «consecința studiului picturii lui Manet».

Afinitățile cu Manet fuseseră observate încă de timpuriu de cronicarii contemporani în pictura lui Luchian, care se impuseseră observației acestora încă din 1896 ca «tipul perfect al artistului modern»². Semnificativă în privința receptării acestei modernități este critica acerbă pe care i-o făcea un cronicar, și el pictor, iritat, pare-se, de laudele multiple primite de Luchian cu prilejul expoziției *Ileana* din 1898, cînd acesta ajunsese a fi considerat «le plus génial incontestablement de nos artistes»³. După expunerea rezervelor față de un tablou, mult comentat, *Capul lui Christ*, criticul respectiv se oprea asupra «impresionismului» lui Luchian: un dispreț pentru desen, împins

pînă la nepăsarea de a da loc impresiei că nu știe să deseneze; figuri ce păcătuiesc printr-o construcție lipsită de orice anatomie; un mod de a picta de o nemăsurată îndrăzneală, un colorit care apare supus întâmplării, și care, depinzînd numai de prima lovitură de pensulă, dezvăluie o manieră violentă și dezordonată. Pictorul se descoperă în cele din urmă ca un categoric impresionist, respingînd orice compromis, dăruit cu totul temperamentului său, care e «un tempérament endiablé», așa cum trădează «la fougue diabolique» din numeroase opere ale sale. «Totul la el se reduce la impresii foarte rapide, foarte vagi și cîteodată foarte brutale, care enervează retina și întărită... Adevăratul drum pentru el ar fi *Le Bon Bock* al lui Manet, în care desenul, culoarea și expresia sînt ultimul cuvînt al impresiei»⁴. E curios, dar în același timp semnificativ, de observat cît de mult seamănă termenii în care acerbul cronicar critica pictura lui Luchian din 1898 cu cei folosiți de detractorii atît de numeroși și obstinați ai lui Manet. Am oferit în altă parte⁵ confruntări edificatoare în acest sens, chiar în ce privește argumentele folosite în respingerea picturii lui Luchian, *Capul lui Christ* — unele din observațiile negative ale criticului român pîrînd a fi preluate direct chiar din cele formulate de critici francezi în legătură cu pictura lui Manet citată ca exemplu negativ, *Le Bon Bock*. Si mai tîrziu, unii cronicari cultivați aveau să remarce afinitatea dintre pictura lui Luchian și a lui Manet. Astfel, în 1907, un cronicar îl recunoaște drept «cel mai viguros dintre pictorii noștri», al cărui «impresionism amintește adesea factura lui Manet», iar un altul descoperea, cu bun temei, într-un tablou, *Trandafiri*, «une fougue et une audace toutes pareilles à celles d'un tableau de Manet...»⁶.

Numeroase opere ale lui Luchian pot fi confruntate cu operele lui Manet spre a descoperi evidente asemănări sau reminiscențe sau, ca în unele schițe, acuarele și desene, afinități surprinzătoare în modul de a

vizualiza. Dar Manet este singurul pictor modern ale cărui opere au inspirat direct pe Luchian, cunoscînduse două cazuri indiscutabile în acest sens⁷. O frumoasă acuarelă (Muzeul de Artă — secția de grafică) — poate fi socotită aproape o copie după Manet — deoarece reproduce profilul de femeie (Jeanne Demarsy) din *Le Printemps* — operă expusă la mai sus-amintitul Salon parizian din 1883, azi în colecția Payne Bingham de la Metropolitan Museum din New York. Acuarela lui Luchian poate fi datată 1902—1904 și în acest caz pictorul va fi avut sub ochi (fiind dificil a crede că imaginea atît de asemănătoare cu opera lui Manet a putut fi realizată numai din memorie) — fie o reproducere dintr-una din cărțile, ce o conțineau, apărute pînă atunci (cele

Este foarte posibil ca pictorul să fi pictat după un model anume, compunînd imaginea după aceea din opera lui Manet a cărei reproducere o va fi avut sub ochi sau mai curînd în memorie. E însă în această imagine feminină o evidentă vibrație a unei apropieri sentimentale, nimic din acea răceală și distanță cristalină ce caracterizează contemplația detașată a lui Manet neputînd fi întîlnit vreodată în operele lui Luchian, chiar cînd ele pot fi convingător confruntate cu opere similare ale pictorului francez. De-a lungul întregii sale opere, Luchian poate fi confruntat cu Manet, și mai ales, din nou, în 1906—1908 inspirația sa pare să fi aflat aici îndemnuri noi — căci în afară de reminiscențe vădite în cîteva tablouri cu flori sau în tratarea fondului anumitor



ale lui Bazire, 1884; Tschudi, 1902 sau Duret, 1902), fie reproducerea desenului în cerneală al lui Manet apărută în «Gazette des Beaux-Arts», fie, publicată în aceeași revistă în 1883, gravura pictorului după tabloul său. Acuarela lui Luchian pare un adevărat portret, într-atît prospețimea tonurilor, libertatea de execuție, vivacitatea expresiei, trădează o puternică senzație vizuală.

1. Ștefan Luchian: *La curse, laviu și acuarelă*, 1907—1908. Fosta colecție Lazăr Munteanu. Similitudini cu unele detalii din operele cu același subiect modern ale lui Manet.

pastele, un tablou, *Bețivul*, realizat într-o tehnică considerată de comentatori originală și îndrăzneată (nu cunoaștem decît varianta în pastel) — folosește, în compoziția atitudinii personajului, o sugestie din faimosul tablou al lui Manet *Cîntărețul spaniol*

(«El Guitarrero») din 1860 (a cărui reproducere o va fi revăzut în acei ani fie într-unul din volumele mai sus amintite, fie, cea a gravurii, în *Manet graveur et lithographe* al lui Moreau-Nélaton din 1906).

Multe din întâlnirile lui Luchian cu Manet sînt explicabile nu ca influențe, ca urme ale vreunui contact direct, ci ca rezultate ale unor afinități de temperament și de viziune. În opera celui care deschidea o nouă epocă în istoria picturii, Luchian se descoperea pe sine însuși («cunoscînd bine pe alții, ne descoperim pe noi înșine» — afirmase el în legătură cu studiul picturii) — recunoștea și consolida tendința sa de a simplifica, de abreviere a formei (spusese odată: «Cu cît voi spune mai mult, cu atît voi fi mai puțin înțeles»), sinceritatea sa față de impresia vizuală, gustul pentru trecerea de la umbră la lumină, pentru schiță mai ales, pentru lovitura de pensulă imediată și rapidă. Afirmatii ale celor doi pictori ilustrînd convingerile originale pe care le aplicau în pictura lor — se dovedesc surprinzător de asemănătoare⁸. Se mai poate constata că, asemeni lui Manet, poate chiar după exemplul său, Luchian caută tonul «în plină pastă» și tușa lui diferă de cea a impresionistilor într-un fel ce amintește de tușa lui Manet, care nu sacrifică niciodată tonul local, păstrînd mereu, chiar și în perioada sa cea mai apropiată de impresionism, o forță de structură, o fermitate ce n-o lasă să devină ușoară, mărunțită și mobilă spre a fluidifica astfel forma. (Un pictor impresionist ca Berthe Morisot, asupra căreia influența lui Manet s-a simțit totdeauna — dar și care a păstrat o mai fidelă amintire formației sale corotiene și barbizoniene — are o tușă mai solidă, mai fermă, mai aspră într-un fel, dezvăluind similitudini cu cea a lui Luchian). Dar tendința esențială care apropie viziunea lui Luchian de cea a lui Manet este cea de a menține forma la suprafața picturii, procedînd prin continue abreviații semnificative și nesacrificîndu-i niciodată compactitatea. Acel cerne — ce nu e contur, și intervine ca accent definitor al formei adesea la Luchian, poate fi confruntat cu cel întîlnit la Manet cu funcția de a sublinia caracterul de prezență clară a formelor. Un fapt însă deosebit de semnificativ pentru interpretarea ambianței de formare a viziunii lui Luchian este că aceasta, tinzînd spre modul decorativ de a compune al unui Gauguin sau al post-impresionistilor, își află origini și afinități structurale în viziunea zonelor plate de culoare a lui Manet. Ultimele concluzii ale criticii lui Manet consideră opera sa ca punct de plecare sau ca primă tradiție a sintetismului⁹ — și-n



această perspectivă relația constantă a picturii lui Luchian cu viziunea lui Manet se dovedește deosebit de semnificativă în sensul că păstrînd mereu conștiința acestor temeuri originare, Luchian se va apropia într-un fel cu totul particular de preocupările decorative ale pictorilor de la sfîrșitul secolului și de noua concepție a spațiului pictural. Aceasta ar putea oferi o explicație a cumpătării senine ce caracterizează tendința decorativă, a echilibrului spontan dintre forma sa picturală, cu certă tendință decorativă, și trăirea sufletească a subiectului, a fragmentului de natură contemplat — ceea ce constituie sinteza particulară a lirismului său. Dar mai e un lucru important ce trebuie subliniat în privința întîlnirii lui Luchian cu Manet. Dacă Luchian s-a simțit atît de constant atras spre Manet, fiind atent mai ales la operele specifice ale stilului manetian, aceasta s-a întîmplat pentru că aici se regăsea pe sine însuși, era cuprins de unda aceleiași tonalități de sentiment și viziune ce domina și energia picturală a spiritului său: s-a subliniat la Manet constanta sa pornire temperamentală, nu numai neînfrînată, dar și cultivată cu pasiune, pentru *naïveté* — lucru ce a stat la originea așa-numitelor sale dificultăți în compoziție (provocînd

cunoscutele adversități pe care le-a înfruntat) — dificultăți de compoziție ce nu erau însă decît coerența profund angajatei sale sincerități de viziune, sinceritate în care intra și un ecou al încîntării vizuale pe care o trăia față de imaginile naive din gravurile populare și de cele realizate din zone plate din stampele japoneze¹⁰. La fel Luchian s-a angajat, cu o asumare hotărîtă a vocației sale picturale, pe acest drum al sincerității de viziune și sentiment, și a *doua*, *supremă «naivitate»* pe care opera sa avea s-o atingă ca rezultat al unei constante, spontane tendințe interioare, regăsind prîn aceasta tonul particular, indefinibil, al unui sentiment specific al formei și al încărcăturii ei sufletești — această *a doua naivitate*, și-a aflat un exercițiu firesc în contactul cu înclinarea înrudită, fraternă, a operei lui Manet. Deci influența acestuia asupra lui Luchian a constituit în fond o «misterioasă coincidență» — similară acelora despre care, luînd apărarea lui Manet, într-o scrisoare faimoasă, vorbea Baudelaire, respingînd acuzațiile de influență și imitație a marilor clasici spanioli¹¹. Astfel modul lui Luchian de a fi manetian, ca și în cazul întîlnirii sale cu Cézanne¹², rezulta în autenticitatea unei înrudite atitudini spirituale fundamentale.

Dar mai trebuie subliniată o circumstanță particulară a întîlnirii lui Luchian cu Manet, o circumstanță ce intră în însăși energia structurală proprie stilului lui Luchian — o proprietate a acestuia ce s-a impus ca o valoare rară observației unui critic sagace ca regretatul Jacques Lassaing. Luchian — cum reiese din ambianța culturii artistice mai sus evocate — trebuie să fi cunoscut numele lui Manet încă de la București, chiar din timpul studiilor de la Belle-Arte, nume pe care-l va fi reținut datorită impulsului său nativ, temperamental, spre tot ce e nou și modern. Același impuls avea să-l conducă la Paris spre descoperirea și căutarea picturii impresioniste, lucru pe care l-a mărturisit mai tîrziu într-o scrisoare: «Mă duceam spre muzeul Luxembourg cu o nerăbdare grozavă să văz noile săli cu impresionisti»¹³. În 1891—1893, cînd Luchian era la Paris, se vorbea despre Manet, mai ales printre tinerii artiști, ca de inițiatorul viziunii moderne și numele său păstra încă prestigiul — acel prestigiu mai ales drag tinereții — de artist neînțeles, neacceptat și revoluționar¹⁴. Influența sa, cum am văzut, fusese recunoscută chiar în pînzele expuse la Saloane, cu un an înaintea morții sale, iar în 1884, cu prilejul expoziției postume organizate la Ecole des Beaux-Arts, Emile Zola, în prefața catalogului, vorbea despre rolul de precursor ce nu-i mai putea fi contestat¹⁵. Mai de curînd, la Expoziția Universală din 1889, în cadrul Centenalei artei franceze, fuseseră prezentate 14 tablouri de Manet, cu toată opoziția înverșunată a cercurilor academice, și discuțiile suscitade atunci contribuiseră la afirmarea gloriei sale. În 1890—1891 intrarea capodoperei sale *Olympia* la muzeul Luxembourg aducea din nou în memorie caracterul innoitor al operei lui. În conștiința tinerelor generații de numele lui Manet era legată, așa cum preciza Gustave Geffroy în 1894, originea noii viziuni picturale¹⁶. Este firesc ca în această ambianță Luchian, cu puternica sa curiozitate cercetătoare («Am învățat mai mult, afirma el în 1912, prin muzeele și expozițiile din străinătate»¹⁷) — să fi căutat opere ale lui Manet, prin expoziții și galerii particulare, și să fi zăbovit în contemplarea lor. În anii șederii sale la Paris, în afară de indiscutabile eventuale întîlniri cu operele pictorului francez, Luchian ar fi putut vedea una din picturile faimoase ale acestuia, *Le Bon Bock*, într-o expoziție de capodopere clasice și moderne organizată în 1892 în elegantele galerii ale lui Georges Petit din Rue de Sèze¹⁸. Dar alte tablouri de Manet putea vedea încă, fără îndoială, într-una din repetatele expoziții de opere impre-

sioniste pe care Durand-Ruel avea obiceiul să le prezinte în galeriile sale¹⁹. Semnificativ este faptul că aceste prime contacte ale lui Luchian cu opera lui Manet surveneau în ambianța unei culturi artistice în care se forma sensibilitatea generațiilor post-impresioniste, sensibilitate ce-și descoperea afinități mai ales cu viziunea lui Manet dinainte de 1876, dominată de tendința de a compune prin zone dispuse pe suprafață și de a păstra o forță de structură neîngăduind fluiditatea formei. În acele elemente ale picturii sale, mai evidente în perioada dinainte de 1876, reprezentată în mod exemplar prin *Olympia*, chiar atunci copiată de Gauguin²⁰, artiștii care, asemenea acestuia, erau purtați spre o viziune care să depășească impresionismul, descifrau gustul pentru compoziția de suprafață, pentru desenul sintetic, pentru zonele plate de culoare, regăsind în același timp izvoarele înnoitoare ale sensibilității vremii lor, ale celei la care se simțeau participând. Interesul lui Luchian pentru pictura lui Manet survenind la vremea considerării acestuia ca punct de plecare al sintetismului, coincide cu cel manifestat, în aceiași ani, de alți pictori străini aflați la studii în capitala Franței²¹.

Dar — și aici se va face vădită o atitudine tipică în întreaga lucrare picturală a lui Luchian — acest interes pentru pictura lui Manet nu va acționa în operă, aceasta nu va prelua vreun element vrednic de asimilat, congener, decât după o matură gestație interioară. La un destul de lung interval, de abia prin 1904—1906 sau mai târziu chiar (cum s-a întâmplat de altfel și cu asimilările impresioniste, clar vizibile de abia în 1898 și din 1902) — Luchian va face manifeste afinitățile sale cu pictura lui Manet. Este fără îndoială prezent aici modul de a reacționa față de o influență străină pe care Lucian Blaga îl descoperea ca tipic la creatorii români: și anume de a introduce spontan o distanță, ca o pază față de vreo contagiune alienantă, și a accepta o influență numai la momentul profund simțit al posibilității ei de integrare organică într-un stil propriu, echivalentele dobândind astfel — prin ceea ce filosoful nostru definea fenomen de personanță — timbrul inconfundabil al unei vechi, durabile matrice stilistice.

Dar un alt lucru mai trebuie remarcat, în ordinea ambianței sociale și morale. Contextul secolului al XIX-lea căruia îi aparțineau formația și spiritul inițial al artei lui Luchian era totuși la noi altul decât în Franța și în occidentul Europei — și caracterul acestui context va continua până târziu să marcheze spiritul civilizației noastre moderne. Luchian l-a trăit cu auten-

țitate, cu o supunere interioară organică — ceea ce avea să facă din el exponentul cel mai pur — cum observa cu acuitate Camil Petrescu — al intelectualului român dinaintea de primul război mondial. C. Noica observa odată (1936) că secolul nostru al XIX-lea s-a bucurat de un caracter mai firesc decât «stupidul veac al XIX-lea din Apus» — și tocmai prin hibriditatea sa — hibriditate care, adăugăm noi, era în fond rezultatul unui obstinat impuls interior al ethosului nostru spre organicitate. Supunându-se acestei ambianțe spirituale, orizontul artistic modern al picturii lui Luchian marcat de Manet nu putea asuma decât în câteva întâlniri fortuite o rezonanță franceză manetiană. Oricât de fascinantă descoperirea unei afinități cu spiritul modern al francezului, Luchian o va topi și plămui sub penelul său până la un inconfundabil «luchianesc». Când, la maturitatea viziunii sale, el va fi ispitit din nou să se confrunte cu opera lui Manet, în care simțise atâtea tendințe congenere, operele lui nu vor fi simple ecouri manetiene, ci vor purta indelebila pecete a viziunii lui, «simplă, directă, francă — în culorile și-n raporturile sale», ca și în percepția vizuală sau în vibrația sa sufletească. Cum sublinia cu admirabilă justete Lassaingne, «s-ar putea spune despre el că pentru a se realiza cu adevărat, întruna ocolește»²².

La centenarul unuia din marii artiști francezi, inițiator al sensibilității moderne la care cultura de azi participă încă, omagiul pe care i-l aducem evocând confluența semnificativă cu pictorul nostru revelator al autenticei vocații picturale românești, avem datorită să-l asociem cu un pios omagiu lui Jacques Lassaingne — reprezentant eminent al aceiași culturi franceze — care a avut meritul să semnaleze și să fundamenteze cel dintâi, cu o viziune acuită a spiritului critic, dimensiunile majore, originale și exemplare, ale personalității și operei lui Luchian.

¹ Al. Busuioceanu, *Expoziția Luchian în România*, 18 martie 1939.

² Gal., *Expoziția artiștilor independenți în Adevărul*, 7 mai 1896.

³ L. Bachelin, *Exposition «Ileana» în L'Indépendance roumaine*, 4 (16) mai 1898.

⁴ E. Grant, *A propos de critique d'art în L'Indépendance roumaine*, 9 (21) aprilie 1898.

⁵ Luchian et les origines de l'esprit moderne dans la peinture roumaine, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, t. IV (1967), p. 37 și p. 56, n. 25.

⁶ A. Deux în *La Roumanie*, 27 decembrie 1907 și Olimp Grigore Ioan în *L'Indépendance roumaine*, 20 decembrie 1907.

⁷ Un al treilea caz și anume un mic tablou relundu figura din *Jeune fille dans un jardin* (cat. Jamot-Wildenstein no 309) — tablou intitulat *Amazoana*, din fosta col. Lasersohn, ce nu ne e cunoscut decât din fotografie și reproduceri (Catalogul expoziției «Franța văzută de pictorii români», Muzeul Toma Stelian, 1945, pl. 5; J. Lassaingne, *Luchian*, București 1947, pl. 5; și G. Opreșcu, *Maestrii picturii românești în secolul al XIX-lea*, București 1947, pl. 75) nu poate fi luat în considerare atât vreme cât nu putem examina

originalul. Examinat după fotografie și reproduceri, el pare un fals.

⁸ Confruntările edificatoare în studiul citat în nota 32.

⁹ cf. Nils Gösta Sandblad, *Manet. Three Studies i Artistic Conception*, Lund, 1945 (carte care rămâne cel mai profund studiu al operei lui Manet), p. 10—14, 99—100, 159 ș.u. Autorul analizează trei opere ale perioadei dinainte de 1870, dar întreaga sa interpretare tinde să sublinieze în arta lui Manet trăsăturile care îl separă de concepția impresionistă a formei, arătându-l astfel, pe bună dreptate, ca adevăratul precursor, prin gustul său pentru compoziția în suprafață, al post-impresioniștilor, al viziunii unui Gauguin și chiar al celei a unui Matisse. În interpretarea recentă a artei lui Manet, s-a accentuat tendința de a scoate în evidență trăsăturile care îl separă, chiar și în epoca sa de după 1870, de impresionisti (în acest sens, Alain De Leiris, *Manet: Sur la plage de Boulogne* în *Gazette des Beaux-Arts*, 1961, p. 60—61). În sensul aceluiași tendințe constante de a compune accentuând efectul de suprafață — acel «surface design that Manet always emphasizes» — pun în evidență și alte interpretări recente rolul lui Manet de întemeietor al tradiției moderne (v. în acest sens, explicit, Anne Coffin Hanson, *Notes on Manet Literature in The Art Bulletin*, XLVIII (1966) p. 434—435 și volumul aceleiași autoare *Manet and the Modern Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1977, indeosebi p. 180—205).

¹⁰ cf. John Richardson, *Edouard Manet. Paintings and Drawings*, Londra, 1958, p. 13—14 (Autorul arată, de pildă, că în *Le Vieux Musicien* stingăciile «of the design is in keeping with Manet's ideas of freshness and 'naïveté'»); Alan Bowness, *A Note on Manet's «compositional difficulties» in The Burlington Magazine*, CIII, 1961, p. 277; Ann Coffin Hanson, *Popular Imagery and the Work of Edouard Manet* în vol. *French XIX-th Century Painting and Literature*, ed. Ulrich Finke, Manchester 1972, p. 133—163; Idem, op. cit., p. 58—63, 185—192; Nils Gösta Sandblad, op. cit., p. 71—73, 84—85. Pentru Manet ca precursor al unui nou sentiment al spațiului în compoziția picturală, important și mai vechiul volum al lui Gotthard Jedlicka, *Edouard Manet*, Zürich, 1940.

¹¹ Scrisoare din 20 iunie 1864 către Théophile Thoré (în Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade, II, p. 386—387). Mărturisirile lui Baudelaire de aici trebuie avute constant în vedere în orice interpretare a relațiilor de contact, a «influențelor» dintre operele unor mari artiști «... Moi-même, j'ai admiré avec stupefaction ces mystérieuses coïncidences... Vous doutez que de si étonnantes parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien ! on m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe ! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant».

¹² Pentru interpretarea lui Luchian ca «cézannian», v. Theodor Enescu, *L'art indépendant en Roumanie et Stefan Luchian* în *Notes du XX-e Congrès d'Histoire de l'Art*, Budapesta, 1969, p. 381—382.

¹³ Scrisoare din 30 octombrie 1906 către V. Cioflec în Theodor Enescu, *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian în Studii și cercetări de istoria artei*, VI (1959) nr. 1, p. 237.

¹⁴ Maurice Denis (*L'époque du symbolisme* în *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, p. 165—179) își amintea că în acei ani «la renommée de Manet n'avait pas encore dépassé les limites d'une coterie». Un purtător de cuvânt al artei oficiale, Léonce Bénédite, directorul Muzeului Luxembourg, vorbea despre perpetuarea neînțelegerii «qui existe entre cet artiste et le grand public» (*Le Musée des artistes contemporains*, ibidem, 1-er mai 1892, p. 406).

¹⁵ Emile Zola, *Préface...* în E. Zola, *Les Salons*, ed. C. Hemmings et Niess, Geneva, 1951, p. 261.

¹⁶ G. Geoffroy, *La Vie artistique*, III-e série, Paris, 1894, p. 141.

¹⁷ I. C. Aslan, *Ce spune pictorul Luchian în Rampa*, 16 februarie 1912.

¹⁸ Cf. Raoul Sertat, *Expositions à Paris* în *Revue Encyclopédique*, 1892, col. 1098—1110. Fără cataloge, fără alte documente, aceste expoziții compuse din opere de vânzare sau numai împrumutate nu pot fi precizate — dar se știe că aveau loc în mod regulat. Doi artiști străini — studiind și ei în atelierul Julian în anii când se afla și Luchian acolo — se opresc îndelung în amintirile lor pariziene asupra importanței ce o prezentau descoperirea și frecventarea magazinului lui Durand-Ruel pentru tinerii artiști dornici să cunoască pictura impresionistă, artiști care erau primiți cu multă solicitudine și invitați să examineze și operele din depozit (W. Rothenstein, *Men and Memories. Recollections*, vol. I: 1872—1900,

1. Ștefan Luchian: *Portret de femeie*

2. Ștefan Luchian: *Trandafiri*, pastel, 1907, Muzeul Simu



New York, 1931, p. 71; Hermann Schlittgen, *Erinnerungen*, München, 1926, p. 200—201).

²⁰ Cf. G. Wildenstein, *Gauguin*, Paris, 1964. Catalogue nr. 413. Copia lui Gauguin e databilă 1890—1891 (a fost continuată și terminată, pare-se după o reproducere). Ea a fost achiziționată în 1895 de Degas. *Olympia* făcea parte din sursele programului lui Gauguin, căci în 1889—1890, în camera sa din Le Pouldu, reproducerea ei era atârnată pe perete, lângă alte reproduceri după Botticelli, Fra Angelico, Puvis de Chavannes și Utamaro (cf. Alfred Thornton, *The Diary of an Art Student of the Nineties*, Londra, 1931, p. 13).

²¹ Nils Gösta Sandblad (op. cit., p. 14) remarcă interesul pe care sintetiștii suedezi, în timpul studiilor la Paris în jurul lui 1890, l-au arătat față de operele lui Manet dinainte de 1870.

²² În 1936 — deci cu trei ani înainte de a se dedica studiului operei lui Luchian — J. Lassaingne, într-un remarcabil articol, *Note despre pictura românească* (în *Revista Fundațiilor Regale*, III, nr. 11, noiembrie 1936) arăta pe bună dreptate cât de puțin a fost înțeles de către noile generații de artiști mesajul esențial al clasicilor moderni ai picturii românești, considerați de el cu o admirabilă acuitate a judecății critice — a fi Andreescu, Luchian și Petrescu. În legătură cu Luchian el semnală paradoxul deviatei sale receptări: «Luchian, care a jucat un rol atât de mare nu pare să fi realizat arta în sensul pe care-l indică opera sa. Parea cel mai nimerit pentru a determina o școală și un stil cu adevărat românești și ar fi avut, după d. G. Opreșcu, o înfrîngere decisivă în adaptarea generală a gustului francez. Este posibil, căci din clipa aceasta, arta românească și-a părăsit drumul, care trebuia să fie cu adevărat românesc. Dar cum a putut opera sa să dea naștere la o asemenea interpretare? Desigur Luchian a cunoscut și a asimilat cu ușurință uimitoare opera contemporanilor săi francezi, fie Manet sau Degas ori Gauguin. Dar după ce a pictat un anume portret, cu atita finețe că l-ai crede pictat de Degas [au, la fel, de Manet] și vechea sa ereditate occidentală, revine la o artă simplă, directă, francă în culorile și raporturile sale, și tocmai aici este într-adevăr autentic și creator. S-ar spune despre el că pentru a se realiza cu adevărat, întruna ocolește. Dar pândind neglijenț și inabil, el izbuteste pur și simplu o artă nouă, arta românească modernă».

wanda sachelarie vladimirescu

despre facere și desfacere în pictură, un proces sau un mit ancestral

marica grigorescu

Marica Grigorescu: În arta dumneavoastră mă surprinde un foarte bun și stăpînit echilibru între luciditate și temperament. Luciditate însemnînd cunoaștere, logică, precizie evidentă chiar și în felul dumneavoastră de a vă exprima verbal. Temperamentul îl văd în joc, într-o anumită degajare, invenție, o seamă de calități care provin dintr-o altă zonă. Aveți o formație academică!

Wanda Sachelarie Vladimirescu: În sensul în care am făcut școala cu Storck, desen în anul întâi, cu Steriadi și cu Luca gravura. Studiul cu Steriadi era foarte puțin academic, adică eram foarte liberă și știu asta foarte bine pentru că la un moment dat am lucrat cu Ressu cîteva luni și mi-am dat seama de diferență.

Steriadi cînd simțea că ai cît de cît ceva de spus te lăsa să te dezvolti așa cum crezi. De pildă el era împotriva lucrului cu cuțitul, iar eu numai cu cuțitul lucram și mă lăsa.

Pe fondul acestor repere ale formației mă interesează ce faceți și ce gândiți dumneavoastră acum.

Ai atins un punct care mă preocupă. Și îți spun că se poate de exact. Fie că este vorba de o reproducere sau de un colț din natură, o stradă de pildă, pe care de cîte ori o revezi, de fiecare dată vezi altceva. Nu ți s-a întîmplat? Făceam o echivalență între faptul acesta de a vedea de fiecare dată altceva sau din ce în ce mai mult și ceea ce mi se întîmplă mie cu pînza.

Propria dumneavoastră lucrare începe să vă sugereze...

Propria mea lucrare începe să-mi pună problemele puse de un obiect la care te uiți și îl observi modificîndu-se, întregindu-se cu noi calități. După ce încep o lucrare o las un timp și uneori după săptămîni, luni, sau chiar ani, văd acolo altceva și atunci mă incită să o reiau și să o refac dintr-o nouă perspectivă. Multă lume îmi spune de ce nu încep alta; nu e același lucru. Acolo văd, în ea, în structurile ei, că pot să o dezvolt, ceea ce și fac pentru că starea în care este nu îmi mai convine. Într-un fel este un răspuns la ceea ce ai spus: adică în reluările acestea

intră și mai multă fantezie și în același timp intră și reorganizarea unor elemente.

În general în lucrările dumneavoastră spontaneitatea gestului inițial nu este menținută, ci reveniți, deși, cred eu, starea mai tîrzie ar trebui să fie alta, nu-așa?

Într-adevăr, starea a doua este alta și eu nu pot să renunț la acea alta care vine după prima. Adică nu încep o nouă pînză, ci revin pe vechia structură.

Deduc că sînteți o persoană care pune multă tenacitate în păstrarea aparenței spontaneității și jocului. Consider că ceea ce faceți dumneavoastră sînt lucrări ce aparțin ca mentalitate artiștilor generației interbelice, din epoca «marilor nebunii», cu o imperioasă nevoie de exteriorizare. Aici intră și interesul față de un mediu impregnat artistic, atracția pentru creația populară, colorarea interiorului.

Preocuparea atît de evidentă la dumneavoastră de a vă organiza interiorul locuinței mi-a amintit de cea a lui E. L. Kirchner, care punea o mare pasiune în decorarea ambientului, deși la el dezinvoltura persoanei era împinsă foarte departe... Începuserăți să-mi vorbiți despre forță și tenacitate...

Forța și tenacitatea îmi vin din faptul că nu-mi este teamă să modific o lucrare chiar cu riscul de a o strica. De exemplu, dacă fac o primă eboșă și se întîmplă să vină cineva care-mi spune să nu mă mai ating de ea, ei bine, nici nu iese pe ușă și parcă mă incită momentul acela și constat o serie de deficiențe, de ușurințe, de superficialități.

Dumneavoastră aveți atelierul în locuință, nu beneficiați să spunem de o legătură directă cu un climat artistic stimulat prin dinamica lui cotidiană, ca acela al unor colective de ateliere.

Într-adevăr, simt lipsa și uneori regret că sînt oarecum izolată, că nu sînt integrată într-o atmosferă emulativă cum aș fi dacă aș lucra într-un loc cu mai multe ateliere, unde fatal ieși contact cu alți artiști.

Ce anume vă încurajează, vă stimulează?

Un fel de datorie morală, dacă vrei. E pedant spus, dar uite mai ales acum mi-am pus foarte acut problema asta. După expoziția de la Dalles a urmat o epocă în care am lucrat puțin, apoi am trăit un fel



de panică și m-am gîndit că nu știu cît o să mai pot lucra, dar nu a intrat nici o clipă în discuție, de ce să lucrez, asta mi-a fost dat.

Ce teme, ce direcții vă preocupă în prezent?

Mă fascinează natura dar nu pot să fac peisaj, de altfel nici nu încerc.

Și eu care credeam că cel puțin una din picturile din atelier, de pildă cea pe fond galben, sugerează grădina...

Sugerări, da; dar dacă nu e o compoziție cu ființa umană, nu mă interesează.

Rămîneți consecventă acelor gravuri de început care în majoritate aveau problema figurii umane.

În textul catalogului ultimei expoziții Andrei Pleșu observă cu pertință că pe mine natura moartă nu mă interesează, pentru că mă atrage mișcarea, continua deplasare a liniilor. Mă mai interesează ceva referitor la viață în general: ea fiind plină de convenții aproape niciodată nu faci ceea ce vrei și atunci... măcar în pictură să fii numai tu.

De cînd ați reînceput să lucrați, vi s-au cristalizat cumva preocupări noi?

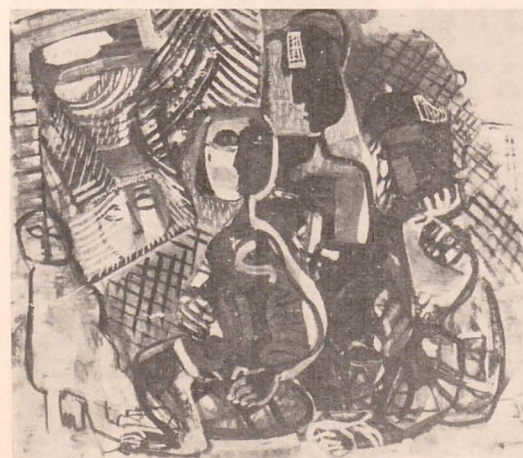
Nu mi-am pus o problemă nouă însă uitîndu-mă la niște lucrări făcute în ultimii ani, chiar și din expoziția de la Dalles, aproape nu a existat una la care să nu am o extraordinară tentație să revin.

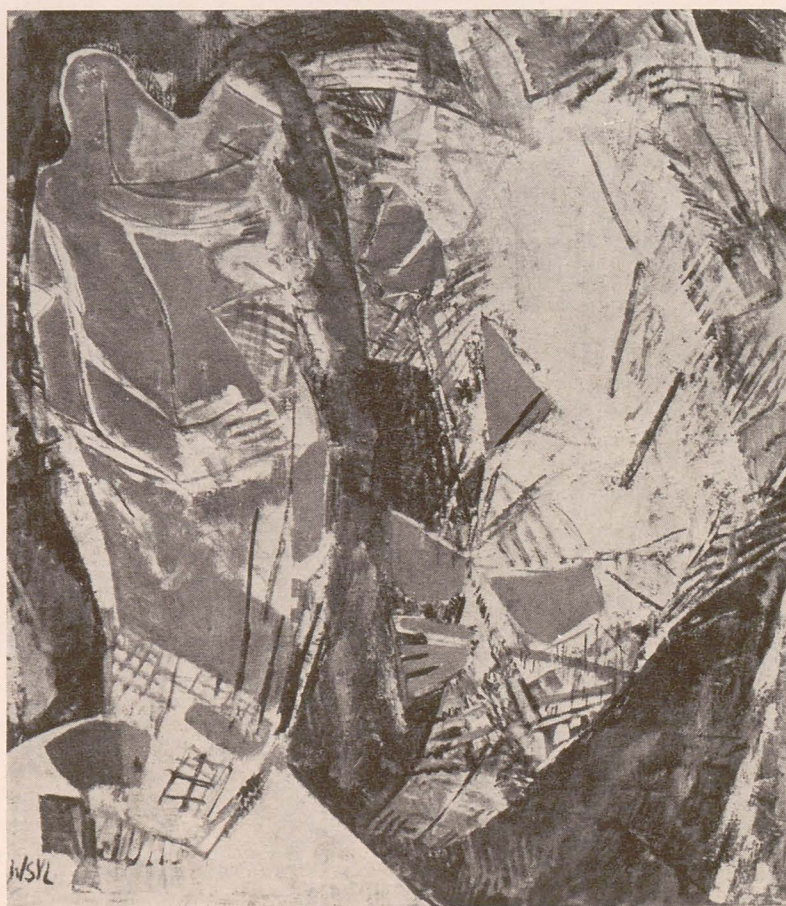
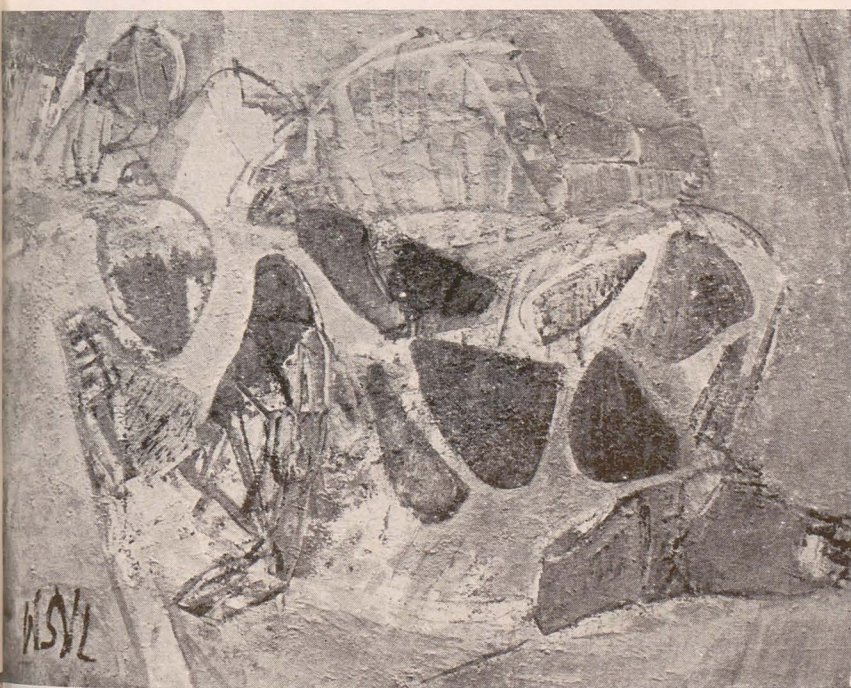
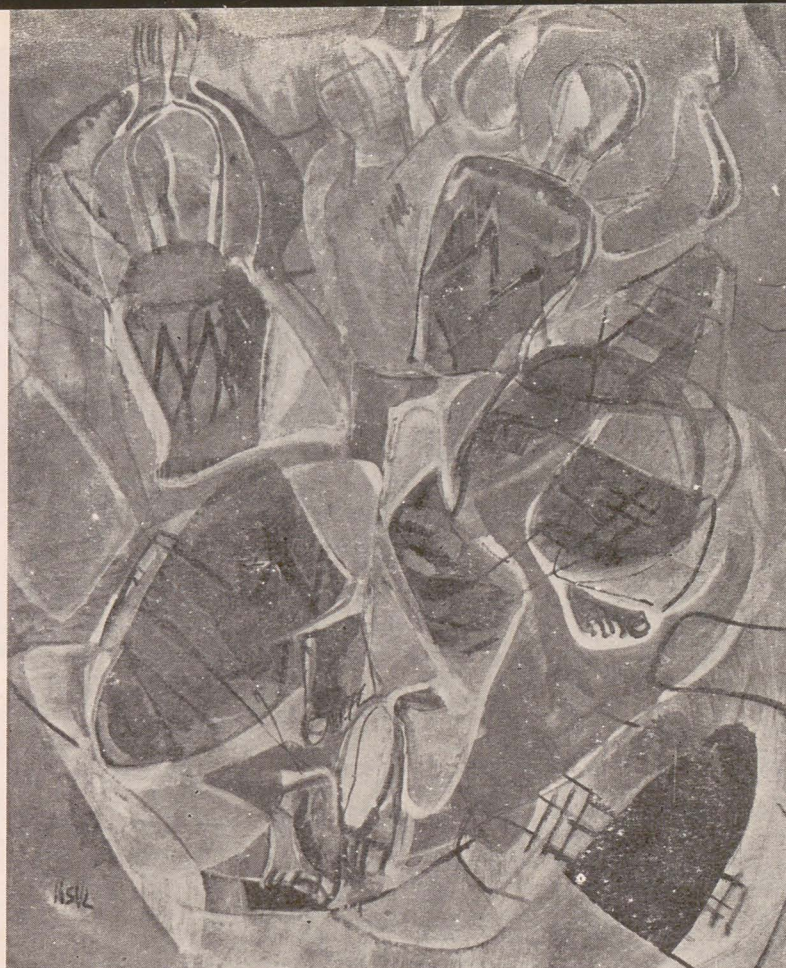
Știi că Picasso a spus propoziția aceea celebră: important e să știi ceea ce nu vrei să faci. Mai mult sau mai puțin, eu știu ceea ce nu vreau să fac, dar nu știu ce trebuie să fac. Știu că vreau să simplific.

Ce anume doriți să simplificați?

Uite, o pînză. Aici în mediul atelierului nu-mi mai dau seama, dar cînd o lucrare de-a mea e pusă cu altele într-o expoziție acolo realizez cît de compli-

1—3. La televizor. Trei ipostaze ale aceleiași lucrări, în succesiune cronologică





cată și de fragmentată este și am nevoia de a mă desfășura mai lin.

Adică de a esențializa.

Da, frământările astea să fie mai clar orientate.

Recunoașteți că temperamental sînteți un om neliniștit.

Da, dar cînd am spus frământat nu în sensul de nemulțumit, caracteristică generală a expresioniștilor germani îndeosebi, care nu-mi corespunde mie.

O nemulțumire poate să însemne o neliniște.

Da, o neliniște este incontestabil. Chiar prin temele mele care sînt mai ales dansatoare, arlechini, nu există un protest social. Dar o neliniște este incontestabil.

1. Personaj, ulei

2. Ritmuri orientale, ulei, ipostază nouă a unei lucrări expuse la retrospectiva din 1980

3. Grădina, ulei

4. Contraste, ulei, ipostază nouă a unei lucrări expuse la salonul municipal de acum doi ani

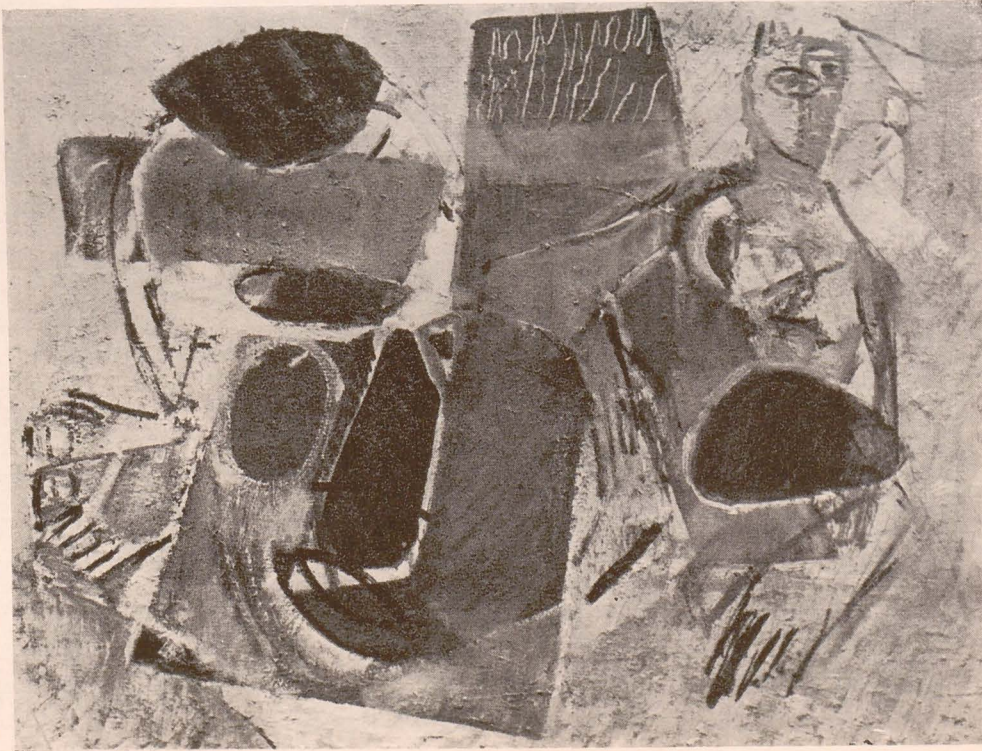
Vreți să numiți dumneavoastră lucrările pe care le considerați mai bune, printr-o rememorare a etapelor prin care ați trecut și să precizați cum s-au format?

Sînt momente în care lucrurile ies mai ușor, altele în care nu ies deloc. Uite într-o seară am găsit o serie de guașe vechi și le-am reluat. Atunci a mers, așadar, pe baza a aceea ce era acolo, căci dacă ar fi fost să încep altele noi, nu scoteam nimic, dar

avînd acea bază unde vedeam greșelile, le-am putut înlătura mai lesne.

Dumneavoastră sînteți inspirată de propriul univers. Cînd reîncepeți o lucrare ea vă creează starea de care aveți nevoie, ca să o puteți desăvîrși.

Totodată facerea și desfacerea lucrărilor îmi amintește de gestul ancestral al Penelopei.





atelier

pictura (3)

cu constantin blendea despre construirea zborului

theodor redlow

Theodor Redlow: *Operați metodic o vivifiere a constructivului. Cum poate «respira» o formă picturală configurată și ritmată «la rece», aproape inginerește?*

Constantin Blendea: *Mă preocupă de foarte multă vreme ideea acestei respirații a formelor într-un climat de ordine și de liniște: un raport calculabil între spațiile libere (neangajate într-o construcție, nevibrate de alte prezențe și mișcări) și cele care conturează niște forme. În lucrările mele se pot vedea mișcări de curbe care se învâluie și se întretaie, pornind de la modelul desfășurării în spațiu a aripilor; sînt elemente de construcție pe care încerc să le leg laolaltă, pentru a crea cu ajutorul lor ritmuri, mișcări cu același sens, de cele mai multe ori ascendente...*

...sau de translație, de plutire, de circulație...

...da, este o plutire în liniște, dar și o expansiune în spațiu.

În aceste spații goale, aparent neutre, începe astfel să se petreacă ceva: formele sînt străbătute și animate de forțe...

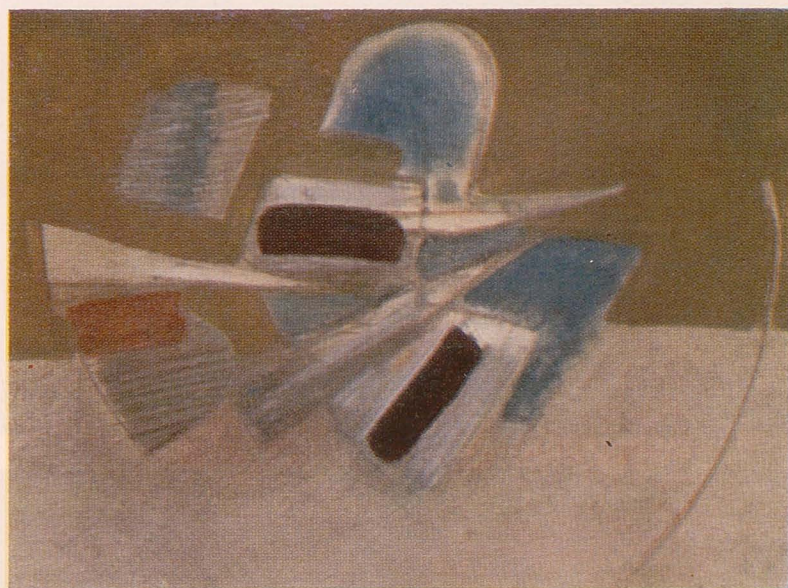
...și aceasta tocmai pentru că între formele care se compun în grupări interioare se creează niște tensiuni. Nu este o simplă reluare lentă și liniștită a unei forme inițiale: raportate unele la altele, elementele se

completează, intră în dialog și chiar în conflict. De exemplu, există elemente a căror tendință vizează orizontalitatea și, dintr-o dată, simt nevoia ca această orizontalitate să-și mențină echilibrul în spațiu; atunci trebuie să le scot din mișcarea lor lentă și să le contrapun fie o verticală, fie anumite direcții oblice, care să dea lucrării un sens dinamic, un avînt.

Elementele structurale se cumpănesc și se compun ca într-un paralelogram de forme, ca într-un sistem de balanțe. De cele mai multe ori liniile directoare ale construcției sînt însă rupte: se petrec niște frîngeri ale direcțiilor, sugerînd o pulsație spațială. Este foarte frumos că vorbiți despre «respirația» picturii, tocmai dumneavoastră, un pictor auster și aparent rece, refuzînd seducțiile directe. Urmăriți tema zborului, care, fără să aibă un caracter liric manifest, înseamnă mai mult o tendință către zbor, o așteptare sau

o promisiune a zborului. Cu alte cuvinte lucrurile sînt surprinse în stadiul incipient al întîmplării, în momentul în care ar putea începe să se petreacă ceva cu ele.

Este foarte adevărat, fiindcă în plutiștile și în zborurile mele nu m-am gîndit niciodată să imit sensul aceluia zbor real al păsărilor. Am urmărit, dacă pot spune așa, ideea unei desprinderi din niște frămîntări, din niște conflicte dureroase... Să ne gîndim ce înseamnă, de exemplu, agitația unei străzi și ce simți cînd

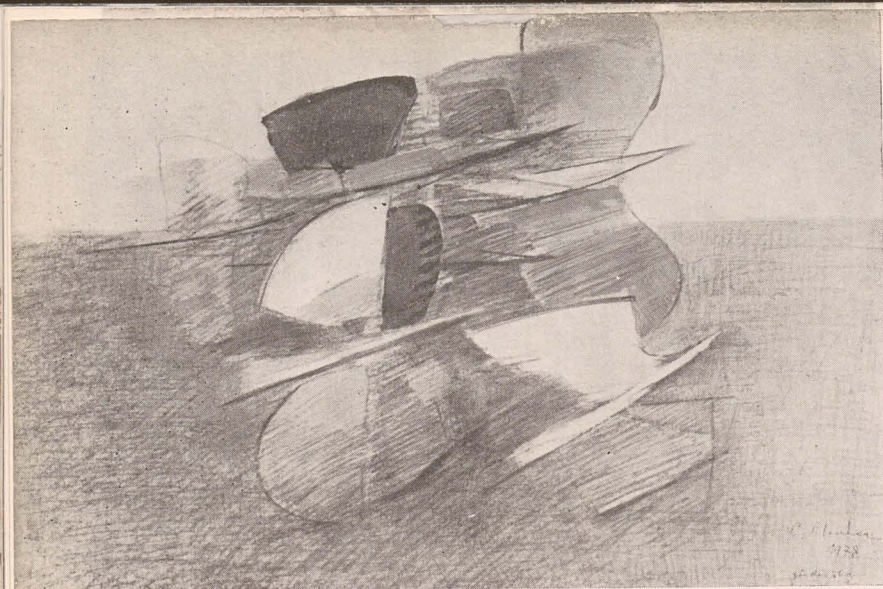


p. 17

1. Port, ulei
2. Studiu pentru zbor, desen
3. Zbor, ulei

p. 16

1. Odaliscă, ulei
2. Ritmuri, ulei
3. Odaliscă, ulei



tru și pînă la un alb strălucitor — ci un spațiu neutru și întunecat, pînă la închisuri foarte profunde. Aș vrea ca tocmai elementele de formă care plutesc în acest spațiu să devină cele care exprimă prin culoare senzația de spațiu circumterestru sau de cer, cum vrem să-i spunem.

Așadar, mai mult decît o aspirație, este o construire a zborului.

Aș vrea să mai adaug că îmi reprezintă acest cer ca pe un spațiu fără obstacole, deosebit prin aceasta de spațiul terestru: nu mai există bariere care să se opună formelor mele. De altfel, niciodată nu închid formele — nu le delimitează decît marginile tabloului.

Delimitat și deopotrivă nelimitat... Cum poate fi dezmărginit un spațiu strict?

Este necesar, așa cum am mai spus, un echilibru între spațiile aglomerate, ritmate pe întreaga lor întindere, și cele care sînt libere atît din punctul de vedere al orientării, al ritmității, cît și ca distribuție a cantităților. Din modul cum se realizează echilibrul sau dezechilibrul între ele, gîndindu-le și într-o anumită cromatică, se poate contura compoziția lucrării. Desigur că nu putem

p. 18

1. Studiu pentru Zbor, desen
2. Natură moartă, ulei

p. 19

1. Zbor, ulei
2. Natură moartă, ulei

ridici dintr-o dată ochii și privești cerul — spațiul acesta neangajat, nemarcat de intervențiile tehnicii umane. Aș vrea ca plutirea liniștită a elementelor plastice să fie într-adevăr ca o soluție de respirație și de liniște spirituală.

Căutați un sentiment al deplinătății?

Da, un sentiment în care văd și o desprindere din ceea ce existența

poate avea apăsător și chinuitor. Tocmai de aceea folosesc, de preferință, tonurile reci de verde, de albastru...

...reci și în același timp surde: niște culori potențiale...

...exact, culori potențiale și de o anumită tensiune; le proiectez pe un fond care nu este cerul obișnuit — pitoresc în nuanțele sale de la albas-

despărți ritmicitatea formelor, a desenului, de gama sau de paleta generală a lucrării, precum și de secțiunile cromatice dispuse într-o anumită ordine...

...da, pentru că aceste secțiuni și aceste raportări cromatice sînt ele însele creatoare de spațiu.

Legate de forme, legate de cantități și de ritmicitatea lor, intensitățile și calitățile cromatice pot crea acel sentiment de dinamică sau acel sentiment de liniște, de calm odihnitor, dacă vreți. De asemenea, rapor-



turile de formă-mărime-ton nu pot fi gândite fără a ține seama de aspectul suprafeței pictate.

Vă referiți la modul de a ataca pînza, la așternerea pastei și la textură?

Da, pentru că această *așezare a culorii* are un rol foarte important. Să ne amintim de pictura lui Lucian Grigorescu sau de modul lui Andreescu de a așeza materia picturală, cu o anumită încărcătură care ne face să simțim pulsația pastei; sau dimpotrivă, la modul de așezare la care recurgea Pallady, care realiza întreaga scară valorică a unei game prin tente extrem de transparente, ușoare, fără ca pasta să-și piardă însă materialitatea și vibrația. *Fără a fi material încărcată, suprafața picturală respiră.* Toate acestea țin, firește, de cerințele profunde ale personalității artistului; nu este o chestiune pur tehnică.

Remarc termenul pe care îl folosiți: «așezarea» pastei. Se mai poate vorbi despre impact, contact, depunere, urmă etc., dar «așezare» înseamnă deja o aspirație la buna rînduire a lucrurilor într-un spațiu echilibrat construit, bine pus la punct și care trebuie totuși să respire.

Am spus «așezare» gîndindu-mă toc-

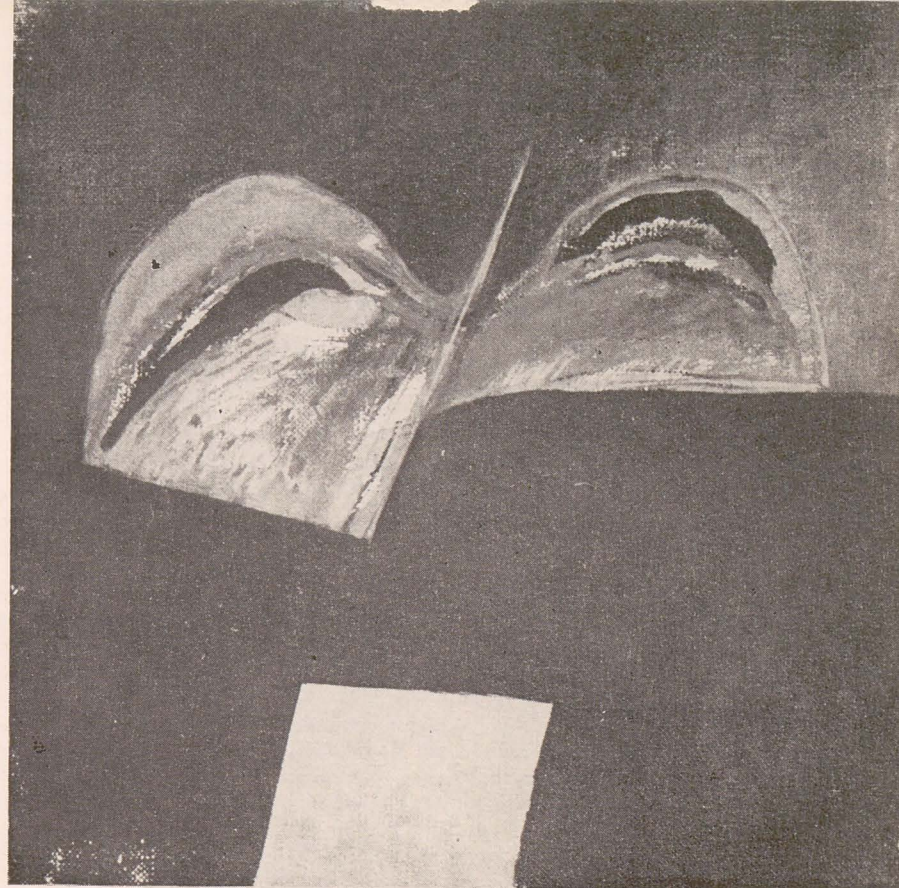
mai la ordine și la *elaborare*. Nu e vorba de o așezare întâmplătoare — nu poți picta oricum! Să ne gîndim cum picta Van Gogh, exprimînd prin tușă însăși zvîrcolirea materiei sau cum construia Cézanne un peisaj... Tușa clădește sau desenează un spațiu

...și clădește nu numai în numele motivului, ci și în numele picturii înseși...

...venind însă în întîmpinarea a ceea ce este element definitoriu și expresiv în natură.

Este întîmpinarea la care procedați și dumneavoastră în aceste promisiuni picturale de zboruri, înaintea oricărei zvîcniri efective în spațiu. Dar dincolo de aspirația la înălțare spirituală, de raportarea la un ideal de puritate plastică și, deopotrivă, morală, cît de întremătoare este, măcar din cînd în cînd, pictarea unei simple naturi statice, la modul cel mai studios cu putință!

Sigur, pentru că se simte necesitatea legării firului cu tradiția, de fapt cu Arta dintotdeauna — o legare pe verticală. Numai așa lucrările noastre pot avea șansa să devină niște mici verigi în lanțul istoriei. Altfel, riscăm să rămînem în gol...



balázs imre

un dramaturg al culorii

horia horșia

Horia Horșia: *Aș vrea să-mi spui dacă am avut dreptate sau nu când am afirmat că ești un dramaturg al culorii.**

Balázs Imre: Nu numai că ai avut dreptate, dar eu pot să ți explic prin formația mea artistică cristalizarea, constituirea acestei trăsături și acțiunea ei pe o perioadă destul de îndelungată, adică de la începutul activității și până acum vreo cinci ani. Deși mă impresionează și îmi rămăsese întipărit în memorie modul de a concepe, simți și gândi pictura al meșterului Ciucurencu cu care, este adevărat, nu am lucrat decât un singur an, plecând apoi din București, între marii mei dascăli s-au numărat și cultura germană și cultura maghiară. De aici, desigur, faptul că eu nu m-am putut dispensa, timp de vreo două decenii, de o inspirație literară. Nu pentru că nu m-ar fi preocupat meseria, culoarea, tenta, linia, ci pentru că pornisem de la început mai degrabă de la trăiri literare și muzicale, decât de la contactul nemijlocit cu realitatea și decât prin filiera imaginii propriu-zis plastice. Viziunea mea îmi fusese astfel formată încât simțeam nevoia să spun, să relatez, să povestesc ceva în și prin pictură.

Da, dar de îndată, dacă nu simultan, îți manifestaseși orientarea spre un abstracționism expresionist și liric, aproape impulsiv, învecinat — și aici ai desigur dreptate — muzicii și muzicalității. Dincolo de dascălii mai mult sau mai puțin conturați și influenți, eu mi-aș permite să te situez pe coordonate contemporane mai ample și mai exacte, undeva între un Hartung și un Mathieu, fără nici o influență directă, însă, datorită forței personalității și facturii stilistice originale care te caracterizează. Și, trebuie să subliniez că, practic, orientarea spre ambele direcții, marea

realism și marea abstracție se manifestează cu intensitate, cu forță, cu dramatism, de unde existența însăși a unei dramaturgii a culorii, a materiei cromatice.

Și în felul acesta punând problema cred că ai dreptate. Probabil este o chestiune de temperament. Iar coexistența celor două direcții răspunde, fără îndoială, unei necesități de echilibru. Mi-aduc aminte că Brăduț Covaliu spunea că trebuie să știi cum să-ți înfrânezi impetuositatea temperamentului, altfel devii vulnerabil... Drept exemplificare îți voi trimite pentru revistă fotografii după unele dintre lucrările mele recente, care sînt acum într-o expoziție la Miercurea Ciuc.**

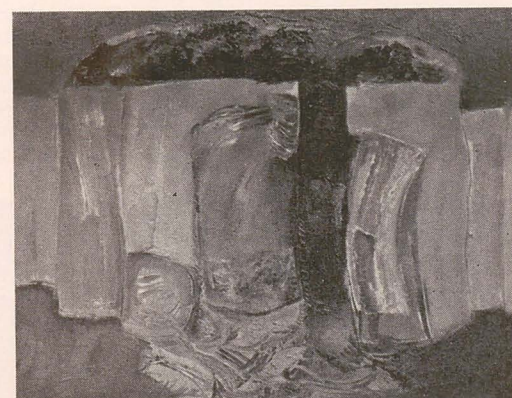
Spune-mi ce crezi despre tineri, despre tinerii din Tîrgu Mureș și cum te înțelegi cu ei?

Fac parte dintre cei care reprezintă viitorul, destinul artei noastre. Ei știu opinia mea pentru că mi-am formulat-o în public scriind despre ei.

Drept răspuns mi-au spus că și ei mă apreciază, în ciuda unor preocupări diferite și orientări diferite, și mă stimează. O stimă astfel reciprocă. Consider că mă aflu într-o situație privilegiată.

Dar ce crezi despre destinul artei?

Atîta timp cît vezi cu ochii, vorbești, umbli, ții în mînă un penel, atîta timp cît simțurile îți funcționează, pictura există și va exista. Răspunde unor imperioase necesități și aspirații ale insului și ale colectivității. Răspunde unei necesități imperioase a artistului de a se exprima în urma impactului cu realul. Am fost cu cîțiva ani în urmă în Orientul mijlociu, la Ierusalim. M-a turburat soarele acela cînd luminos, cînd negru, totdeauna arzător. Am



simțit că nu înseamnă numai viața, dar și moartea în deșert. Textura priveliștii — deșert compus din nisip și deșert compus din stînci. Culoarea zidurilor Ierusalimului albă, culoarea nisipului roșu englez, a stîncilor oranj. Le aveam de mult pe paletă și în pictura mea. Am simțit o mare dorință de a lucra și am pictat vreo treizeci de lucrări.

Nu am fost la Ierusalim. Mi-a rămas însă întipărită în minte o imagine deosebit de plastică, pe care am întîlnit-o odată nu mai știu în ce carte. Eroul părăsind dezabuzat Ierusalimul întoarce capul spre a blestema: n-a putut, cetatea eternă era învăluită într-o lumină aurie, poate a soarelui luminos sau a soarelui negru. Fără îndoială eroul a fost un dramaturg.

1. Formele unui peisaj V, pastel, 1982
2—5. Formele unui peisaj I—IV, ulei

* v. Arta nr. 3/1983
** v. ilustrațiile alăturate

liviu suhar

o artă de atmosferă fantastică

marius tătaru

Fondul unui model de comunicare artistică, în genul celui utilizat cu riguroasă și iscoditoare asiduitate de către Liviu Suhar, poate fi descoperit aproape întotdeauna — și pe bună dreptate — în imediata «apropiere» psihobiografică a personalității artistului. E la îndemîna oricui să stabilească, astfel, filiații între fixațiile mnemonice ale unei copilării petrecute în mediul saturat de expresie folclorică al obicinilor bucovinene și un anumit tip de pictură, în care infuzia de element etnografic își face simțită prezența sub aspecte dintre cele mai diferite, chiar dacă acestea din urmă nu rămîn niciodată la nivelul elementar al citirii aditive de repere sentimentale. Știm însă că ceea ce se întîmplă în biografia unui om nu este totuși cu ceea ce este acel om, cu atît mai mult cînd existenței biologice i se suprapune o existență artistică. Suhar este, desigur, departe de a fi un puritan al picturii, iar structura sa temperamentală înclină mult mai evident către afectivitate decît spre rigorism. Cu toate acestea, o foarte constantă prudență, tangentă uneori cu circumspecția, îi reglează dozajul umoral și îl determină să evite sentimentalismul, «lirismul» din zona temperaturilor agreabile, îndemnîndu-l, mai degrabă, către o conștientă umbră sau uniformizare a acelor zone de interes pictural care ar putea stimula o nedorită și artificială eșuare în pitoresc. El dispune, fără îndoială, de un fascicul de repere tematice predilecte, suficient de ramificat spre a nu fi condamnat la fixitate și care — trebuie s-o spunem — este departe de a se mărgini la incursiuni cu substrat folcloric. Se remarcă însă — observația este valabilă mai ales în privința ultimei sale expoziții ieșene — modul atent, aproape parcimonios, prin care înțelege să dezvolte o anumită temă, un anumit reper iconografic, fără a abuza de multitudinea semnificațiilor sale, ci încercînd să releve, într-o

lucrare, doar un anumit aspect al acestuia, suficient pentru a-i permite să-și dezvolte, pe această bază, construcția — de fapt, *narația* — picturală. Am subliniat acest din urmă termen, considerînd că Liviu Suhar se încadrează destul de categoric în specia artiștilor «narativi», în sensul în care sfera conceptului de «nativism» se opune, ca impuls inițial al creației, celei delimitate de comportamentul «impresionist», înțeles aici în accepția largă, propusă de Hamann, pentru care însemna atitudine generală față de receptarea artistică a realității. A «nara» înseamnă, sub aspectul amintit, a se supune unui anumit filon de concepție succedanee a operei, punînd în acest fel reperele din care aceasta este alcătuită într-un

pictura, în general, precum și maniera de abordare a unei anumite arii tematice, au determinat și continuă să determine pe comentatorii mai puțin atenți ai lui Suhar să persiste în confuzia de a-i include opera cînd în domeniul «fantasticului», cînd în cel al «suprerealismului», sau chiar, de-a valma, în ambele aceste zone concomitent (ceea ce presupune o mai adîncă ignoranță). În realitate, chiar dacă atît suprarealismul, cît și arta fantastică uzează de tehnica narării (uneori discontinue, alteori coerente, în sine) unor trăiri imaginare sau supuse dicteului subconștient, fără ca acest lucru să le definească suficient, nimic din ceea ce se referă la *structura* artei lui Suhar nu trimite la aceste două tipuri de gîndire artistică. Mai precis: nefiind fantastică ori suprarealistă, pictura lui Liviu Suhar nu este însă nici «realistă», în sensul limitativ-comun al acestui termen. Și mai mult chiar: prin realizarea unui cadru scenografic cu o profunzime perspectivală foarte relativă, prin invocarea unor rituri folclorice cu o dimensiune istorică atemporală, prin utilizarea unor costume și a unei recuzite bizare și indiferente la inadvertențele de spațiu și epocă, prin cromatica generos purtată spre zonele de efect spectral, prin toate aceste constante și, desigur, prin altele încă, pe care

nu le mai enumăr aici, Suhar realizează, fără îndoială, adeseori, o artă de *atmosferă* fantastică (ceea ce este cu totul altceva decît o «artă fantastică»). La urma urmelor, există în arsenalul de mijloace al artiștilor de orice fel capacitatea de a contura o stare de fabulos, în care poate fi topită orice realitate, oricît de banală; numai cine nu vrea să permită accesul unui asemenea gen de «fantastic diurn» în domeniul realității se simte obligat să-i contureze, pedant, o dimensiune proprie, exterioară experienței comune. Din această perspectivă, Suhar a înțeles faptul că rămînînd în limitele unei realități care-l interesează și asupra căreia găsește multiple modalități de intervenție, își poate implanta în trama ei larg desfășurată mereu alte semnificații de origine net subiectivă, cufundînd acest întreg cu valoare de unicat într-un «cîmp poetic» adeseori (dar nu întotdeauna) fabulos, ceea ce creează senzația participării la un teatru de umbre, cu personaje emblematice, ce interpretează, de fiecare dată, un alt rol într-o dramă a cărei cheie aparține artistului însuși.

1. Doi trompetiști, ulei
2. Baladă, ulei
3. Năluca, ulei
4. Jocul căluțului, ulei



raport de relație lineară, bipolară, unele față de celelalte, fiecare element fiind determinat de cel anterior și motivîndu-l pe cel ce urmează. Nu cred că putem desluși în pictura lui Suhar, nici chiar cînd este vorba despre o natură statică sau despre un peisaj urban, efectul «impresiei simultane», proiectate asupra întregii compoziții; relatarea picturală se face din aproape în aproape, realitatea este «citită» și prezentată cu multiple «adnotări». Acest mod de a concepe



florin ciubotaru și plinătatea absenței

theodor redlow

Theodor Redlow: *Ce înțelegi prin «statutul orgolios al imaginii», pe care (așa cum îmi spuneai cu un alt prilej) îl refuzi?*

Florin Ciubotaru: Mă gândeam la pericolul de a încerca să vorbești prea răspicat. Fiecare din etapele alcătuirii unei imagini e controlată de ideea că trebuie să fiu conștient de puterile mele, vanitățile fiindu-mi străine. Cred că nuanțarea ar fi cea mai potrivită, în special într-o epocă în care toate elementele cărora le atribuim valoare pot fi preluate și nuanțate. Cu toții dorim unul și același lucru, care a fost frământat din toate timpurile și pe care fiecare epocă îl preia și îl nuanțează, tot așa cum fiecare dintre noi se poate apropia de el, tatonând potrivit sensibilității sale. Problemele umane esențiale sînt aproape aceleași, ecoul lor străbătînd din vremuri imemorabile și pînă astăzi. Destinul profesional ne este determinat de o anume încredere, izvorită din cercetarea existenței, cu aplecare către om și problemele sale. Justificarea vieții unui artist constă în voința de a transmite ceva, o idee, o mărturisire, un raport al ființei umane cu restul... Dacă ești conștient de gravitatea și responsabilitatea pe care le implică luarea în stăpînire a unui lucru, pentru ca la sfîrșit să-l redai tuturor, și dacă vrei să-l domini și să-l recompi, trebuie să te poți înfiora în fața lui...

Instituire, descoperire sau stare la pîndă, așteptare răbdătoare? Nu este atît voința de a te impune și de a impune o imagine, cît o apropiere sfioasă, păstrînd mereu un frează și o uimire, ca față de ceva neștiut.

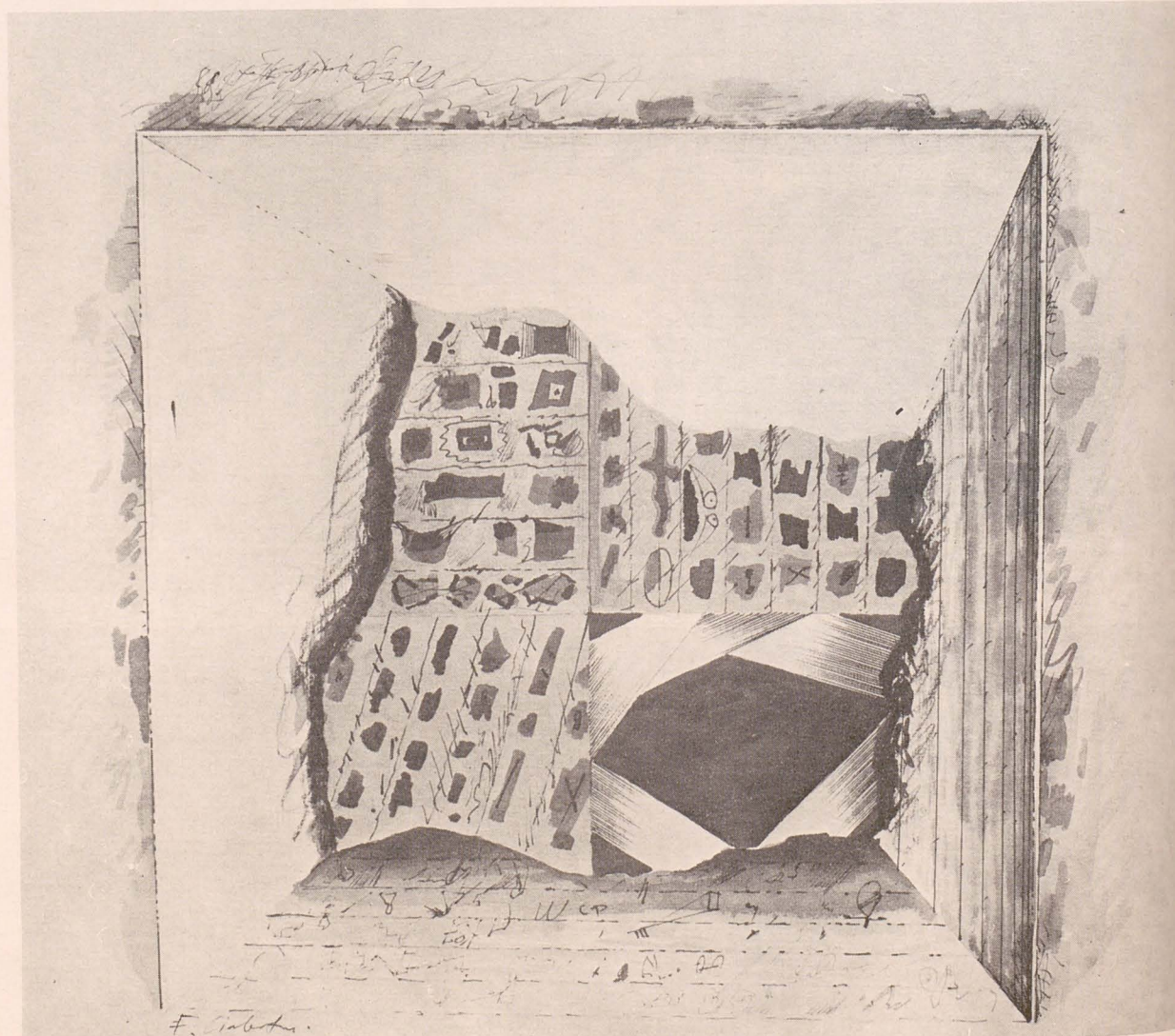
S-ar putea ca împlinirea florului și rotunjirea expresiei să se nască nu din precizări, nu dintr-un fel anume răspicat de a așeza și de a rostui elementele unei pînze, ci dintr-o învăluire. Aș vrea să revin însă asupra cuvîntului «tatonare»: este mai curînd o încercare de pătrundere intimă, căutînd să fii cît mai sensibil în felul în care primești și redai. Știința a imprimat și artei un gust al cercetării, știind că orice lucru merită atenție. Ierarhiile au fost de multe ori răsturnate și s-a dovedit că un anumit tip de coerență nu mai are acces în atelierul de experiență al artistului de azi. Desigur că modul de structurare a imaginii diferă de la artist la artist, iar unii reușesc chiar să imprime și să impună o soluție personală, deschizînd un culoar pe care informația să circule și să se răspîndească. Atelierul din evul mediu era foarte rotund constituit și producea în mod aproape legic; tot ce ieșea din acel atelier era valabil și se bucura de un foarte mare credit. Astăzi s-a ajuns însă ca în atelier

Mutația în regnul imaginii plastice a unui material, ca rezultat al simțirii, depinde de orizontul cultural al artistului, de calitatea sa umană și de hărnicia în dobîndirea mijloacelor ce vor da la iveală o imagine alcătuită fericit. Mult discernămint și multă putere de selecție în traducerea evenimentului în limbaj plastic însoțesc travaliul reprezentării!

La baza tuturor experiențelor de atelier nu poate lipsi principiul care ne îndeamnă să evităm ceea ce nu trebuie făcut și să ne luptăm cu ceea ce trebuie făcut. Pentru o mai bună cunoaștere, cercetarea depozitului cultural se conjugă cu aprofundarea eului. În stadiul următor, să mă eliberez de tot ce cuprind și apoi să mă eliberez de mine!

«În orice suferință, emoție, pasiune, există un stadiu în zona cea mai individuală și mai neexprimabilă a omului și un stadiu care aparține artei» — spunea Camus. Derizoriul poate deveni peren, amorul constituit, intuitivul se metamorfozează în conștient. Durerea nu o înjosești văicărîndu-te, dar nici să reții bucuria numai pentru tine...

florin ciubotaru



1. Compoziție, ulei
2. Pătrat desen

personale, indiferent de experiența colectivă, să apară cu putere verdictice care sînt imediat preluate, verificate și consumate — benefice și pentru acel cercetător care a putut rămîne în urmă.

«Vine în noi ceva de demult, de departe...» — cînd rosteai aceste cuvinte vizai o validare a cercetării artistice personale? Poate că tocmai de aceea îți compui pînzele astfel încît să dai înțietate golului, spațiului nepopulat, față de elementele figurale.

Orice lucru are un *sîmbure*, un nucleu de care vrem să ne apropiem. De multe ori artiștii cu mare capacitate de sintetizare o fac cu o simplitate dezarmantă. Sigur că depinde de sensibilitatea fiecăruia: poate că mulți preferă partea exuberantă și spectaculoasă a imaginii, în vreme ce alții, mai timizi, nu merg cu dezgolirea pînă la miez... Pe mine mă interesează acest centru — un element primordial care poate avea imagini foarte diverse și, dacă ai capacitatea să folosești cum se cuvine caracterele plastice și să adopți exact ceea ce este potrivit, ai putea să descoperi o mare nuanțare în această relevare a imaginii de mijloc. Sensurile acestui gol pot căpăta asociații de idei bogate și un caracter emblematic; este un loc al misterelor și un generic al evenimentelor periferice, dînd golului contur și formă.

pictura (3)

Numindu-l «nimicul expresiv», încerc să forțez rezultatul unei îndelungate experiențe în care, de multe ori, detaliile invadau pînza; în înfățișarea cea nouă de acum ele sînt temperate și aruncate în planul secund. Golul devine astfel loc de meditație — imaginar populat. Prefer reprezentării evocarea...

lăta-ne vorbind despre gol — o absență, dar și despre locul de maximă densificare a nucleului... În loc să deschizi o fereastră către o scenă virtuală și să plasezi în centru figurile, dîndu-le înconjur cu un fond, ocrotești însuși golul central și îl pui în valoare printr-o puzderie, un roi sau un murmur de semne-figuri, niciodată constituite autoritar într-o scriere bine articulată (este mai degrabă o pre-scriere, o presupu-

nere). Marginalizate, fără a fi menite să poarte ele sensul major al lucrării, aceste elemente au rolul de a-l pregăti: un pre-sens masiv și compact. Golul (absența), plasat în centru și lucrat cu insistență obsesivă, capătă pînă la urmă o compactitate cvasi-corporală și devine, în mod paradoxal, un plin. Membrana se bombează invers, concavitatea devine convexitate...

Nu este nici un paradox. Să ne gîndim la cercul pe care-l cunoaștem din geometrie: îl cunoaștem prin marginea lui, iar puterea de impact este teribilă. Dacă s-ar fi constituit din elemente, poate că cercul n-ar mai fi avut aceeași putere. M-ar interesa ca acest marginal (o materie) să poată susține și să dea viață unui gol, adică nucleului despre care vorbeam.

Cum îți justifici preferința pentru gamele lutoase, pentru aceste tonuri calde, stinse și parcă bolnave?

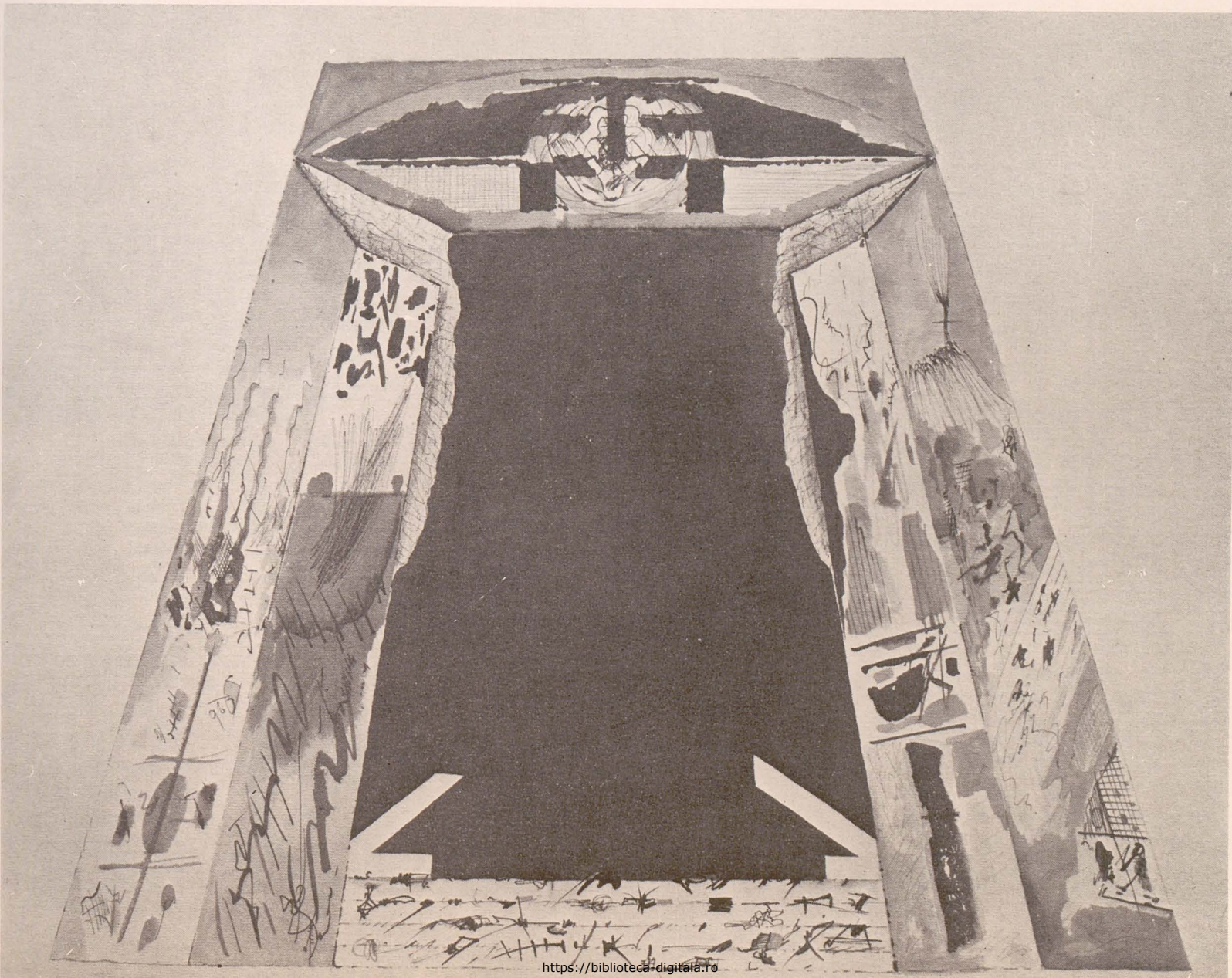
Există un anume fel cinstit de a așeza o imagine. Să nu trișezi, știind ce înseamnă scoaterea unui tablou din atelier cu ștampila că poate să iasă în lume! Culoarea, născută mai cu seamă din intuiție și apoi supusă în mică măsură judecăților din etapa de adaptare a imaginii, are atît puterea de a izola cît și de a feri de impurități. Culoarea fertilizează și echilibrează, ea are darul de a limpezi o idee.

Dacă aș fi folosit o altă gamă, care să aibă alte trimiteri, cred că m-aș fi îndepărtat de la ideea unei așezări care trebuie să aibă un ton inofensiv, dar și capacitatea de a purta imaginea în timp. Se pare că aceste culori inofensive, care sînt culorile pămîntului, au mai puțin puterea de exaltare a subiectului (ceea ce nici nu urmăresc, de altfel) și mai mult o putere de așezare și de lipire, un sens al definitivului.

Sînt și culori ale lucrurilor folosite, uzate, marcate de o durată.

Avem dorința să preluăm ceva ce conține timp și viață îndelungată. Umanul perpetuu se va regăsi oricînd, orice ai vrea să exprimi. Aceasta înseamnă să dai expresie unor lucruri care au existat și pe care trebuie să le reamintim mereu. Drept concluzie, cred că trebuie să fii convins de ce faci și că ceea ce faci duce către ceva; să poți avea siguranța că ai ceva de spus, ceva ce poate fi spus. Dacă îți asumi o experiență, o suportă cu tot ce înseamnă ea. Chiar dacă eșuezi, disprețul temporar este înlocuit de curajul altei experiențe. Efortul artistului este aspirația de a deveni, ca în atelierul alchimistului, martorul și mobilul fluxului spiritual către realcătuirea întregului dispersat.

3. Compoziție, desen

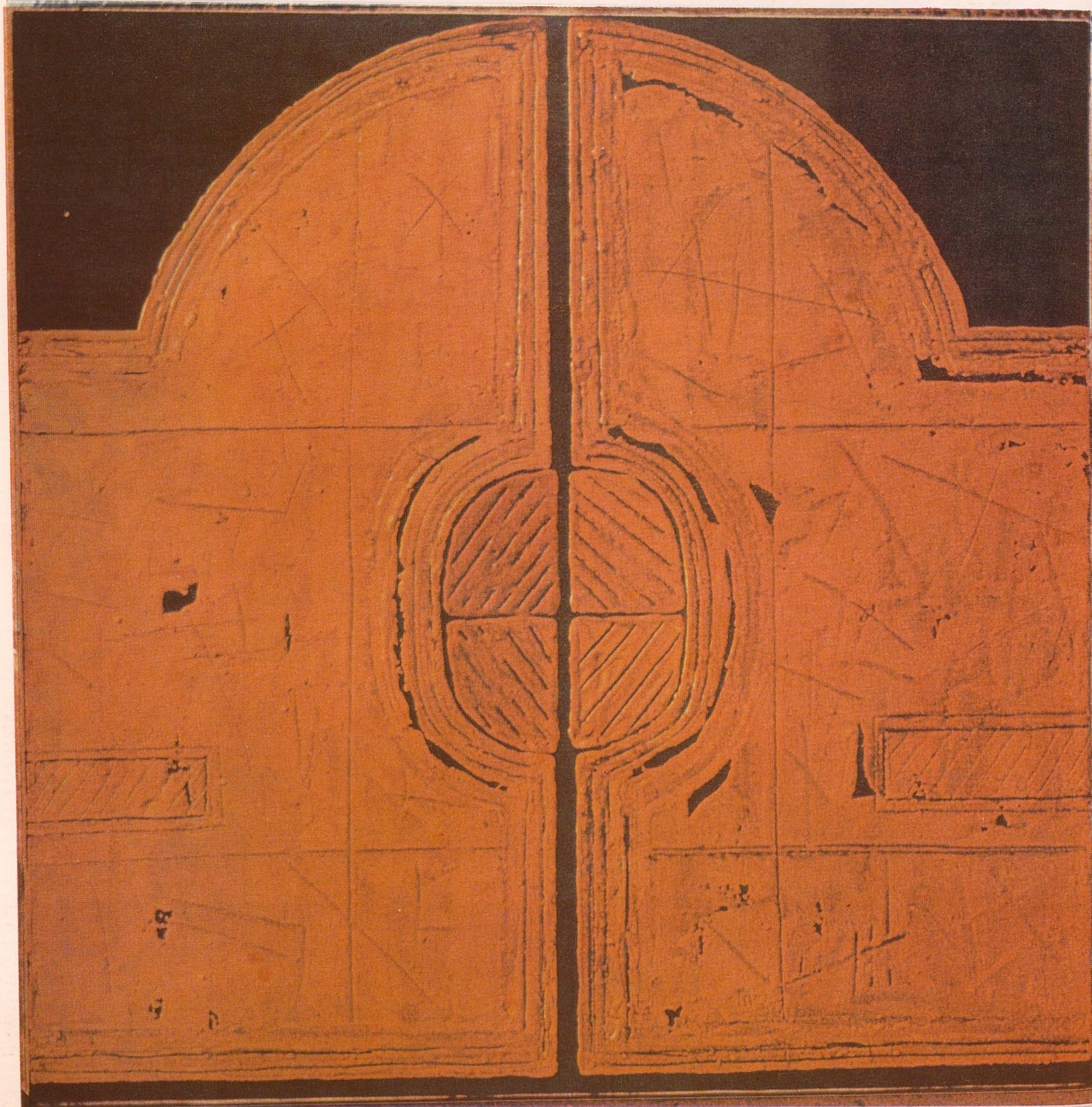


marin gherasim

și metafora porților

anca vasilu

1. Poartă, pictură, 1976



Porțile prin care Marin Gherasim ne invită să pășim în universul său sînt porți ziditoare de lumi, un fel de punți comprimate făcînd să comunice cele două tărîmuri pe care le unesc și le despart totodată, marcîndu-le astfel prezența diferențiată în spațiul nostru vital (mental, afectiv — cosmic sau individual). Aceste lumi, reductibile la binomul *aici-dincolo*, devin mai pregnante, mai încărcate de vibrația semnificațiilor pe care le poartă, în preajma locurilor de trecere, a pragurilor a căror depășire, întotdeauna moment esențial în ritualuri străvechi, le conferă sacralitate. Faptul că două lumi, oricît de vaste, comunică doar printr-un anume loc, a făcut ca de foarte multă vreme oamenii să ridice în acele locuri de interferență porți, delimitări precise ale unui fragment decupat din universul de dincolo și proiectat aici, celui ce ajunge în fața porții. Aceste locuri devin momente de sinteză; ele comprimă, în starea lor de tensiune înaltă, tot ceea ce a fost pînă la ele și tot ceea ce urmează; ele sînt, așa cum erau cîndva portalurile romanice și gotice, locuri de sinteză a tuturor cunoștințelor, de examen al conștiinței, de retrăire filmică a amintirilor și, totodată, depășirea lor, ieșirea din trecut, eliberarea către viitor. Porțile implică în trecerea lor purificarea, depășirea separației lumilor și a spațiilor, triumful asupra dualității, unificarea.

Construite, mai mult decît pictate, porțile lui Marin Gherasim sînt însemne ale acestor locuri de trecere și marcaj al discontinuității calitative a spațiului nostru. Ele nu deschid către o lume, nu fac funcția de «fereastră» pe care o pot avea în general tablourile, nu dau nici o dimensiune exterioară bidimensionalității, nici o măsură verosimilă a lumii de dincolo de ele, nu fac nici un trompe l'œil.

Pe axele lor se proiectează, în epură, construcția porții-semn; pe cadrul ei nici o umbră, nici o formă care să deconspire identitatea spațio-temporală a construcției; în cadrul ei (dacă poarta nu e închisă) un infinit, egal, misterios și de o fascinantă profunzime. Severa abstracție a formei e dublată de o senzualitate a construcției, făcută cu bucuria materialității simple, a mortarului, a varului, a peretelui sclivisit. (Gestul însuși al pictorului este așternerea culorii în sensul intim al construcției, al maselor, a rezistenței, astfel încît pasta colorată să capete un relief ușor, să aibă ea însăși consistență, densitate de materie și umbră purtată).

Modelul acestor porți este arhitectura. Această relație cu valoare de dublă determinare există și în alte cicluri ale pictorului, în «cupole», în «sanctuale» («sintron») și în proiectul său de ambient (poarta, tronul, racla), și în acest determinism rezidă forța de sugestie a lucrărilor. Artistul intră într-un monument, îi parcurge spațiile eșalonate, delimitate de formele exterioare, închise, deschise, și simte puterea de reverberație pe care o au anume locuri ale spațiului, deschiderea lor către dincolo, absorbția într-o nouă dimensiune. E sensibil la infinitul formelor arcuite, la profunzimea absorbantă a aurului, la expresia luminii și a umbrei, într-o circulație dirijată ce condiționează trăirea afectivă a spațiului, și condensează experiența directă a acestui spațiu (extras nu întîmplător din lumea Bizanțului sau a Romanicului) într-o formulă imagistică purificată de accentele formale structurative sau decorative ale unei arhitecturi, lăsînd să vibreze, în proiecție, doar simbolul întrupat în porțiunea de spațiu delimitat de ziduri. Fiecare formă astfel simplificată, și îmbogățită în același timp cu mijloace care nu stau la

îndemîna arhitectului — puterea de sugestie a culorii (materie și lumină), decupajul purificat al liniilor esențiale și posibilitatea cuprinderii instantanee a întregului — capătă puterea de vizualizare a conceptului implicat în modelul său monumental. Cupolele de aur, prinse într-o rețea mozaică, se arcuiesc ca o creștere din interior dominată de tiparul liniei de absolută separație din exterior, sau par a fi calea pe care coboară, cu infinită încetineală, spiritul aplecat pentru transfigurare asupra lumii inferioare. Ca și porțile, cupolele sînt locul de depășire, într-un Unu continuu, a tuturor disjuncțiilor, de unificare pe generatoarea infinită a boltii. Într-o altă perspectivă a profunzimii, sanctuarul cu sintron reface arcuirea, drumul infinit al punctului a cărui direcție de mișcare este rezultanta confruntării și armonizării forțelor exterioare cu puterea de iradiere a centrului interior. Și aici există o complexă comunicare pe verticală, arcuirea sanctuarului regăsindu-se în arcul calotei secționată («arcul triumfal») a cărei cheie de boltă coboară în centrul spațiului inferior, marcat de obicei cu o formă rectangulară, ceea ce amintește, după o gramatică simbolică medievală, pămîntul (cubul) și cerul (bolta în plin cintru).

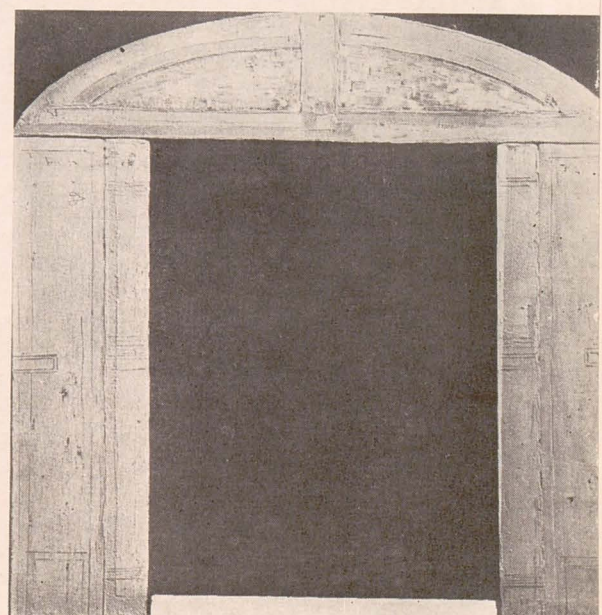
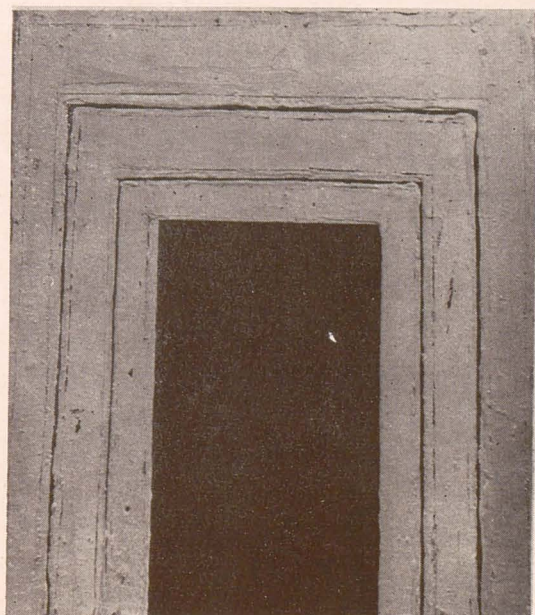
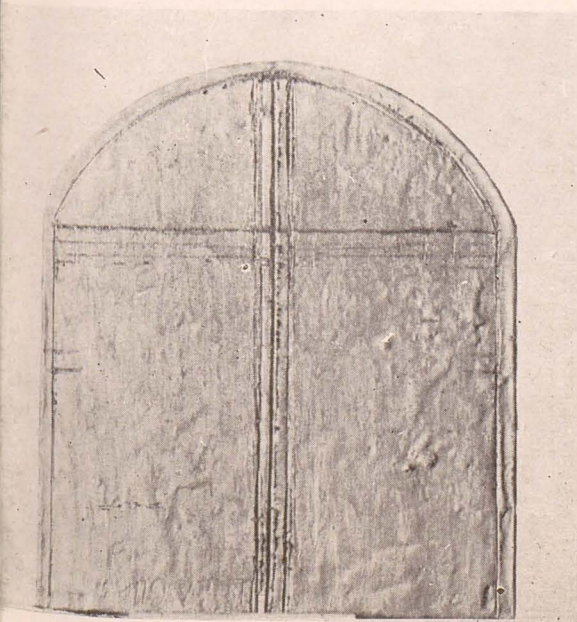
Forța de sugestie a acestor imagini nu este însă înstrăinată de valorile specifice ale picturii. Culoarea rămîne calea principală de realizare a spațialității. În vibrația strălucirii cromatice (tente plate, saturate de culoare, zone de modelaj decorativ cu aspect de materialitate somptuoasă sau sobră, delimitări sau chiar fundaluri cu aur și contraste valorice puternice care să rupă continuitatea spațială), deși volumul este eludat ca prezență, există totuși un spațiu intrinsec, datorat reflecțiilor luminoase ce creează un efect dinamic, o mobilitate insinuată

formelor statice, un fel de duh circulator, pus printr-o mișcare de tușă, ce respectă sensul generator al formelor. De aici provine «deschiderea» compozițiilor, aspectul de profunzime și de avansare, forța de captare a privirilor și a cugetului pe care o resimțim în fața porților, a cupolelor și sanctualelor lui Marin Gherasim. Tema majoră a acestei picturi este un ideal ce depășește delimitările stilurilor și genurilor artistice pentru a întrupa finalitatea generală a artei ca formulă de sacralizare a existenței. Nu e aici o temă mistică, așa cum ne-ar lăsa s-o credem trimiterea consecventă către formele consacrate ale unei spiritualități revoluate, ci este o regăsire, prin toate momentele sintetizatoare ale trecutului nostru, a unor permanențe de gîndire și simțire unificate pe calea demersului cognitiv de realizare integrală a ființei în univers. E un ideal de profundă și intensă trăire a unei umanități prin care artistul visează porțile deschise ale eroilor.

2. Poartă, pictură, 1976

3. Poarta eroilor, pictură, 1976

4. Poarta eroilor, pictură, 1976—77





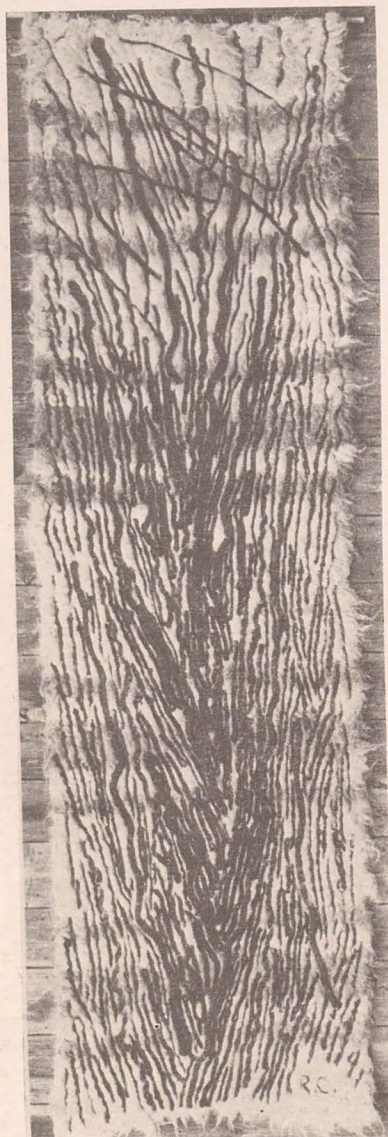
atelier

pictura (3)

rodica chișu

despre suveranele avataruri ale liniei

alexandru c. lungu



Există o seamă de artiști care își rostuesc, își doresc (în ultimă instanță) ca fiecare personală să se împlinească prin arhitectura unor retrospective. Actul expozițional se legitimează atunci ca o perpetuă limpezire a unui neschimbător dat conceptual — un fel de «primă iubire» asupra căreia, de fiecare dată și indiferent de mijloacele rostirii plastice, se revine dintr-un imperios impuls confesiv. Cerebrali-interogativi prin excelență, acești artiști își însoțesc, deseori, laboratorul faptic de o serie de cumpănite reflecții, transcrise, îndeobște, în acceptul unor

«probațiuni» teoretice, dornice parcă de a atesta că privirea către sine a artistului nu este născută de porniri egolare, ci de limitele — firești — ale puterii sale creative. Un atare metabolism implică și o deosebită cadență expozitivă. Căci artistul «își așteaptă» expoziția aidoma re-coacerii unui fruct, aidoma unei pîrguiri pe care, cunoscînd-o deja în ansamblu, nu o mai dorește, să zicem, deșart spectaculară, ci cît mai fecund lămuritoare asupra experienței asumate. Și de această dată Rodica Chișu își reafirmă, cu nedeazămintă-i sobrietate, ascendența la o asemenea familie/generație de artiști (expoziția de la Căminul artei, etaj, iulie-august).

Deși în aparență este explicit definită ideatic (a și fost intitulată, de altfel «Expresia liniei în mișcare liberă»), expoziția trebuie, de fapt, citită drept parcurgerea unor fertile dileme, legate, în speță, de sintaxa energiilor plastic constructive. În această cheie, *linia* îi apare — acum — artistei ca neîndoielnicul corolar al unui praxis laborios, dar deloc ferit de aritmiile incertitudinii. Linia este atributul, mai apoi simbolul *mișcării*, al dinamismului conținut. Ipostazierea ei, însă, și ca sugestie a *repausului* încarcă orice demers cu greutatea — mai mult ori mai puțin aluzivă, cu greutatea dilematică, așadar, a unor înțelesuri filosofice cu rădăcini stufos răspindite; să ne reamintim, bunăoară, doar unul dintre ele: încă o speculație pitagoreică afirma că linia dreaptă reprezintă infinitul, iar cea curbă finitul. Apetența pentru sondarea unei «stări osmotice», care să releve inflexiuni dobîndite în ambele elemente ale bipolarității primordiale (mișcare-repaus), este la artista sibiană o metodă declarată. «M-au interesat — mărturisește Rodica Chișu în prefața catalogului — acțiunile pure, detașate de obiect, precum deplasarea unui sunet. Am căutat echilibrul între acțiune și calm, raport în care linia rămîne activă, imprimînd spațiilor libere un plus de tensiune. Liniile au darul de a tulbura repausul și de a mobiliza spațiul. Folosesc această calitate liniară, considerînd repausul ca o înfrînare întîmplătoare a materiei». Sondarea amintită se întinde în încheierea acestei expoziții pe parcursul

unui deceniu de căutări și autodefiniri în raport cu acest suveran element plastic. Linia este firul diriguitor al unor cicluri premergătoare, precum «Sori și fluturi» (1973), «Războiul de independență» (1977) sau «Marile păduri» (1980), cicluri înțelese deja, așa cum spuneam la început, ca faze «retrospective» ale acestei opțiuni riguros conturate. Metamorfozele capacității sugestive ale liniei sînt subînțelese ca niște praguri de accedere spre limpiditatea creativă. La nici unul din ciclurile amintite artista nu și-a propus, însă, aprioric, facticele ilustrativism al unei idei sau al unui concept, înțelese ori anunțate ca familiare respirației sale prospective. Cîștigurile în stăpînirea unor astfel de proiecte, Rodica Chișu le consideră ca niște filtre dobîndite aproape empiric, «din mers», prin continuitatea firească a unui răbdător travaliu.

La o zăbovire voit programată, se pot chiar schița — sub o accepție propedeutică — avatarurile pe care le suportă aici linia. Dincolo de ele, însă, și indiferent de teritoriul investigat — în pictură la început, apoi în desen, gravură și tapiserie, linia este închipuită, mereu, ca un germen energetic. Chiar și în rostuirea decorativă a unei țesături paretale, linia deconspiră subiacent eșafodajul unei matur cercetate «eboșe» conceptuale. Firește, în scurtul nostru excurs am încercat o subliniere (dorit enun-



țiativă), în special a aplecării artistei și spre structurile teoretice (teoretizante) ale propriului demers. Ele sînt rodnic incitante și, mai mult, califică onorabil crezul unei artiste care nu se sfiește să-și declare căutările și limpezirile pe un drum pe care mulți, din suficiență, îl consideră, pe nedrept, desuet de elementar. Rodica Chișu ne reamintește, terapeutic parcă, despre binefacerile *reexplorării* răbdătoare.

1. Copacul, cusătură/tapiserie

2. Cîmpul cu flori, cusătură/tapiserie

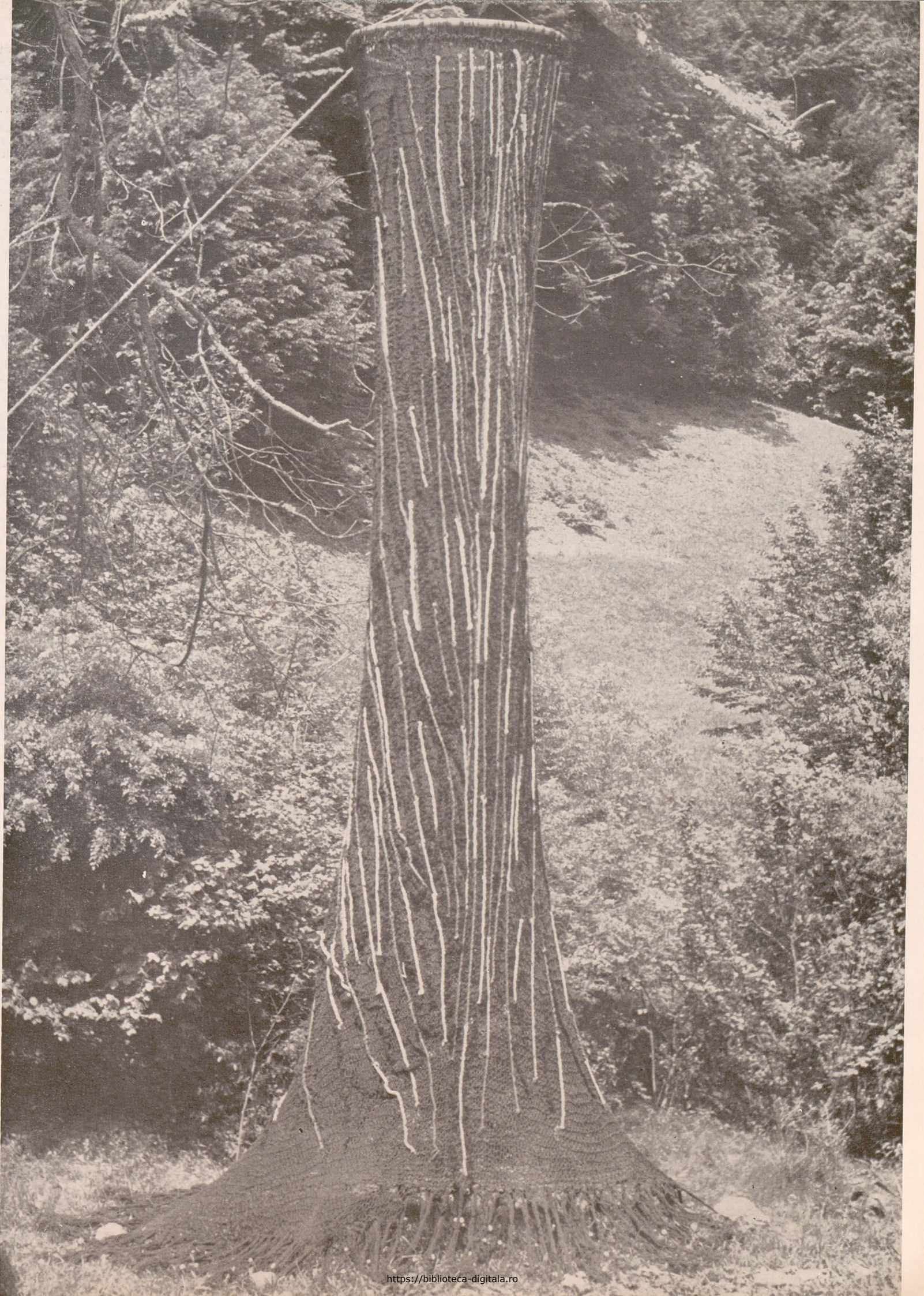
3. Grădină, ulei

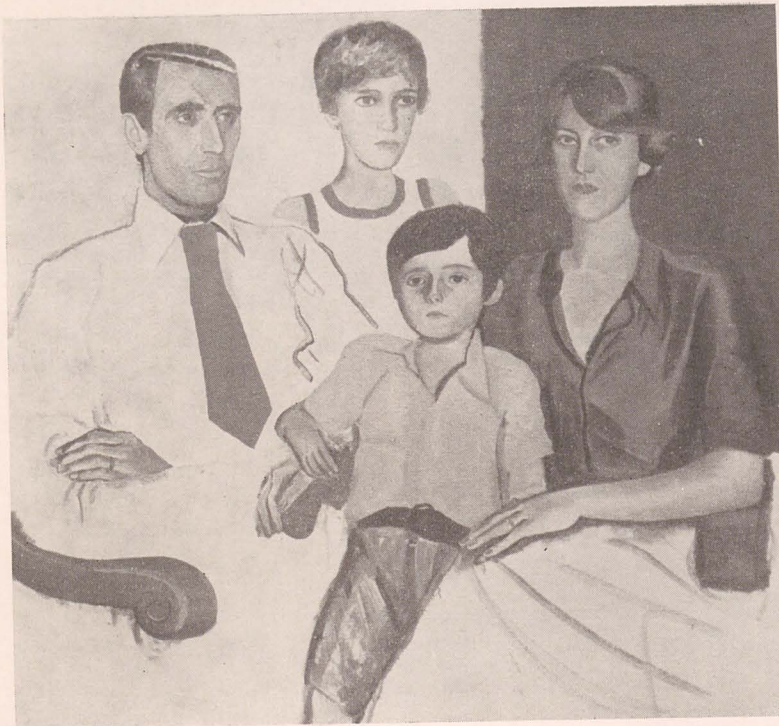
4. Pădure, ulei, Muzeul Brukenthal

5. Copaci spre Râșinari, model real/fotografie

6. Gorunul lui Horia, ambient textil







1. Portret de familie (Haschke Marinescu), ulei
2. Compoziție, ulei

atelier

cu lia szasz despre îndoieli și certitudini în procesul creației

marica grigorescu

Marica Grigorescu: Din 1971 și pînă în prezent nu ați mai deschis nici o expoziție personală. Ce a însemnat acest deceniu în biografia dumneavoastră artistică?

Lia Szasz: După ultima expoziție am executat lucrările care cred că mă reprezintă mai mult, pentru că atunci mi s-au cristalizat o serie de idei picturale în jurul familiei, al tinerețului, al preocupărilor lui.

Lucrul acesta s-a observat, pot spune, și tematic, și stilistic, la saloanele la care ați participat în ultimii ani.

Deși nu am expus tot. De pildă portretul acesta de familie care mi se pare specific pentru felul meu de a sintetiza într-o imagine unică o idee despre familia contemporană, pentru comentariul artistului pe această idee, în fine pentru diversitatea comunicărilor pe care le formulez și, subliniez, în funcție de un model real, recunoscutibil în expresia artistică. Este, de altfel, portretul unor prieteni pe care-i cunosc bine — familia Elenei Haschke Marinescu, tabloul găsindu-și cît se poate de firesc locul în cămin, în ambianța de interior a familiei. Cam așa, într-o temă centrală din viață introduc personaje cunoscute și atunci tema îmi devine foarte apropiată.

Vă considerați legată de curentul pop-art, de universul artiștilor înscrisi în această tendință?

Da, fără îndoială. În 1967 cînd am fost în Franța, am avut un șoc... de fapt noi trăim și sub influența șocurilor, a impactului de tot felul

cu lumea. Nu există artă pe care s-o faci de unul singur, poți să dai mult din tine, dar nu cred în cel care spune că este «alfa și omega».

Probabil că ați avut totdeauna o înclinație către obiect, către realitate.

Pentru figurativ. Personal îmi place foarte mult arta abstractă, dar eu nu pot s-o fac. Mie mi-a corespuns figurativul și atunci cînd am ieșit din facultate, tot figurativ făceam, cu mici excepții, în fond, depinde cum îți imaginezi, cum reconstitui artistic și cum restitui imaginea omului. Pentru că, dacă mi se cerea, în studiile de la institut, să nu fac picioarele prea groase, umerii prea drepi, socoteam că acestea sînt, în fond, detalii nesemnificative, pentru că figurativul mi-a plăcut întotdeauna, m-a atras, m-a incitat.

Ce vă incită, fiind vorba de cadre din realitatea imediată. Trebuie să existe un stimulente.

Foarte diverse sînt lucrurile de la care pornesc. Uneori e o întâmplare. Un tablou, de exemplu, a pornit de la titlul unui film, «Splendoare în iarbă», care apoi s-a combinat cu impresii și metafore dintr-o poezie a lui Eminescu. Problema asta a dragostei între un tînăr și o tînără și ce spațiu ocupă într-un tablou... la început doream să pun personajele în întregime, apropiate cap la cap, apoi am lăsat doar personajul feminin mare și cel bărbătesc doar pe sfert. De ce? Pentru că mie mi se pare personajul feminin cel mai implicat în relația unui cuplu.

În pop-art există tendința idealizării, iar dumneavoastră conferiți personajelor un statut de oameni sănătoși, robuști.

Asta o fac inconștient. În momentul în care fac portretul cuiva, stau de vorbă, și cînd încep să lucrez, am permanent senzația că nu reușesc să exprim cît de frumoasă e natura și reiau lucrul mereu cu dorința de a prinde cît mai mult din viață.

Tabloul acesta, de pe șevalet, ilustrează sau, mai exact, exprimă ceea ce afirmați: femei, fructe, flori, într-un sistem de interrelații al comunicării vitale.

Era toamnă și mă aflu în piață. Încă un lucru care îmi place este piața; eu nu fac peisaje, nu stau în natură.

Din aproape în aproape se fixează cadrul preocupărilor specifice.

Citadine, pentru că văd natura, să spunem, mai ales la piață. Dar să nu exagerez: marea este iarăși o pasiune a mea veche, un spațiu pe care nu l-am epuizat încă. Am multe lucrări pe care vreau să le fac pe tema mării.

Tot ca o pasiune a unui citadin, nu?

Aceasta e o altă pasiune, sînt născută acolo, la Constanța, unde revin în fiecare an.

Din punct de vedere al creativității, natura nu vă copleșește?

Nu-mi dau seama sau, mai de grabă, pentru mine nu contează pentru că eu consider, înaintea creativității, momentul trăirii. Creația este o mărturisire a ceea ce trăiești; poți să mărturisești altuia sau poți să nu mărturisești deloc.

Un pictor ca dumneavoastră care aveți aplecarea către realitatea concretă, găsiți în permanență motive.

Dar știți ce se întâmplă? Le simt, le gîndesc, dar nu le mai pun pe pînză, poate dintr-o absență a nevoii de a mai comunica.

Adevărul este că lucrările dumneavoastră sînt distincte și înviorează o expoziție. Au o limpezime, o strălucire, totdeauna a fost așa?

Am început așa, am trecut la un moment dat printr-o perioadă în care paleta era tulbure, agitată, dar am revenit. Pentru că eu cred că omul se descoperă, se mai și caută... Pictorul este furat uneori, captivat de materia cu care lucrează. Pînă ajungi să-ți dai seama, trece un timp.

Aveți nevoie de un anumit climat ca să puteți lucra?

De fapt am nevoie de timp, sînt permanent într-o goană de dimineață pînă seara și cîteodată doresc atît de mult să pictez, dar nu ajung.

Cu cine ați studiat la facultate?

Am învățat cu Dărăscu, cu Maxy, cu Ciucurencu, dar cred că la Maxy am întîlnit cel mai apropiat artist care avea o gîndire asemănătoare cu mine.

Însă Maxy nu te incita, asemeni tendinței pe care o reprezintă, la un fel de joacă de dragul jocului?

Poate, dar și aceea era prețioasă pentru că îți dădea mai multă libertate decît trasarea unei singure căi.

E nevoie de niște trasee.

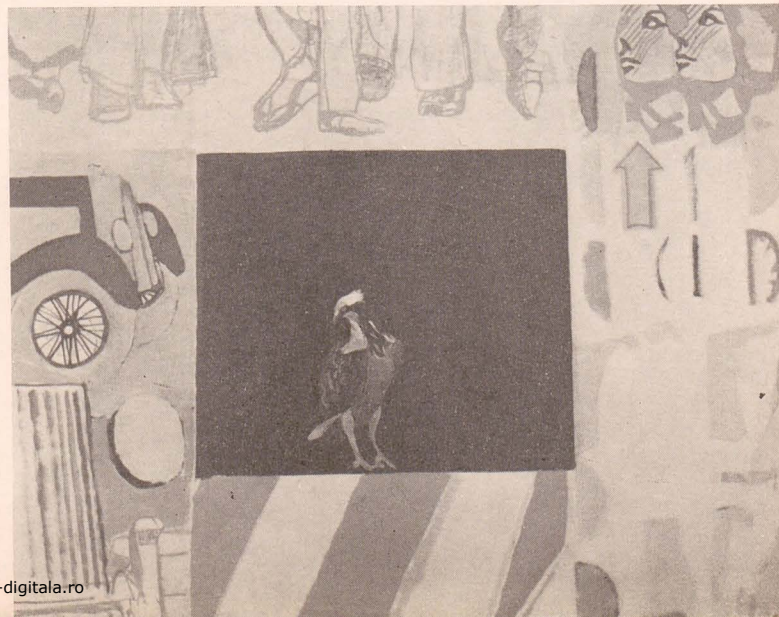
Acelea vin. E mai greu să-ți capeți libertatea decît să mergi ordonat. Viața cotidiană te determină să fii ordonat, disciplinat, dar pentru artist nu asta este esențial.

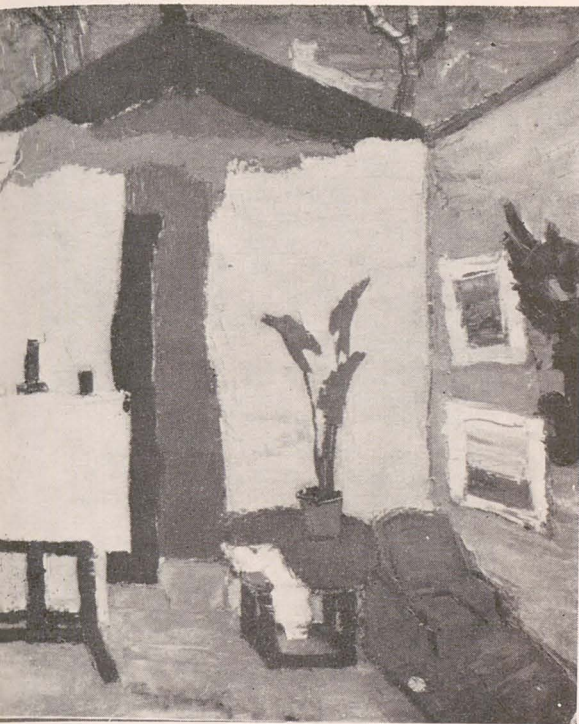
Este nevoie și de o confruntare, de o verificare.

Să dau un exemplu: cînd la facultate ni se vorbea despre compoziție, ni se spunea despre secțiunea de aur, de compozițiile cele mai obișnuite în forme fixe — bine că am văzut că se poate compune și altfel — dar simțeam nevoia să contrazic ceea ce mi se tot spunea. Mi-am dat seama că nu e vorba de frumos estetic, dar de expresiv, ceea ce naște putere de comunicare și că puterea asta e nelimitată. Încercam pe o suprafață, de exemplu, să mișc un punct și îl mișcam și el avea o altă putere de expresie și de aici și pînă la o compoziție cu linii, cu culori se pot întîmpla nu știu cîte lucruri.

În momentul în care simțiți că ați intrat prea mult pe un făgaș, că ați uzat prea mult o expresie, vă decideți să modificați viziunea?

Eu consider că artistul cînd simte așa ceva trebuie să o facă foarte natural, nu contează orice ar fi făcut înainte, dacă după aceea îi vine o altă idee. Nimic nu trebuie să fie obligatoriu pentru un artist, e suficient dacă la sfîrșit face o singură lucrare care să arate că a apucat ceva din realitate, din viață. E foarte multă suferință în elaborarea unei lucrări, nu e o plutire fericită. Un tablou îl gîndesc luni de zile și preocuparea mea este cum să transmit gîndul cît mai citibil, mai direct. În fiecare noapte de a înainte mă culca eu refac tabloul în gînd, îl recompun aproape pînă cred că am ajuns la ceva cu care sînt mulțumită.





eu, dezvoltă o atitudine solară benefică, adoptată de la început și nemodificată, chiar dacă-i vom distinge două etape, fără cezură între ele, dimpotrivă, între-părunse, a doua derivând din decantarea primei, ca o consecință logică a dezvoltării și înfăptuirii unui program unic și destul de exclusiv, cu toate riscurile pe care și le asumă un artist consecvent. Cum ați des-coperit și adoptat atitudinea solară?

Să rezumăm și să rememorăm: Eustațiu Stoenescu, pe care nu-l cunoșteam și la care m-a introdus rameurul maestrului, m-a sfătuit să studiez în Italia, cel puțin pentru început. La Roma, profesorul Giovanni Bat-tista Crema, care se bucura de un prestigiu acade-mic în deceniul patru, mi-a atras atenția, încă de la primele corecturi, asupra luminii și soarelui meri-dional, pentru ca să descopăr apoi că luminozitatea, claritatea, armonia culorilor și a formelor realului corespund propriei mele viziuni în concordanță cu structura mea sufletească. Nu am pictat și nu pictez după un program teoretic dinainte stabilit, ci caut să obțin acordul maxim între structura mea sufle-tească și realitatea înconjurătoare, lucrez în con-tact cu natura sau pornind de la natură și excluzând tot ceea ce cred eu că este urât, rău, chiar dacă expresiv sau dramatic. Structurii mele îi corespunde frumusețea spectacolului naturii și al vieții.

Nu este singura atitudine posibilă, dar, se pare, este o atitudine valabilă, viabilă, reconfortantă și, poate, necesară în viața contemporană trepidantă, dacă ne

gîndim la eficiența tonică a obiectului artistic în viața socială. De pe această poziție neschimbată putem distinge, spuneam, două etape în pictura dumneavoastră, prima caracterizată de o materie cromatică densă, oarecum petrasciană, pe care ați supus-o unei continue decantări pînă la a-i imprima un înalt grad de spiritualitate.

Îmi plăcea, e adevărat, la început Petrașcu, dar m-am apropiat apoi mai mult, fără a-i urma, bineînțeles, de Tonitza, Dărăscu, Lucian Grigorescu. Nu îmi explic cum pictez. Mă interesează starea pe care mi-o provoacă realitatea înconjurătoare și chiar peste ani o pot retrăi, o pot reconstitui amintindu-mi motivul care a determinat-o. Nu caut, aleg și combin. Lucrez concentrat, mă deranjează orice prezență umană în timpul lucrului, de aceea prefer ordinea și liniștea atelierului.

Seleția la care vă referiți și combinațiile pe care le efectuați răspund, însă, unei impecabile logici interioare a alcătuirilor formale și cromatice, corespunzătoare logicii interioare înseși a alcătuirii lumii, cu distincția, mențiunea sau amendamentul prin care, evitînd sau ocolind opoziția dintre ceea ce noi, oamenii, numim raționalitatea și iraționalitatea lumii, dumneavoastră vă impuneți propria voință de armonie. Dacă ar trebui să caracterizez în cîteva cuvinte pictura dumneavoastră, aș spune că ea exprimă cu o iremediabilă tinerețe neistovită setea, aspirația, nevoia pro-fund umană de armonie.

3. Interior, ulei

aurel iacobescu sau despre nevoia de armonie

horia horșia

Horia Horșia: S-au împlinit patruzeci de ani de la debutul dumneavoastră, consemnat apreciabil în presa vremii.



Aurel Iacobescu: Expusesem la Ateneu. Sala mi-o dăduse arhitectul Petre Antonescu... Veniseră multe personalități — Pallady, Minulescu... Nu se poate spune că eram un artist cunoscut, dar asupra mea atrăsese deja atenția profesorul Oprescu în cronică salonului oficial de la Dalles din 1941 cînd, de fapt, debutasem în viața artistică înregistrînd și prima reușită: din cele patru lucrări achiziționate de stat una era a mea. Tot atunci a scris foarte frumos despre pictura mea Petru Comarnescu.

Din tot ce s-a scris despre dumneavoastră de-a lungul anilor, aprecierile constante ale lui Petru Comarnescu, calde, uneori entuziaste, reprezintă, cred, suma celor mai pertinente comentarii ale picturii dumneavoastră: o viziune caldă, optimistă, atrăgătoare, impregnată de sensul grandorii naturii; o pictură care evocă realitatea concretă și creează o atmosferă subliniată de tonalități vibrante, diafane, armonioase, profund sugestive... O pictură care, aș adăuga



fred micoș

mihai ispir

Frumosul (modern) e întotdeauna bizar: celebra remarcă baudelairiană ne-a însoțit primii pași prin retrospectiva lui Fred Micoș de la sala Dalles. Baudelairian, Micoș este întâi prin gustul pe care-l are de a pigmenta armonia rotundă a cîte unei compoziții cu nu știu ce scrișnire disonantă, de-a juxtapune duiosia și sarcasmul, tensiunea și înșeninaarea. Apoi, în demersul său de căutător al materiei rare, al rafinamentelor întoarse ca o mînușă dincolo de limita lor obișnuită, al ruperilor de ritm, al pauzelor muzicale insidioase și accentelor neașteptate. Există însă o secretă disciplină în tot ce face Micoș și acest «fantast», cum cu justețe îl intuiește Zoe Dumitrescu-Bușulenga în catalog, își sprijină vulturile propriului Pegas (un Pegas rătit datează din 1982) pe temenicia cu care ani de-a rîndul a atacat placa de metal, a desenat pe piatra litografică ori a dăltuit lemnul, vădind egala probitate a meșterului chemat în atelier de zilnicu-i program de lucru.

Virtuoz al desenului și al inciziei, începîndu-se să împrumute ca din joacă unui semn plastic iscat cu vigoare din impulsul mîinii o instantanee calitate reprezentativă, Micoș face parte dintre artiștii obsedați de insuficiența virtuozității și doritori să o contrazică, fie și cu prețul contrazicerii, pentru un moment, a privitorului. O anumită relaxare a ductului, un fel de *laisser-aller* al facturii menit uneori să incite sau să surprindă, vin de fapt din convingerea artistului că ceea ce contează nu e atît epidermicul suprafeței îngrijite, acuratețea exterioară, ci o anume calitate genuină a expresiei pe care trebuie să ai răbdare să o aștepti, să o ascuți, să o lași să se definească din înlănțuirile trepte, tatonante, ale trăsăturilor. Micoș e un artizan al sensibilului, unul din acei înțelepți ai gravurii atenți să capteze sunetul interior al artei lor, și să-l restituie cu maximă integritate. El nu se sfiește să revină de aceea, cîteodată, la un «grad zero» al expresiei desenului (în sensul cel mai larg al noțiunii, incluzînd și culoarea) pentru a putea porni mai departe cu privirea deplin purificată. De aici «primitivismul» său, înțeles ca o categorie estetică îngăduindu-ne să pătrundem, pe o filieră numai în aparență expresionistă, în laboratorul lăuntric al artistului. Că «expresionismul» lui Micoș are rădăcini mai adînci, ne-o dovedește duplicitatea latentă a unor imagini, substratul lor poetic, recursul frecvent la metaforă sau metonimie, începînd de la ciclul folcloric. În seria *Spatiilor înaripate* procedeul este și mai evident, conducînd spre motivul substituirii, ce implică alternanța regnurilor, metamorfoza grafică a unor medii

fluide, imponderabile, în structuri dinamice, decis personalizate, de tipul aripilor. În aceste corespondențe, simțim parcă însemnele «demonului analogiei» care-i obseda pe simboțiști, dar surprizele nu conținesc de fel. În clipa cînd gravorul se adresează poeziei lui Baudelaire, el ne oferă niște *Flori ale răului* echivalente prin directă fizicalitate a plantei. Ambiguitatea rezultă însă din tratamentul cromatic al petalelor, din muzicalitatea lor pervers difuză.

Magia simbolistă îl reține pe Micoș îndeosebi în zona artei lui Redon, cînd și cînd evocată de tonurile adînci, de semitentele grele, fumegoase ale acvatintei (*Noul născut*). De multe ori, Fred Micoș ne apare atras tocmai către aspectele cele mai puțin palpabile, mai «atmosferizate» ale materiei, evitînd cu bună știință grănițuirea netă a formelor, decupajul sec și exact. O lume a nuanțelor, a șoaptelor, a rostirilor tainice, a lucrurilor spuse pe jumătate, gata să basculeze oricînd în oniricul halucinant. O asemenea treaptă e de fapt depășită în ciclul *Pădurilor sacre*, unde un vizionarism de factură romantică vine să se adauge predilecției pentru difuz, pentru iridicent, pentru întreteserile sugestiei. Nu mai e vorba, acum, de «pădurea de simboluri», ci de pădurea legendelor. Elfi, nimfe, ființe mitice abia presimțite sau intuite vin să populeze

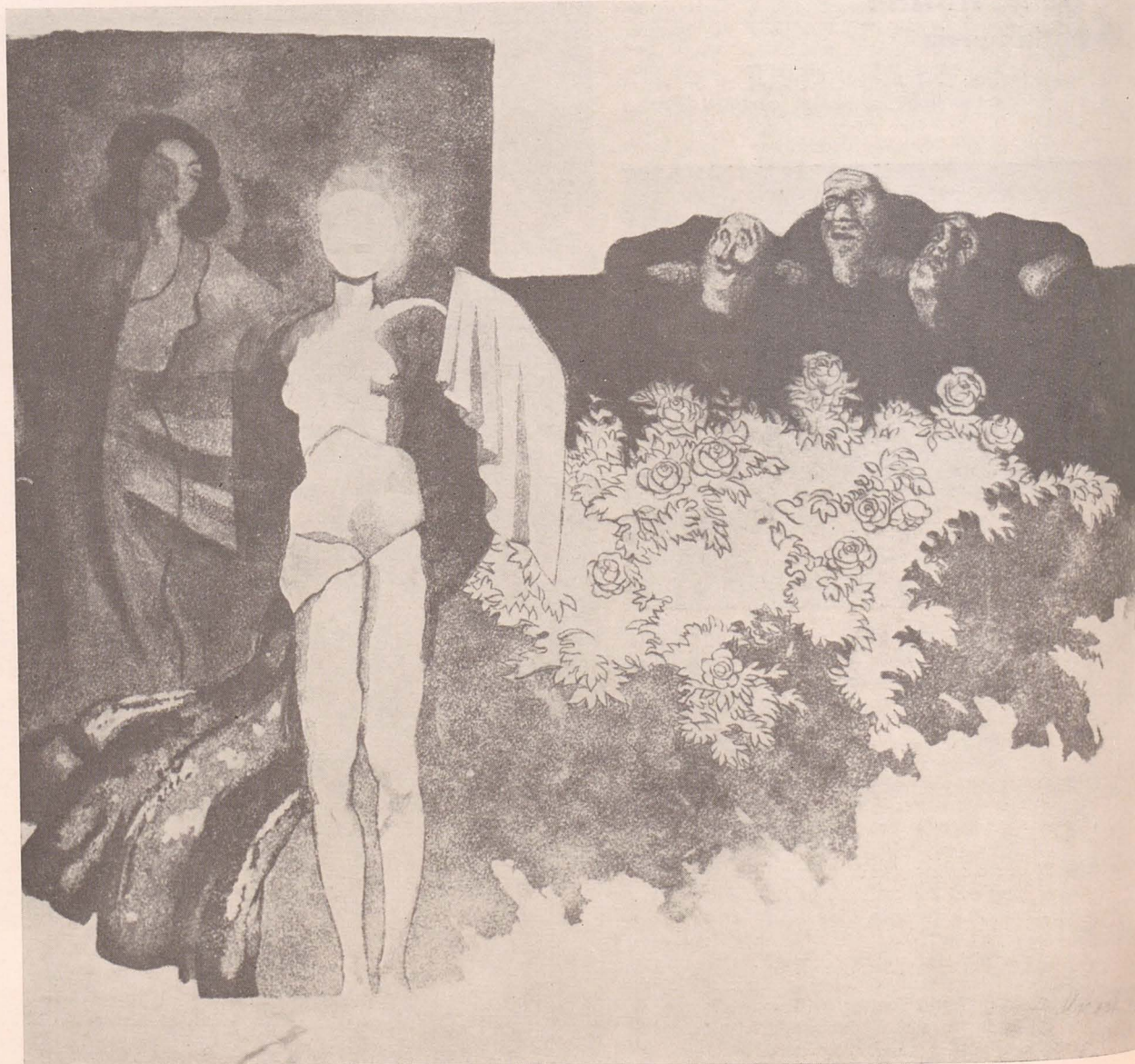
înflorescențele vegetale rodite de închipuirea artistului.

Dar efuziunile acestea lirice își au contrapartea lor în formele eroizante ale *Victoriilor*, sau în *Capriciile în stil clasic*, unde aluziile settecentiste și goyești sînt anunțate chiar din titlul seriei. Umorul lui Micoș traversează aici toate fațetele sale, purtat cu strălucire pînă în planul grotescului și pînă la marginea tragicului. Metoda răsturnării amar-ironice a semnificației e convocată în cele două acvatinte intitulate *Ich weiss nicht was soll daß* (sic; în textul lui Heine: es) *bedeuten*. Primul vers din *Lorelei* e astfel așezat ca frontispiciu al unor imagini dominate de ideea sfîșierii tragice, lipsită de acordurile dureroasei nostalgii a poeziei inspiratoare, și mai degrabă înzestrată cu o detașare clinică de nuanță kafkiană. *Judecata lui Paris* e un exemplu de transfer abrupt al mitologiei în planul terestru, scena fiind actualizată cu anume ferocitate. Din aceeași categorie, deși mai atemporală, se reține *Suzana în baie*. *Omagiu lui Molière* înzestrează înfățișarea dramaturgului între plămuiurile sale, cu atributele apăsătoare melancoliei a celui care știe. În general, inversiunea, jocul registrelor sînt precumpănitoare în *Capricii* (de văzut, de pildă, și *Perspectivă comică*, unde anamorfoza se pro-

1. Suzana în baie, acvatinta
2. Focul, acvatinta

iectează brusc în ordinea morală) fiind pretutindeni argumentată plastic de efectele acvatintei, stăpînite cu admirabilă măiestrie. O compoziție precum *Schimbul de noapte* este întru totul edificatoare în ce privește afinitatea graficianului pentru acvatinta. Totodată, ea relevă o particulară stare de echilibru în orînduirea pulsațiilor ritmice, implicarea figurilor în trama unui univers mecanic fiind conjugată cu polifonismul degradeurilor, cu o pecete de mister conferită de împletirile clarului și obscurului.

La 75 de ani, Fred Micoș este, pentru a împrumuta cuvintele lui Arghezi despre Pallady, un artist tînr.





valentin hoeflich

gheorghe vida

Expoziția de la galeriile Simeza îl așează definitiv pe Valentin Hoeflich printre personalitățile artei românești — și subliniem lucrul acesta întrucât artistul s-a bucurat în general puțin de luminile criticii, nefiind nici unul din acele nume statornicite în conștiința publică. Iată că, aflat acum la vârsta senectuții, Hoeflich se arată a-și fi edificat consecvent și netulburat o viziune de o neobișnuită coerență, pe linia celor mai bune tradiții ale picturii românești.

În creuzetul stilului său de o înconfundabilă originalitate răsună ecouri din Petrascu, Tonitza, Șirato (mai ales cu ultimul avînd afinități evidente). În același timp, faptul că a urmat doar o școală liberă de artă, avîndu-i ca îndrumători pe marii artiști menționați mai înainte, l-a ținut departe de canoanele învățămîntului academic, fiind într-un anume sens superior autodidact, ca și Ghiță, cu a cărui artă frustă, de o nobilă sobrietate, cu străluciri de smalt,

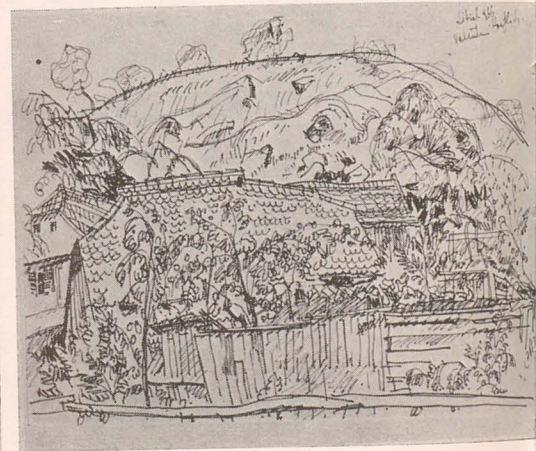
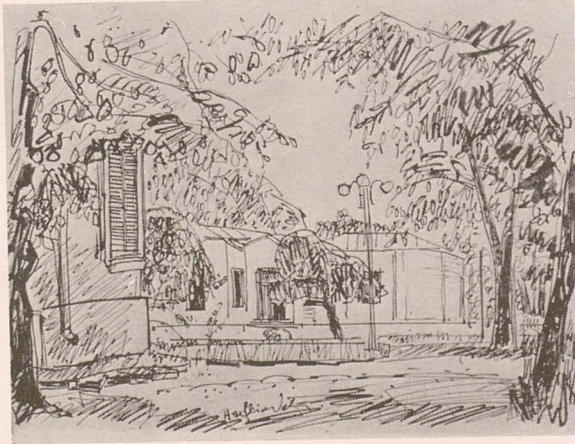
pictura lui Hoeflich este consubstanțială. Rămîn pe de-a întregul valabile observațiile fine ale lui Aurel D. Broșteanu din 1936 cu prilejul primei expoziții personale a lui Valentin Hoeflich din sala Mozart: «Atare rezultate presupun o certă aptitudine de mlădiere a materiei picturale, căreia îi revine sarcina să exprime cu mijloace puține o felurime de aspecte — de la consistența plină de strălucire a modelajului de forme pînă la fluiditatea transparentă a unei

umbre. Artă lui Valentin Hoeflich pune așadar mai mult preț pe accente și calități decît pe o strictă supunere față de motiv, fără să înceteze totuși de a fi nespuns de robustă în exprimarea viziunii pe care acesta i-o sugerează».

Naturile moarte, peisajele lui Hoeflich, din care actuala expoziție oferă o bogată și unitară selecție, impresionează îndeosebi prin vigoarea și prospețimea pensulației, direcția, densitatea și modul juxtapunerii tușelor, purtătoare a unor tonuri vii, modulate, amintind de cromatica scoarțelor și ceramicii populare (de altfel ulcioarele, cămile din ceramică cu decor incizat sau pictat nu lipsesc din aproape nici una din naturile statice, centrînd compoziția), structurează motivul ce se recompose pe nesimțite, astfel că nici o porțiune a pînzei nu rămîne în afara acțiunii transfiguratoare a artistului, vizibilă mai ales în fervoarea modelării pastei. Atît modestele ulcele cu flori, cît și naturile moarte articulate mai amplu din piese rafinat conjugate, sînt savant orchestrate cromatic, constituind în ultimă instanță structuri semnificante, a căror potențare

1—3. Desene

4. Natură statică, ulei



expresivă este supravegheată de voința de stil a artistului. Peisajele, cu precădere de la Voineasa, ce ocupă se pare un loc privilegiat în iconografia, în repertoriul de semne vehiculate de Hoeflich, se ordonează într-un ciclu unde dealurile arcuite molcom sînt cînd pretextul unei simfonii cromatice, aproape abstracte, cînd studii minuțioase, energic construite prin tușe nervoase, dese, repetate, dispuse în grupaje contrastante. Un capitol aparte îl formează desenele, completînd prin valoarea lor în sine, independență de picturi, imaginea unui temperament solar. Linia jucăușă, continuă sau întreruptă, ușor îngroșată, accentuată pe alocuri, desenează suprafețe uneori aproape decorative, alteori sugerînd vastitatea spațiului, rapiditatea transcrierii unor impresii, circumscrierea decupajului vizual, nu alterează dozarea atent echilibrată a ansamblului cu creșteri și atenuări ce conferă întregului o vibrație ritmică particulară, reușindu-se în paralel transformarea luminii în personaj principal «in absentia». Se poate spune că, de fapt, desenele constituie marea surpriză a expoziției, ele restituindu-ne un capitol deosebit de important al operei, prea puțin cunoscut pînă acum prin manifestări publice, și contribuind la conturarea cu claritate a profilului, a personalității așadar complexe a artistului.

maria manolescu

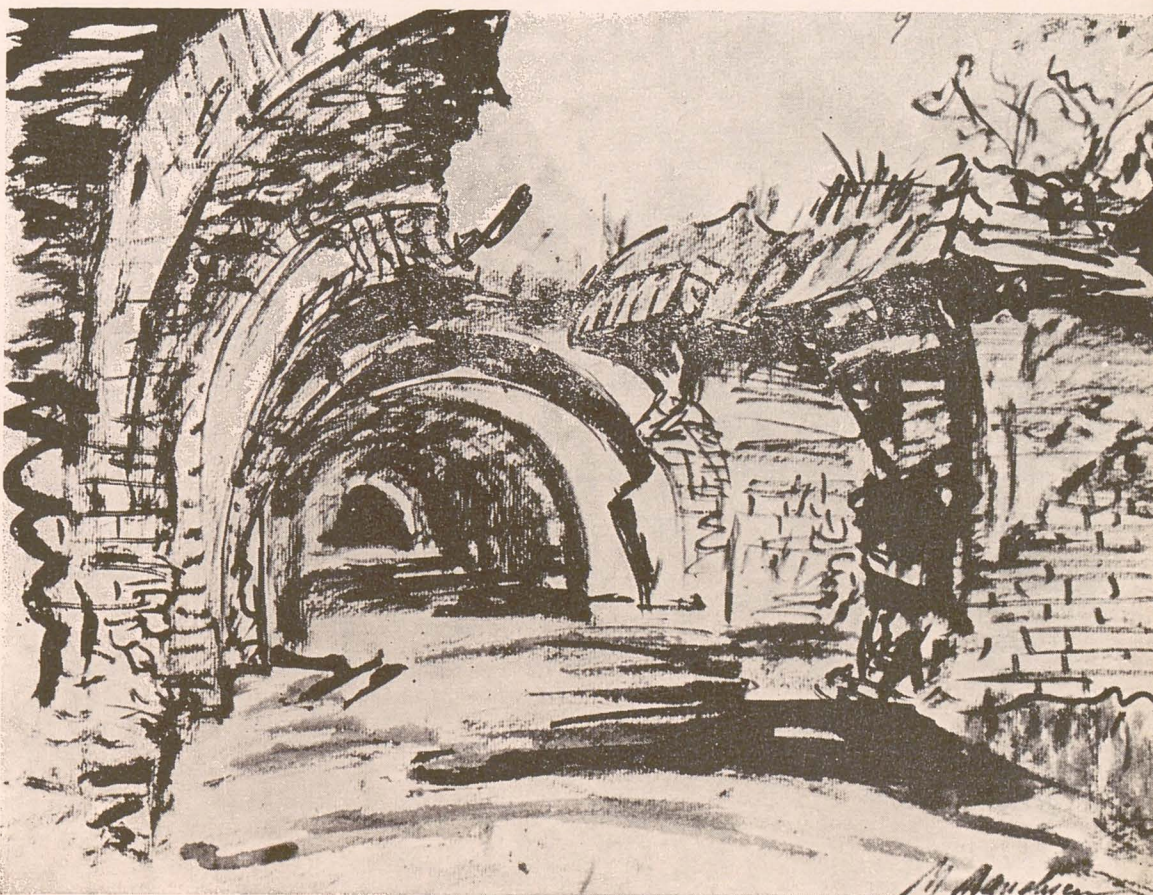
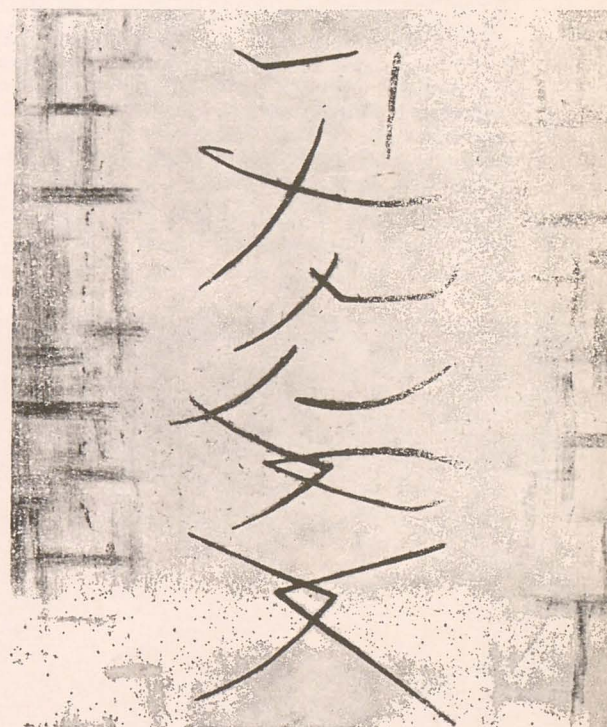
barbu brezianu

Maria Manolescu se cade a fi recunoscută astăzi drept una din personalitățile marcante ale artei grafice românești. Mînuind cu egală măsură tehnica xilografiei, a acvafortei și a acvatintei — discipline austere cărora le-a închinat cu fervoare întreaga viață — artista a renunțat dintru început la pictură și la ademenirea culorilor, optînd — cum scria Ion Frunzetti — pentru « drumul de trudă și seriozitate »: acela, spinos, al graficii. Rangul de mare artist al graficii noastre românești a fost într-adevăr cucerit cu o exemplară străduință și rigoare.

Începuturile carierei sale coincid aproape cu finele primului război mondial, cînd — în 1919 — la Viena, eleva se iniția în secretele gravurii. Se afla în anul al II-lea de studii, cînd lucrările nu numai că i-au fost acceptate la « Künstlerhaus » și în galeria « Secession » din capitala Austriei, dar chiar remarcate și scoase din anonimatul simezelor; una din gravurile expuse (inspirată din Dostoievski) a fost apreciată elogios — dar nu într-o notă complezentă « de serviciu » — ci sub semnătura cronicarului ziarului « Neue Freie Presse » care descoperea în lucrarea tinerei necunoscute românce « efecte rembrandtiene de lumină ». Inefabilele treceri de la alb la negru, de la umbră la penumbră și la iradiantă lumină — de mare rafinament și subtilitate sînt de altfel o constantă în arta Mariei Manolescu. După absolvirea cursurilor și după ce rectorul de la Kunstakademie — profesorul de gravură Christian Ludwig Martin — îi acordase premiul I pentru grafică — artista va găsi în România un climat favorabil, instaurat încă din 1916, an cînd Jean Al. Steriadi și H. Fischer-Galați puseseră bazele asociației « Graphica », al cărei regulament prevedea și organizarea de expoziții consacrate în exclusivitate gravurii. Încrezătoare în virtuțile meșteșugului, Maria Manolescu desfășoară o activitate neîntreruptă — prima sa expoziție personală fiind deschisă la București, 1923, la « Maison d'Art » — pînă în primăvara anului 1983. Așadar vreme de șaizeci de ani.

Talentul, seriozitatea, perseverența, dar și îndrăzneala sa, vor fi relevate — urmărindu-i-se armonioasa evoluție — rînd pe rînd de colegii de breaslă (N. N. Tonitza, Victor Ion Popa, Oscar Han, Tache Soroceanu), deopotrivă cu eminenții critici și istorici de artă (Ștefan I. Nenițescu, Oscar Walter Cisek, George Oprescu, Aurel D. Broșteanu, urmați de mai tinerii Petru Comarnescu, Miron Radu Paraschivescu, Ion Frunzetti, Ionel Jianu ș.a.) — cu toții recunoscîndu-i temeinicele însușiri de-a lungul dreptei sale traiectorii artistice. Dacă unele lucrări pot aminti finețea gravurilor meșterilor Theodor Aman și Gabriel Popescu; sau verva și grația desenelor lui Steriadi, dacă nu și concentrarea vitală a graficii lui Iser — Maria Manolescu se detașează de toți aceștia atunci cînd abordează ilustrația de carte — specificul scriitorilor săi preferați, încercînd să

străbătă prin hățiturile dostoevskiene sau să deslușească prin zaimful vaporos romantic-oniric al *Luceafărului* eminescian, să redea pitorescul lumii lui Ion Creangă ori, într-o mai mică măsură, fauna pestră a lui I. L. Caragiale. Dar, mai mult decît universul literelor, universul muzicii este cel ce își va exercita seducția asupra spiritului creator al artistei noastre. Avînd drept punct de plecare o serie de crochiuri și desene executate în timpul repetițiilor și al concertelor ce se perindau la Ate-neul Român — Maria Manolescu va trece de la aceste notații spontane — ce păstrau totuși fidelitatea unor documente — la opere de o remarcabilă vitalitate și poezie plastică. Sub imboldul efluviiilor spirituale ale lui Johann Sebastian Bach, sau a cromaticii « Anotimpurilor » lui Vivaldi; ascultînd « Forellen Quintet »-ul lui Schubert, ori triluș « Păsărilor » lui Respighi, mînată de ritmul cavalcadei walkiriilor wagneriene (lucrare datată 1982), sau sub vraja arpeggiilor dinamice din « Pasărea de foc » a lui Stravinski, ori muzicii lui Richard Strauss, Debussy, Orff — viziunea Mariei Manolescu se decantează treptat. Biruitoare — artista va conferi compozițiilor sale inspirate din teme muzicale o deschidere emblematică, o interpretare cvasi-abstractă prin care individualitatea sa se împlinește, atingîndu-și apogeul.



teodor botiș

radu procopovici

Una dintre șansele picturalității — de care Teodor Botiș se prevalează (Galeriile Municipiului) — este aceea de a valorifica într-o diversitate de modalități prețiozitatea cromaticii. «Ars una, species mille». Există un prag al sensibilității meșteșugărești, indicat de acest dicton, care oferă libertatea unei personalități proteice. Străin de virtuozitate, acest nivel oferă posibilitatea unei diversități uimitoare, de egală consistență în orice abordare. În mod definitoriu, se păstrează anume articulări de conture și unele ponderi

echilibrate între materie și cromatică. Culoarea, mereu strălucitoare, este distribuită pe construcții ce deduc de fiecare dată un «specific» al motivului: un definitor profil al său sau o structură ce-l înscrie în «genul proxim». Spectaculozitatea acestei alchimii picturale are ceva dintr-un divertisment muzical de secol XVIII. Fără a-și propune, ea atinge și grăcilitatea formelor acestui veac — întrucât elasticitatea materiei cromatice nu permite definiții tranșante, dramatice ale formei. Doar materia, aureolată de culoare,

poate să aibă durități sau accidente de muruială pe care se profilează — spectral — o imagine. Dar gestul ce conturează se desfășoară la fel de liber și elegant în jocul de echilibre al zonelor vibrante. O strînsă interpenetrare a culorii cu materia-suport dă acestor suprafețe luminozitatea materială atât de iubită de amatorii de artă. Este o artă pe care o prețuim pentru polivalența sa, pentru că ne lasă să vedem — în transparența ei — orice imagine dorită, fără a impune o decizie «stilistică». Revenind la dictonul latin, vom înțelege pînă unde se poate coborî investigația picturală. Tainele smalțului — spre exemplu — nu sînt în ceea ce arată epiderma sa, ci în ceea ce intuim a fi în adîncul ei. Dar acesta este și rămîne un prim prag al intuiției plastice, prag de o elementaritate ambiguă. Constituirea unei imagini este un fenomen de alt nivel decît cel al unei osmoze de materii sugestive. Strălucirea indefinită a detaliului rămîne o pură virtualitate, o așteptare continuă a unei reale întrupări. Teodor Botiș este divers și bogat în pictura sa pînă la pragul în care ne întrebăm în ce fel ea îi este proprie.



1. Portret, ulei
2. Peisaj, ulei



suzana fântânariu

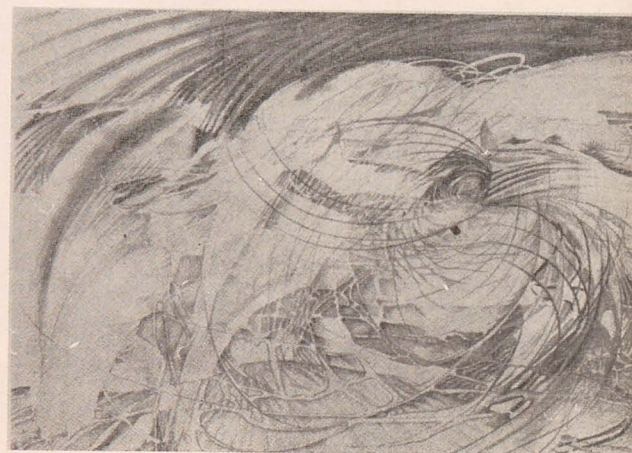
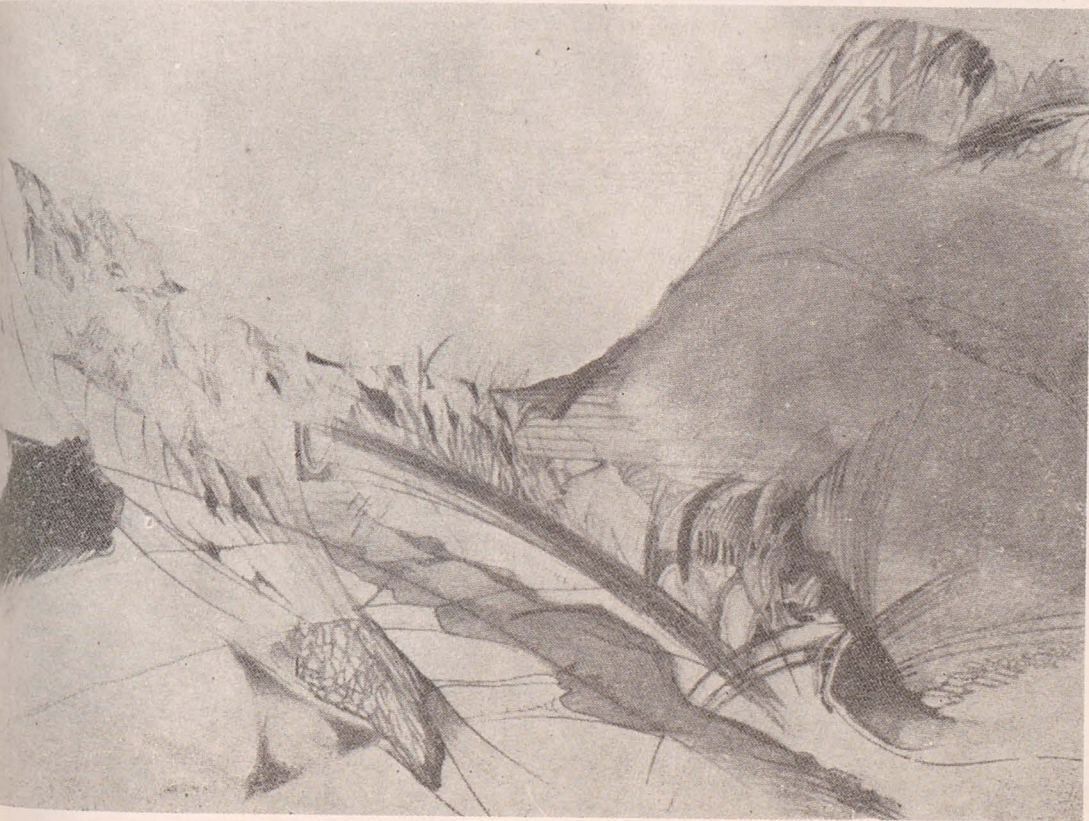
horia horșia

Suzana Fântânariu, cunoscută nu numai publicului craiovean — Craiova fiind urbea de reședință a acestei moldovence instruite la școala severă de artă grafică a Clujului — s-a impus atenției generale prin monumentalitatea îndrăzneată, implicit dimensiunile mari ale xilogravurilor, prin eposul și simbolistica lor neoromantică, topind și fructificând în sinteză proprie elemente de factură stilistică diversă. Între aceste elemente, de natură diferită, putem surprinde vagi ecouri ale scriiturii fruste a gravurilor de Hăjdate sau ale unor scriituri organice, în spirit Secession, de unde relațiile anteice ale artistei cu tradiția, dar putem surprinde și eficiența unor configurări iconice obiective, afine

profilul artistei: *gravorul* experimentat lasă de data aceasta *desenatorului* înțietatea. Evident, datele inițiale ale definirii imaginii, caracteristice facturii stilistice personale ale Suzanei Fântânariu rămân aceleași: viziunea monumentală, organizarea logică a compoziției, linia fermă și sigură care urmează gestul impulsional de fuziunea cugetului cu sentimentul. În situația dată, vom avea mai întâi în vedere faptul că, în raport cu gravura, care presupune și asigură o anume detașare, o distanțare prin tehnică, desenul prezintă avantajul de a ne apropia sensibil de procesul de creație. Mai mult decât tehnicile de imprimare, desenul relevă relația directă dintre creator și propriile sale mijloace de expresie și

rului. Nu întâmplător imaginarul își află un punct de reper în peisajul real, într-o evocatoare imagine intitulată « Valea Seacă », al cărei motiv este furnizat de locurile natale ale artistului, sălașul amintirilor din copilărie și al proiecțiilor în mit și în mister. În raport cu numeroase compoziții mai vechi și, poate tocmai datorită directității desenului, înregistrării primelor gesturi, primelor urme și surprinderii gândului în momentul în care acesta prinde contur și se lasă pradă reveriei, compozițiile recente (« Muntele vrăjit », « Vîrful cu dor », « Ierburii în vînt », « Taina pămîntului », « Agonia valului » ș.a.) se constituie prin contrazicerea ordinii, prin dezvoltarea liberă a unei dezordini voite, sugerînd deopotrivă mișcarea, devenirea, ambiguitatea proprii sau prielnice unei atmosfere misterioase. În această stare de reverie și de descătușare a creativității, autoarea intervine, în vastul cadrului peisagistic vag, cu elemente iconice conturate cu precizie acuzat realistă sporind încărcătura afectivă a imaginii și intensitatea trăirii (« În somn, înapoi la pămînt »). Bipolaritatea vis/realitate, real/imaginar pe care par a se întemeia aceste imagini este maximum potențată, accentuată și fructificată pînă la limită. Pe de altă parte, dar folosindu-se de același dialog al bipolarității, Suzana Fântânariu extrage, din acest complex de aparent aleatorii rețele spațiale, un element sau altul căruia îi acordă funcție solistică (« Semn mitologic »). Ne aflăm într-un stadiu nou, al relației obiect/concept, care poate să însemne însăși o etapă nouă a demersului creativ, cu reale promisiuni pentru viitor. Redescoperirea de către Suzana Fântânariu a desenului, se poate așadar spune, dă seama de resursele inepuizabile ale acestui artist talentat.

1. Valea Seacă, desen
2. Agonia valului, desen
3. Muntele vrăjit, desen



modalităților hiper-realiste ale experienței artistice actuale. Premiul pe care l-a obținut anul trecut la Banska-Bistrica, în Cehoslovacia vechilor tradiții și noilor descoperiri ale tehnicilor de imprimare, confirmă succesul unei evoluții și al unor succesive afirmări de-a lungul aproape a unui deceniu de activitate. Autoritatea câștigată în stăpînirea meșteșugului, deopotrivă al desenului și al tehnicilor de imprimare, i-a permis formularea cu claritate a unei atitudini filosofice și a unor meditații privind condiția umană și situarea omului în univers — prin dezvoltarea unor idei personale izvorîte din mentalitatea specific românească sau prin fructificarea unor idei clasice omologate de mult de cultura europeană (cum erau acele pertinente referiri la planta primordială concepută de Goethe). Sînt utile, credem, poate chiar necesare asemenea precizări, pentru că recenta expoziție, a cincea (deschisă inițial la galeriile craiovene de artă și prezentată apoi în versiune revăzută la București, galeriile Eforie), pune într-o lumină nouă activitatea, opera,

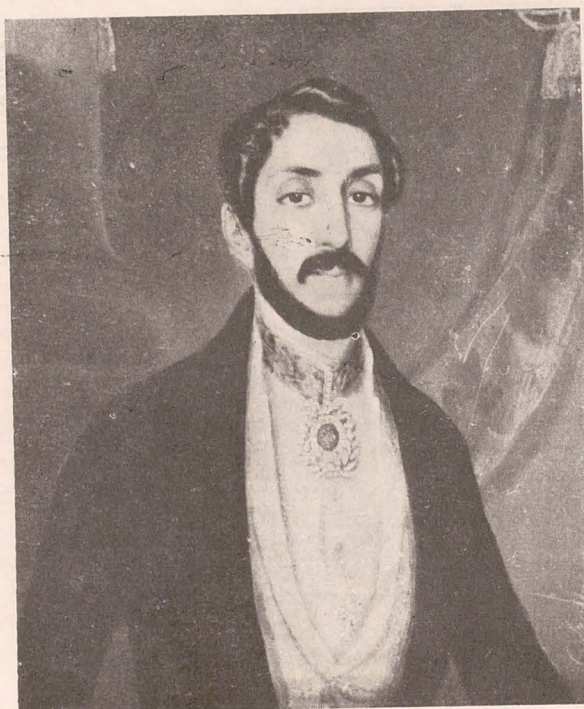
comunicare. Eliberat de condiția schiței, de servituțiile auxiliarului, de limitele impuse cînd e utilizat în vederea conceperii unei gravuri, desenul devine în sine, redobîndindu-și autonomia. În acest sens redescoperindu-l, Suzana Fântânariu încearcă — după propria-i mărturisire — o bucurie nouă sau înnoită: a plăcerii de a crea, de a simți în timpul travaliului moliciunea creionului, docilitatea prietenească a acestuia în efortul de conturare aproape liberă, spontană, instantanee a expresiei unor stări, sentimente, asociații nu întotdeauna clar conturate, chiar dacă totuși controlate de rațiune și de exercițiul îndelungat care identifică în bună parte modul artistului de a exista cu modul său de a crea. Dese-nele, executate tot pe suporturi de apreciable dimensiuni, sînt, în cea mai mare parte, vaste cuprinderi de orizonturi, priveliști cu piscuri, coline și văi desfășurîndu-se într-o permanentă surpriză a constituirii lor în scrierea îndrăzneată pe pagina albă. Imaginare, aceste peisaje definesc locuri ale existenței și ale reveriei care devin locuri ale miste-

restituiri

szathmári documentarist

adrian-silvan ionescu

Figura romantică și preocupările plurivalente ale lui Carol Szathmári au atras destui cercetători care au scris mult și variat despre el — de la capitole importante dedicate în istorii de artă și de fotografie românească la romane siropoase cu nuanțe picarești. Majoritatea autorilor au fost mai degrabă tentați să-i elucideze aventura biografică decât să-i analizeze opera (chiar dacă unele dintre multiplele tehnici ale artelor vizuale practicate în lunga-i viață). Cu toate acestea zonele neguroase încă mai persistă în privința naționalității sale, al numărului exact al călătoriilor efectuate, al locurilor văzute și al celui mai îndepărtat punct atins, sau al scrierii corecte a numelui¹ (cu y sau i, avându-l sau nu inclus pe Pop, Pop sau Popp și prepoziția aristocratică de; decizia ultimă în această problemă — ce a atras preluarea ei ad litteram de toți cercetătorii și publiciștii ce au auzit — s-a oprit nu asupra autografelor originale C. Szathmári, terminate, cochet, cu o coadă întoarsă pe sub semnătură — care putea, ce-i drept, să fie confundată,



la o privire superficială, cu y — sau a cortoarelor de fotografii unde apare invariabil Charles Szathmári sau C. Szathmári, și nici măcar asupra dedicației de pe albumul Elenei Cuza, «Souvenir de la Roumanie», ce ar fi putut confirma opțiunea în privința compunerii, unde apare ca Charles Pop de Szathmári — oare nu era acesta cel mai propice moment pentru a-și valida titlul de noblete în fața boierimii autohtone? — ci de la o nesemnificativă «grifă» cu două variante, aplicată pe mai

1. Prințul George Bibescu, miniatură, Cabinetul de stampe al Academiei
2. Fintină orientală, creion și acuarelă, Cabinetul de stampe al Academiei
3. Țigancă cu copil, creion și acuarelă, Muzeul de artă al Republicii
4. Tăietor de lemne, fotografie, Cabinetul de stampe al Academiei
5. Țărani la târg, creion și acuarelă, Muzeul de artă al Republicii
6. Artileria călărească, fotografie din albumul Souvenir din războiul 1877
7. Desen executat după fotografia precedentă, Cabinetul de stampe al Academiei



multe dintre schițele nesemnate, «Aquarele de C. Pop [respectiv Popp] de Szathmáry»¹. La o cercetare atentă a acestora am ajuns la concluzia că nu-i aparține artistului ci era ulterioară, probabil a moștenitorilor Ortansa și Alexandru Satmáry căci el, de-ar fi voit, și le-ar fi semnat singur, de mână, fără să utilizeze o ștampilă; caracterele așe nu au nimic din Inzorzonarea specifică zețarilor din secolul al XIX-lea ci sînt apropiate de stilurile din Art Deco; apoi, el era un mult prea pedant cunosător de franceză pentru a scrie aquarele cu un singur l, și-și respecta mult prea mult opera pentru a aplica neglijent această pecete. În violente tonuri de tuș verde sau indigo, atît pe spațiile cît și pe fața lucrării, în zone centrale, strîmb sau cu susul în jos, dezechilibrînd compoziția și alterîndu-i integritatea).

È drept că biografia și opera lui sînt interdependente: călătoriile, mediile în care se învîrtea, poziția și ascensiunea socială, tribulațiile sale, totul este confluit lucrărilor, ca cel mai sincer și la îndemînă mod de exprimare; tocmai de aceea se cere o analiză mai profundă a creației sale.

Hoinar incorrigibil, spirit iscoditor cu egală propensiune pentru științe și arte, colecționar rafinat, intelectual de rasă, un «homo universalis» de factură renașcentistă, manierat și elegant, Carol Szathmáry era un adevărat «copil al secolului» (în sensul pozitiv nu în cel morbid și defetist lansat de Alfred de Musset), un interlocutor sculptor cu priză în cele mai înalte cercuri curtene europene și asiatice, dar și un tovarăș la fel de agreabil și deschis pentru oamenii simpli și umili ce se simțeau atrași de el, pozîndu-i și povestindu-i, fără obișnuitele reticente față de străini.

Activitatea de pictor (și apoi fotograf) de curte — cvasioficial sub Alexandru Dimitrie Ghica, George Bibescu și Barbu Știrbei, nominalizat ca atare în 1863 de Alexandru Ioan I și moștenit de Carol — nu l-a marcat, închistîndu-l în portrete convenționale, de aparat. De altfel, în afara chipurilor lui Cuza și doamnei Elena, cu largă difuzare datorită multiplicării mecanice, celelalte creații în acest domeniu sînt puține, el fiind preferat mai mult pentru scene de amploare, cu multe personaje, pe care însă nu le-a mîrit niciodată — poate, cel mult, pe unele le-a litografiat — rămînd doar schițe de intenție (în creion, acuarul sau ulei) precum: Ghica în caleașcă, la Mitropolie sau la Obșteasca Adunare²; Bibescu la slujba de Bobotează, în 1844³, unde însă chipul domnului este lăsat alb, pentru o aprofundare ulterioară, în vreme ce uniforma, figurile curtenilor și ale preoților sînt desenate cu destulă atenție, deși în grabă; sau cele trei pinze cu înconorarea lui Știrbei, arvinute și neonorate vreo dată⁴; deschiderea divanurilor ad-hoc, a Camerei sau întîlnirea lui Cuza cu sultanul Abdul Aziz⁵; sau intrarea lui Carol în țară, vizita sa la o mănăstire, la Islaz sau investindu-l cu cîrja pe Mitropolitul Calinic.

În portretistică va păstra toată viața viziunea de miniaturist cu care și-a început cariera. Fie că e vorba de figuri întregi (soții Cuza, Marița Văcărescu-Bibescu), fie trei sferturi (prima sa soție), fie de portrete bust, în medallion (baronul Bellio), nu-l părășește plăcerea pentru detaliile minuțios tratate, ce distrag atenția privitorului de la chipuri, orientînd-o spre decorații, bijuterii sau veșminte. Doar cînd face portretele ofițerilor români și străini angajați în conflația balcanică din 1877, destinate publicării în «Războiul», lucrate după fotografii și nu după natură (ca generalul Skobeleff), accorda maxima atenție figurii, lăsînd hainele doar sugerate, într-o masă de hașuri. Pasiunea pentru amănunt și îndemînarea de a-l surprinde și reda din cîteva linii s-a împlinit excelent cu înclinația sa pentru pictura documentaristă, ce rezida în fascinația resimțită în fața unor locuri și figuri pitorești pe care le întîlnia pretutindeni, atît la «porțile Orientului» care erau Țările Române cît și în Orientul adevărat pe care l-a cucerit atît a putut de mult. Atracția aceasta corespundea celorlalte trăiri romantice specifice europenilor de solidă educație apuseană care descoperiseră mirificul tîrîmurilor însoțite, exagerbat colorate, ca un Byron sau un Delacroix. Orientul ocupă în creația lui Szathmáry mult mai mult decît civilizatul Occident pe care l-a vizitat mai des. El este un Gérard de Nerval cu penelul — de altfel, e puțin probabil ca vespnicul căutător și atent la nou care era Szathmáry să nu fi citit admirabila «Călătorie în Orient» a poetului «Himereor», volum publicat în 1851, și să nu fi constatat similitățile dintre imaginea literară și propria-i plastică. El sintetizează toată specificitatea exotismului, surprinde cromatica eclatantă, aproape ireală, ca și zgomotul strălucit ticsite și al bazarelor; anecdoticul miriadelor de tipuri care mișună în interes comercial, imediațea fumatului din ciubuc și calmul orele siestei, misterul frumuseților ascunse sub feregea și privirile sălbatice ale căpeteniilor de oaste arabe, lucind la fel de cumplit ca armele ce se întrevăd sub burnuz. Acvarelele sale sînt creatoare de sinestezie făcîndu-te să simți gustul fructelor și mîrodeniilor stivuite prin bazare, parfumul îmbătător al tutunului din narghilele dar și mirosurile fetide ce exală rigolele și gunoalele ce se calcinează sub

soarele torid. Tratarea liberă, din cîteva pensule, cu tonuri pastelate, transparente, fără contur, individualizează siluetele cadnelor, negustorilor, cadiilor și geicilor cu gîrzile lor. Cînd nu are la îndemînă culorile, face un desen amănunțit cu duct subtil, creionul abia atingînd hîrtia, pe care își notează nuanțele în limba germană (mai rar în franceză). Atunci cînd face peisaje citadine orientale este foarte scrupulos, aplicînd acuarela peste un desen foarte atent realizat și intervenind cu tempera pentru accente. Spațiile le animă cu personaje surprinse în acțiuni caracteristice.

În general, lucrările realizate direct în culoare, fără desen prealabil, sînt foarte vii și pline de nerv. Se întîmplă ca peste unele să intervină ulterior cu un contur neînspirat, gros, care scade prospețimea acvarelei și o îmbrăsește. Din acest punct de vedere Szathmáry este foarte inegal: de la notații rapide, în pete și linii mari, curate, ajunge la fărîmișări, mîzgăleli, linii nesigure, fragmentate, trase de o mînă șovăielnică ce parcă nu l-ar aparține. Intervenția creionului minimalizează și îngreunează compoziția, scade forța culorii, adaugă accente nedorite, trăsături fizionomice nereușite, vagi, și chiar greșeli anatomice și disproporții în fuga perspectivală. Aceeași propensiune pentru exotic l-a purtat și pe drumurile României, cu carnetul la îndemînă, gata oriînd să facă un crochiu după un chip de frumoasă muceleancă dar și o schiță detaliată a unei piese de port. Pasiunea cu care s-a datat acestei activități care riscă să distrugă artistul în favoarea reporterului îl înscrie în rara familie a pictorilor documentariști, care la acea dată încă mai puteau găsi subiecte interesante. Szathmáry este, alături de americanul George Catlin, unul dintre cei mai dedicați artiști de acest fel, deși stilistic este mai aproape de corectitudinea și acuratețea, puțin înghețată, a elvețienilor Peter Rindisbacher și Karl Bodmer, ambii lucrînd printre amerindienii Lumii Noi în primele decade ale secolului. Pictura documentaristă era un gen nou, practicat sporadic și fără prea mult har de exploratorii și corăbierii veacurilor trecute, transformati ad-hoc în artiști; abia secolul al XIX-lea atrage emulația mai multor pictori profesioniști spre acest gen, orientați fiind fie spre Vestul american cu existența simplă și pură a «nobilului sălbatic» indian, fie spre Orient cu luxuria supraunilor de civilizații. Pentru Szathmáry, România acelei epoci era un fericit punct de întîlnire între Orient și Occident, cu stratificarea de matrice culturale ancestrale peste care se suprapuneau cele fanariote și, de curînd, cu deschidere spre Apus. Mozaicul uman cu vermiculația lui colorată, limbile de tot soiul întretîndu-se într-un zumzet indiciabil, costumele de diverse influențe, orașele nesistematizate unde strălucirea exorbitantă a caselor boierești era confruntată cu bordeiele și cocioabele săracilor, ce păstrau amintirea satului, adînc înfipte în centru, totul era demn de penelul unui artist și mulți peregrini au trecut și mas cîteva timp aici; dar Carol Szathmáry a fost cel mai statornic îndrăgostit de atmosfera aceasta și s-a stabilit în chiar centrul turbionului, la București.

Aciunea documentaristilor, la început empirică, dictată doar de precepte estetice și trasă de insolitul subiectelor, a devenit cu timpul sistematică, științifică, punînd bazele cercetărilor antropologice, etnologice, etnografice și folclorice, într-o vreme cînd acestea nu existau ca atare. În lucrările lor acești pictori au surprins tipuri umane, cutume, ocupații și, uneori, în cazul unor triburi amerindiene ce întreg timp au fost distruse de înaintarea tăvălugului civilizației albilor, consemnările lor sînt singurele mărturii ale existenței și trecerii unor culturi. Conștiința de ineluctabila modificare, asimilare sau dispariție — prin diverse mijloace voite sau nevoite, unul dintre ele fiind aculturația — a acestor forme de viață tradițională, acești pictori au bătut zone întinse și sălbatice pentru a consemna cu sîrguință fiecare aspect al existenței fruste, curate, bărbătești, aflată la sorginta civilizațiilor. Ei au fost, în același timp, și mari colecționari, interesați de toate formele de cultură materială produse de subiecții ai căror croniciari cu pensula deveniseră. Szathmáry era și el un astfel de colecționar⁶, strîngînd din călătoriile sale orientale sau autohtone orice fel de obiect ce mai tirziu i-ar fi slujit de model pentru dezvoltarea schițelor luate «in situ». De la primul său contact cu România este fascinat de bogăția portului și de frumusețea oamenilor, fapt ce-l cucerește pentru toată viața și-l consacră documentarismului, mai întîi din proprie plăcere apoi cu finalitatea de a populariza prin albume litografiate, în cele mai largi cercuri, în străinătate cît și în țară, pentru cei care nu-și cunoșteau bogăția tradițiilor, moștenirea artei țărănești și arhetipurilor naționale. În acest sens el este unul dintre primii artiști conștiinți de necesitatea democratizării artei, idee ce o slujește prin ediții accesibile, menite să inițieze și să educe gustul publicului. Atenția cu care tratează lucrările cu portul popular din întreaga țară, ca și din celelalte ținuturi locuite de români — Banat, Transilvania, Bucovina — detaliile de croi, de ornament, de gîtea a

a capului, de materiale și accesorii, le face prețioase documente, oriînd gata de a se reconstitui după ele, cu deplină reușită, orice costum⁷.

De multe ori aceste lucrări au fost acuzate de idealizare — este drept doar în măsura în care preferința lui Szathmáry se îndreaptă spre bogatul costum de sărbătoare; pentru ca documentul să fie cît mai autentic și clar pentru alte posibile compoziții, artistul își schița modelele în picioare, frontal, în poziții firești dar neangajate în vreo acțiune care ar fi alterat forma dată a costumului. Idealizarea este de gîsit la frumosele chipuri de domnițe și la minile nemuncite, durduii, cu gropițe, ale țărăncilor, dar acesta era specificul spiritului romantic de a înfrumuseța — Alfred Jacob Miller, alt documentarist american, redă pe căpeteniile indienilor din preri ca pe niște adevărați regi sau trufiși prinți medievali, scrudînd depărtările de pe buze de prăpăstii, încălecați pe focosi căi pîrșinghe arabi, foarte departe de realitatea mult mai modestă. Chiar la noi, toți contemporanii lui Szathmáry, interesați într-o mai mare sau mai mică măsură de autenticitatea costumului și de latura documentară a creației lor, dau o imagine idilică asupra țărănilor: Henric Trenk îl surprinde la țîr, vesel și elegant, Emil Volkers la fel, Theodor Aman, la han, încălzit de băutura, pus pe soții sau prins într-un joc săltăreț, Nicolae Grigorescu, fără griji, întins pe laviță, cîntînd din fluiet sau cocot în carul purtat alene de boi. Ar merita să acordăm o atenție mai mare lui Volkers — pictor de exemplară corectitudine în redarea costumelor și fizionomiilor, atingînd astfel sfera documentară a artei — pe nedrept uitat astăzi din cauza laturii prea curtene a lucrărilor lăsate.

Din nestăpînita dorință de cunoaștere, de explorare a unor zone noi, fie ele și tehnice, Szathmáry ajunge la fotografie pe care o folosește tot ca un pictor, cu simț al tonurilor și compunere ireproșabilă. S-a vorbit mult despre el ca fotograf și despre aporturile sale în acest domeniu. Dar prea rar s-a subliniat aspectul pur estetic al pozelor sale căci, pe lîngă fotografia comercială, de portrete convenționale ale protipendadei și burgheziei îmbogățite — ce înlocuiește moda miniaturilor de la începutul secolului — el a practicat și o fotografie artistică de indiscutabilă calitate. Atunci cînd atacă o natură statică⁸ — făcînd translația de genuri în tehnici diferite — depășește irecuzabil limitele fotografiei din vremea sa, întîlnindu-se pe aceleași coordonate cu marii maeștri ai acesteia: Nicéphore Niepce, Daguerre, Hippolyte Bayard sau Adolphe Braun (ce pozase minile și picioarele frumoasei contese Castiglione, la fel cum Szathmáry facuse mina soției). De multe ori folosește fotografia în slujba artei sale documentariste — mult înaintea pictorilor impresionisti, a americanului Thomas Eakins sau a hiperrealiștilor de azi — fie imagini ca atare, strînte în albume care să reprezinte țara și oamenii, fie ca document rapid și mai exact în surprinderea efemerului în poze pe care apoi le prelua și dezvoltă plastic: o panoramă a Bucureștilor din Turnul Colței, Bărășia din Cîmpulung⁹, carul alegoric al berarilor la ceremoniile declarării regatului în 1881, sau tipurile umane caracteristice pentru meserii pe cale de dispariție (halvîțar, halvagi, rahagiu, cafegiu, iargiu, oțetar, sacagiu, surugiu, arnăut, tăietor de lemne — figura acestuia din urmă, greoaie și primitivă dar expresivă, este reluată într-un desen în peniță).

Înclinația spre documentarism nu-l părășește nici în Războiul de Independență — cînd este afiliat Serviciului Sanitar al armatei ca reporter de război, alături de mai tinerii Nicolae Grigorescu, G. D. Mirea și Sava Henția — lucrînd vederi panoramice, ca cea a Giurgului și Rusciukului, scrupulozitatea mergînd atît de departe încît numerotează obiectivele și trupele și dă legenda pe spate. Sau un desen al calului domnitorului, probabil în vederea unui portret ecvestru de aparat. Sau schițe detaliate de soldați de diverse arme, toți în mare ținută, eleganți, veseli și frumoși, parcă pentru a ridica moralul trupelor. De altfel, corectitudinea realizării era absolut necesară pentru a fi transmise lumii informații exacte de pe cîmpul de luptă într-o vreme cînd încă nu se cunoștea metoda de tipărire a fotografiei și ilustrația presei se făcea cu gravuri în metal sau lemn. Multe din desenele sale au fost publicate în «Războiul», «Illustrated London News» și «Illustrierte Zeitung», unele făcute chiar după poze, căci Szathmáry avea și misiunea de a face fotografii — împreună cu Franz Duschek, comnatul său — în vederea unui album luxos ce avea să fie difuzat sub titlul «Souvenir din Resbelul 1877». Cel puțin două dintre imagini sînt reluate în desen ca cea a «Portierelor pentru trecerea Dunărei la Corabia», pe care stau lejer cîțiva călărași în bluze albe, de vară (apărut în «L'Illustration» no. 1817/24 decembrie 1877) sau «Artileria călărească» ce înaintează cu trompeții în frunte și care, în schiță, apare ca o trupă de călărași, modificîndu-le uniformele în tunici cu brandenburguri și căciuli — probabil că nu-i plăcea să se repete l

Interesantă este și peisagistica lui Szathmáry atît în acuarul cît și în ulei. Temele de compoziție romantică, la modă (stînci, ruine copaci singuratici)¹⁰ la care și el se oprește, nu au nimic dramatic și grandilocvent în ele, sînt curățate de misterul și groaza pe care și le doreau pictorii germani. El rămîne un realist ce consemnează rapid, cu vervă, ceea ce simte în fața unui răsărit sau apus, a unei cascade sau turent de munte învolburat. Și aici, aplicarea directă a culorilor, fără contur sau cu el făcut direct din pensulă, conferă imediațea necesară imaginii pentru a fi proaspătă, verosimilă. Multe dintre acvarele — în special cele cu peisaje acvatice, muntoase — au multe asemănări cu lucrările lui J. M. W. Turner, și chiar dacă s-ar crede că nu ar fi avut unde să le vadă mai devreme de moartea maestrului englez¹¹ (cînd Szathmáry era format și deja lucrase așa) nu putem refuza ipoteza că similitudinile de trăiri au avut ca rezultat aceleași forme de expresie artistică realizate în aceeași manieră. Unele furtuni și unele răsărituri sau apusuri amintesc de «Furtună de zăpadă» — vapor la gura unui port¹² sau de «Castelul Norham la răsărit» ale marelui peisagist britanic. Vederi de noapte sau de asfințit («Noaptea pe Dunăre», «Regiment în marș»), din timpul campaniei din 1877, sînt pline de forță și vioiciune în surprinderea momentului spectaculos. Față de Grigorescu, care era mai preocupat de tipurile umane, alterate sau nu de situația specială în care se aflau, de mișcări violente și agitație, Szathmáry preferă impostarea în peisaj a personajelor, cu aceeași filosofică minimalizare în imensitatea naturii ce rămîne străină, indiferentă la treburile omenești.

Schițele în ulei, pe cartoane de mici dimensiuni, unele neterminate, pe care artistul se exersa pentru lucrări finite, sînt pline de aceeași vivacitate și prospețime ca a acvarelor. Aici personajul principal e copacul (sălcii, brazi, chiparoși), lucrat în pete pure viguroase, fără desen prealabil. În pinzele mari, însă, peisajul e puțin înghețat, convențional, repetînd lecțiile învățate de la Claude Lorrain și de la olandezii din secolul al XVII-lea — sursa de lumină în fundal, sub orizont, legea trilateralității, culise, personaje mici pierdute în nemărginirea spațiului — culoarea e lîsă și fărîmișată din cauza dorinței de a fi amănunțit. Acestea nu sînt multu așa că nu pot altera părerea despre un admirabil peisagist, iubitor al naturii, al locurilor noi și al călătoriei. Peisajele citadine îl relevă un observator atent al decorului arhitectonic, al stilurilor și al anecdotelor agitației stradale — știînd ce să selecteze mai reprezentativ și cum să compună — datorate aceluiași deprins ochi de documentarist care i-a marcat întreaga creație.

Miniatură, acuarul, desen, ulei, fotografie, litografie, toate i-au fost la îndemînă lui Carol Szathmáry și le-a practicat cu ireproșabilă măiestrie, puse în slujba lumii și epocii în care a trăit, pe care le-a cunoscut sub toate fațetele, cu toate mutațiile lor radicale (economice, sociale, politice, tehnice, științifice, cultural-artistice) și le-a iubit în egală măsură, făcîndu-i și pe alții să-i împărtășească dragostea prin opera sa.

Note

- ¹ În Magazin Istoric no. 4 (193)/Aprilie 1983, C. Săvulescu în articolul «Carol Popp de Szathmáry: unele precizări», aduce o salutară contribuție (pe altă cale decît a noastră) în privința clarificării ortografiei numelui
- ² G. Oprescu — Pictura românească în secolul al XIX-lea, Biblioteca Artistică, București, 1943, p. 155
- ³ Idem — Pictorii din familia Szathmáry, în Analecta, 1943, p. 52
- ⁴ Ibidem, p. 53;
- ⁵ G. Oprescu — Carol Popp de Szathmáry desinator, Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare, seria III, tom X, 1941, p. 6
- ⁶ Idem — Pictorii din familia Szathmáry, op. cit., p. 57;
- ⁷ Idem — Pictura românească în secolul al XIX-lea, op. cit., p. 59
- ⁸ Idem — Pictorii..., op. cit., p. 82, 65.
- ⁹ Emil Gârleanu — Pictorii Carol și Alexandru Satmáry — tatăl și fiul, în Calendarul literar și artistic pe 1909, p. 129, 133;
- ¹⁰ Ana Maria Covrig — Catalog la Expoziția de acvarele și desene inedite de Carol Popp de Szathmáry (1812—1887), Muzeul de Artă al Municipiului București, 1983
- ¹¹ Gh. Oprescu — Pictura românească..., op. cit., p. 59;
- ¹² Idem — Pictorii..., op. cit., p. 49;
- ¹³ Idem — Carol Popp de Szathmáry desinator, op. cit., p. 8;
- ¹⁴ Maria Constantin — Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmáry, în S.C.I.A., tom 19, 1972
- ¹⁵ Radu Ionescu — Fotografia românească în secolul al XIX-lea, în Arta no. 7—8/1982
- ¹⁶ G. Oprescu — Carol Popp de Szathmáry desinator, op. cit., p. 11;
- ¹⁷ Idem — Pictorii..., op. cit., p. 62, 63
- ¹⁸ Ana Maria Covrig — op. cit.
- ¹⁹ G. Oprescu — Pictorii..., op. cit., p. 44—45

puncte de plecare pentru realizarea ciclului de picturi «imagini dobrogene»

virgil preda

Există o arhitectură complexă a peisajului dobrogean în care întri treptat, privind-o direct, cu ochii, dar simultan și cu închipuirea. Nu pot rămâne pe deplin satisfăcut de schițele în creion care reprezintă doar frânturi de peisaj redată numai cu posibilitățile limitate de cuprindere perspectivală a ochiului.

Simt nevoia să-mi organizez în minte un plan general teoretic, în care dialoghează câmpia cu dealul, apa cu stufărișul, stîncă cu imensitatea cerului.

Reducînd la esență, există un dialog continuu între orizontala atotstăpîitoare, dominantă și ondulațiile dealurilor care îmbracă fie forma unor gigantice piramide, fie forma unor valuri înțepenite veșnic. Despărțite doar prin linia subțire a orizontului, apele lacurilor și apele cerului comunică printr-o

între-o multitudine de forme și dimensiuni geometrice pe care le am «a priori» așezate pe ecranul meu vizual interior. Deduc astfel aspectele peisajului, pornind de la o anumită geometrie compozițională, obligînd formele de teren să se înscrie în această reducere la esență. În fond este un efort compozițional continuu, în care spațiul ocupat dialoghează cu spațiul non ocupat, dealurile, cîmpia, clădirile, stîncile, dialoghează cu imensitatea cerului care presează de sus toate formele.

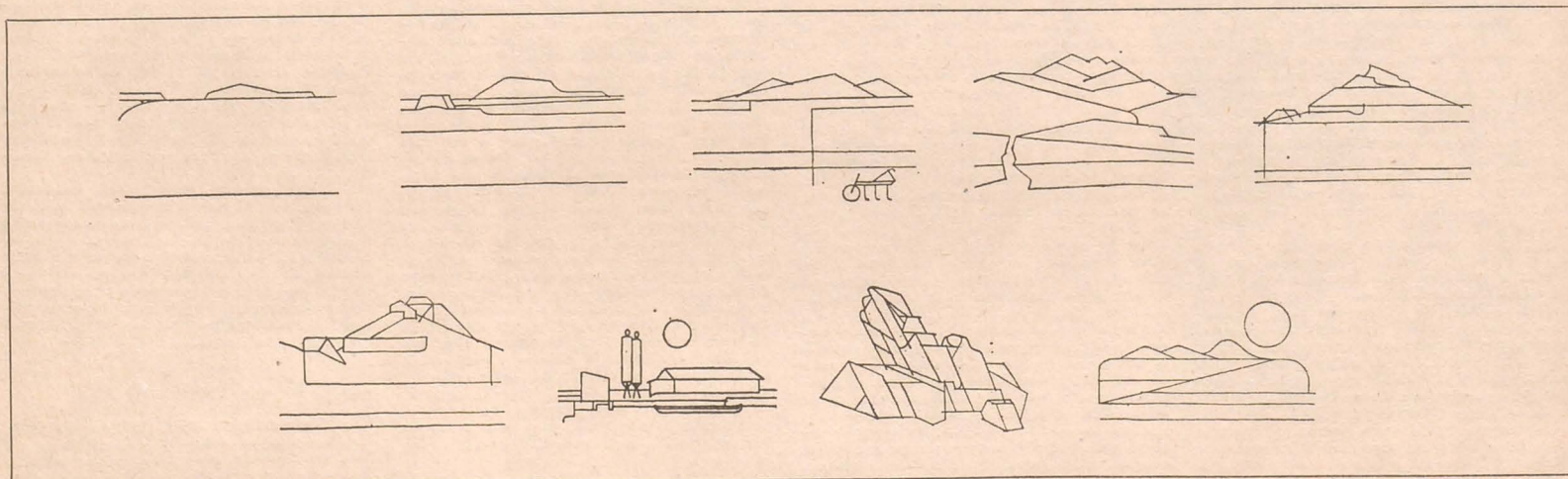
Mă fascinează construirea în limitele laturilor pînzei a unei geometrii cît mai simple, care să includă în mod misterios o multitudine de forme elementare, atotcuprinzătoare.

Simt că această reducere la simplitate poate construi o imagine monumentală, la geneza căreia există

punerea succesivă a unor straturi de culoare așternută subțire; nuanțele diverse ale suprapunerilor de ton pe ton vor da vibrația necesară culorii.

Voi folosi culoarea așa cum mi-o voi aminti emoțional, dar în același timp acordată cu rigoarea paletelor de atelier; voi exclude stridențele coloristice, pentru că întreaga atmosferă dobrogeană topește în mod miraculos tonurile de ocru, verde, albastru, violet și roșu cărămiziu, în suprafețe imense de griuri de o nesfîrșită varietate.

Va trebui să-mi fac o mare provizie de alb, apoi de ocru, roșu englez, albastru de mangan, violet de mangan și verde smaragd; puțin negru nu va lipsi pentru a da uneori o mai profundă muzicalitate culorilor. Culoarea cea mai puternică care mi-a impresionat retina a fost albastrul de mangan întins



ciudată osmoză. Cristalele uriașe ale stîncilor se înfig pieziș în oblicele înălțimilor. Orizontala imensă susține oblicele înclinate în infinite unghiuri. Verticalele clădirilor vin să întregescă compoziția generală a peisajului.

Voi întrebuința vizionarea simultană, frontală și de deasupra a peisajului, în construcția unora dintre tablouri. Parcelările culturilor aduc un plus de linii și forme care dau o mai mare consistență compozițională.

Nu se poate ca să nu folosesc geometria ca suport general al imaginilor.

Arhitectura formelor de teren, arhitectura construcțiilor realizate de om, arhitectura rezultată din parcelarea culturilor, suprafețele vegetației naturale, toate acestea îmi sugerează o multitudine de triunghiuri, dreptunghiuri, romburi, piramide, trunchiuri de piramide, paralelipede; induc din realitatea pe care o privesc formele geometrice esențiale. Procesul de geometrizare a peisajului se produce și invers, căutînd să înscriu realitatea vizibilă

un sentiment emoțional profund și de durată.

Rațiune, rigoare, pe de o parte și sentiment cald, pe de alta, trebuie să se împletească firesc în construirea formelor viitoarelor pînze.

Majoritatea pînzelor vor fi întinse pe orizontală, uneori acuzînd orizontalitatea pînă la dimensiunea a trei-patru pătrate și chiar mai mult; vreau să subliniez astfel presiunea orizontalei dominante care stăpînește esența peisajului.

Uneori compozițiile vor cuprinde ceruri imense, în care linia orizontului va fi aproape de limita de bază a pînzei, alteori aceeași linie va fi aproape de limita de sus a pînzei, cuprinzînd triumful pămîntului și al vegetației. În lucrările care vor intra în cea de a doua categorie voi trasa cu cea mai mare rigoare delimitările culturilor (benzi orizontale suprapuse ca într-o falie tectonică), dreptunghiuri, triunghiuri, romburi.

Rigoarea geometrică a formelor îmi cere întrebuințarea unei tușe calme, care să acopere «à plat» suprafețele. Voi obține vibrația culorii prin supra-

cu dărnicie pe ferestrele, ușile și stîlpii caselor vechi de țară, cu prispă.

Uneori poate voi reda aluziv discul solar, aproape contopit pe cer.

Voi privi zilnic natura în diferitele ipostaze ale zilei, ducînd cu mine în atelier doar schițe simple pe care le voi retranspune rînd pe rînd pe pînze, uneori direct, alteori combinînd pe o singură pînză imaginile diferitelor schițe.

Sper să reconstruiesc în pînzele mele o Dobrogea proprie, în care amintirea se va împleti cu notația directă a peisajului.

Trebuie să păstrez cît mai mult timp sentimentul primar în fața naturii, uneori împletit cu nostalgia acestuia în sufletul meu de orășean.

Îmi amintesc că pînzele cu subiecte dobrogene ale lui Ștefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza, Dimitrie Ghiață și Vasile Popescu au cuprins în ele calmul formelor geometrice ample și al tușei liniștite, curate. Mă voi duce cît de curînd să le revăd la muzeu, înainte de a începe lucrul.

temeiuri de gîndire figurativă

mihai ispir

O expoziție organizată la începutul verii la Muzeul de Artă din Craiova, cu participarea unui grup de tineri plasticieni și a trei invitați, a avut darul să suscite, după opinia noastră, ideea unei eventuale dezbateri mai largi asupra poziției artistului de azi în fața uneltor cei stau la îndemînă, dar și în fața unui anumit tip de gîndire figurativă tradițională. Cum afinitățile electivă au fost evidente, lăsîndu-se, totodată, puse în lumină de o mobilare a spațiului expozițional foarte atent gîndită, se poate vorbi, fără teama de a greși prea mult, de o convergență a cercetărilor plastice ilustrate în substratul căreia descifrăm, chiar, o discretă notă polemică. O polemică, desigur « cordială », pentru a parafraza un titlu cunoscut; o polemică rezultînd, de altfel, din gradul de noutate – noutatea e întotdeauna polemică a opțiunilor propuse. O polemică, deci, constituind garanția autenticității și seriozității muncii artistice ale cărei rezultate le-am putut vedea în ambianța clădirii Muzeului craiovean. Care ar fi ținta acestei atitudini? Ne îngăduim, pentru a o rezuma, să facem un oarecare ocol, citînd din însemnările lui de Chirico: « Singura cauză a decadenței în care se zbate astăzi pictura este pierderea totală a meșteșugului, a tehnicii picturale. Cuvintele meșteșug și tehnică și-au pierdut astăzi semnificația ». Trezînd peste caracterul șocant al afirmației lui de Chirico, pe care trebuie să-l atribuim, desigur, unui exclusivism propriu puternice sale personalități, nu e mai puțin adevărat că uneori, privind astăzi nu puține dintre operele avangardei istorice, sîntem înclinați să-i dăm, parțial, dreptate. În fața multora din aceste opere notorii, cunoscute în prealabil cu ajutorul reproducerilor, nu poți să-ți reprimi o inițială nedumerire vizavi de înfățișarea lor reală care pare a reclama, nu o dată, intervenția urgentă a restauratorilor. Și este un adevăr că în prezent, în atelierelor de restaurare din multe muzee ale lumii, anumite lucrări de artă modernă necesită aproape tot atîtea îngrijiri ca și bunurile patrimoniului tradițional. Sigur, nu coeficientul tehnic este cel care determină în primul rînd valoarea lucrărilor în discuție. Pictorii expresioniști, de pildă, se știe, se dezinteresau voit de nivelul strict material al operei, de problemele suportului sau ale pigmentului, cu totul secundare după opinia lor, esențială fiind considerată doar calitatea genuină a impulsului creator. Fapt este însă că lipsa de preocupare, ca și excesul de preocupare, pentru o condiție în fond firească, a operei de artă, aceea de a fi « făcută », « în-formată », cum se spunea în chip aristotelician, la noi în secolul al XIX-lea, are riscurile sale. Ele ies cu atît mai mult la iveală, atunci cînd contactul cu operele meștrilor este mijlocit nu numai de reproduceri dar și de lucrări ale epigonilor sau imitatorilor. Un Dali ori un Mondrian, de pildă, par dezavantajați dacă îi vezi după ce ai parcurs întîi variante « cosmetice », tehnicește « perfecte », ale suprarealismului ori abstracției geometrice.

Dar mai este un aspect. Dinaintea unor lucrări în care latura conceptuală apare afișată în chip ostentativ, trecînd dincolo de limitele demon-

strației, ai uneori senzația rarefieri ultime a expresiei, pînă aproape de pragul absenței acesteia.

Iar polemica evocată în primele rînduri atinge, poate, și asemenea împasuri. Asistăm, într-un fel, mutînd, firește, lucrurile, și păstrînd toate nuanțele și proporțiile, la reconsiderarea, în anume măsură, a termenilor confruntării dintre academism și revival-ul artizanal de la finele secolului trecut. Sigur, este exclusă orice analogie între estetica idealismului academic și teoria subiacentă conceptualismului anilor 1970. Dar nu e mai puțin adevărat că Ruskin și Morris și-au axat polemica pe ideea apropierei « vieții » și « artei », motiv conducător, apoi, al altor manifeste, programe și tendințe avangardiste, chiar și al acelor orientate spre « pură vizualitate », ca neoplasticismul, constructivismul sau Bauhaus-ul. Înțelegă ca produs al unei activități formative, făptuitoare, arta e, într-o astfel de perspectivă, readusă în cîmpul experienței, în sfera unei normalități unde specificitatea ei se deslușește de la sine. Ea se reintegrează astfel unei utilități nemijlocit sociale, chiar dacă validate de prestigiul muzeului, definindu-se drept rezultatul unui proces de transfigurare urmînd calea obligatorie de la materie la formă.

Închizînd această prea lungă digresiune, să notăm că expoziția care ne-a provocat-o (organizator, muzeograful Cătălin Davidescu) a dezvăluit, credem, cu pertință tocmai resorturile intime ale unei astfel de reevaluări a bazelor și consecințelor actului artistic. Și aceasta, printr-o exemplară reînnoțire la unele din sursele spiritualității autohtone, întrucîmpate de arta noastră medievală, concepută, cum se știe, ca o « scriere » de imagini, ca un mod de a însuși vitalitate prin « grafie », ca o convertire a grației în « zugrăvire ». Asemenea premise de repunere în drepturi a elementului artizanal, a manualității încorporate în substanța picturii, am descifrat, din nou, în lucrările expuse de cei trei invitați.

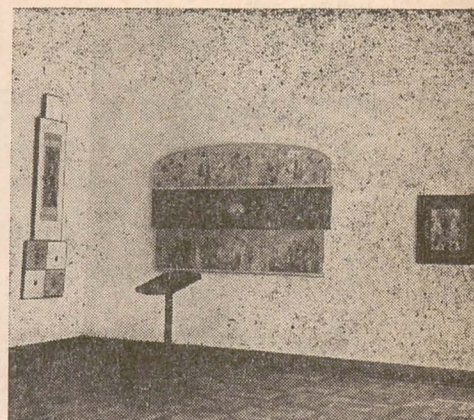
Noutatea picturii lui Horia Bernea s-a întemeiat, încă de la început, pe acceptarea, pînă la un punct, a tradiției sevălului într-o vreme cînd aceasta părea să se îndrepte către o relativă marginalizare. Invenția lui Bernea s-a plasat înăuntrul tradiției, și a rămas, de fapt, prevalent atașată ei. Din fondul picturii autohtone Bernea a reușit să capteze însă tocmai un esențial autohtonism traductibil în pictură, și intraductibil în alt limbaj artistic. Domeniul său de investigație rămîne concretul simbolic, unde umilul e investit cu o înconfundabilă aură de spiritualitate.

Prezența lui Marin Gherasim a demonstrat încă o dată interesul subiectului de meditație artistică pe care artistul și l-a impus de mai multă vreme, pornind de la ideea echivalării construcției vizuale cu o arhitectură a spiritului. Într-adevăr, pictorul nu se oprește la etapa articulării planurilor și raporturilor spațiului plastic, ci încorporează geometriilor imaginate valori ce îndrumă gîndirea privitorului spre temeiurile vechii noastre arte. Nivelul organizării compoziției se împletește strîns cu cel al unei reprezentări simbolice

pe cît de lapidare pe atît de pregnantă. La Florin Mitrol cosmosul imaginii se alcătuiește pornind, am spune, de la spațiul-suport, ca de la un dat material și spiritual totodată. Pictorul atribuie « fondului », de regulă predominant în raport cu « figura », esențialitatea celebrului topos a-topos bizantin, dar și o calitate neliniștitoare și palpabilă, o secretă vitalitate prefigurînd, parcă, viitoare germinații. Pe acest fundal al tensiunilor și latențelor implicate, refuzat finitudinii, dar totuși conținut în ea, semnul plastic, ori simplul contrast valoric dobîndesc deîndată strălucirea și firescul gestului primordial.

Astfel de jaloane au înlesnit dintru început grupajul expoziției și chiar panotarea ei, constituind nucleul ideatic al unor direcții orientative în creația celorlalți participanți. Cristlan Paraschiv a prezentat două lucrări din noul său ciclu în care, după reușitele experiențelor precedente, centrate pe cite un anumit motiv pictural cu funcție metaforică, revine la obîrșia limbajului optic, propunînd echivalențe ale procedului literar al « descrierii », redată cu un deosebit de rafinat simț al materiei. Constantin Pacea a participat la rîndu-i cu lucrări aparținînd unui ciclu compact, intitulat « Gritu », unde predilecția sa pentru forma închisă, contrapunctată, aici, de inerenta vibrație a figurării, slujește cu eficacitate investiției acesteia cu un fel de magie, care este în primul rînd a picturii. Grigora Floru parcurge, se pare, o fază de tranziție, ilustrată prin lucrări oarecum diferite, dar totuși de o respirație unitară: am remarcat o admirabilă natură statică invocînd prin tratarea materiei în răsuri și reveniri succesive conotații bizantinizante, apoi o alta unde impostarea voit asimetrică a motivului dezvăluie, ca și compozițiile din ciclul « Faguri », tendința spre o expansiune controlată, dar neînhibată, a sensibilității. Cei trei tineri artiști fiind cunoscuți și prin activitatea lor anterioară, am dori să folosim cuvîntul « revelație », deși cam uzat și riscant, în legătură cu pictorul Mircea Novac din Craiova. Acesta a expus trei naturi statice (două din seria « Tiugi ») unde tratarea elementelor în tușe mărunite, echilibrată de coeziunea formelor, ca și restituirea lor prin clar obscur, concură la închegarea unei variante sui-generis a picturii metafizice, cu foarte vădite trăsături « muzeale ». Ștefan Rîmniceanu abordează o nouă etapă a creației sale, renunțînd la abstracția simbolică în favoarea unor montaje de fragmente generice din morfologia unei arhitecturi medievale interpretate în cheia stilului pictografic. Organizarea pinzelor în poliptic le sporește înzestrarea evocativă. Sorin Novac tratează tema « împachetării » cu dezinvoltură și o vivacitate cromatică desăfurată pe spații mici dar domolită pe ansamblu, indicînd o dotație autentică pentru scenografie, profesiunea sa curentă. Broderiile Florică Pacea s-au integrat de asemenea expunerii parietale, sintetizînd citeva dintre leit-motivele manifestării: « scriitura », apelul la o tehnică tradițională, avaturile simetriei, asocierea dintre organic și geometric.

La capitolul sculpturii ni s-a impus, mai întîi, « Arcul » lui Leonard Răchită, conținînd seria « Arhitecturilor afective », volum viguros segmentat, sugerînd arhaicitatea cupolei orînduite ca însemn spațial al unei concentrări de energii. Claudiu Filimon aduce în atenție îmbrăcările grinzilor de lemn rotund ale construcțiilor țărănești, grupîndu-le în structuri adunate din care nu lipsește sensul antropomorf. Mihai Ecobici închipuie deopotrivă o

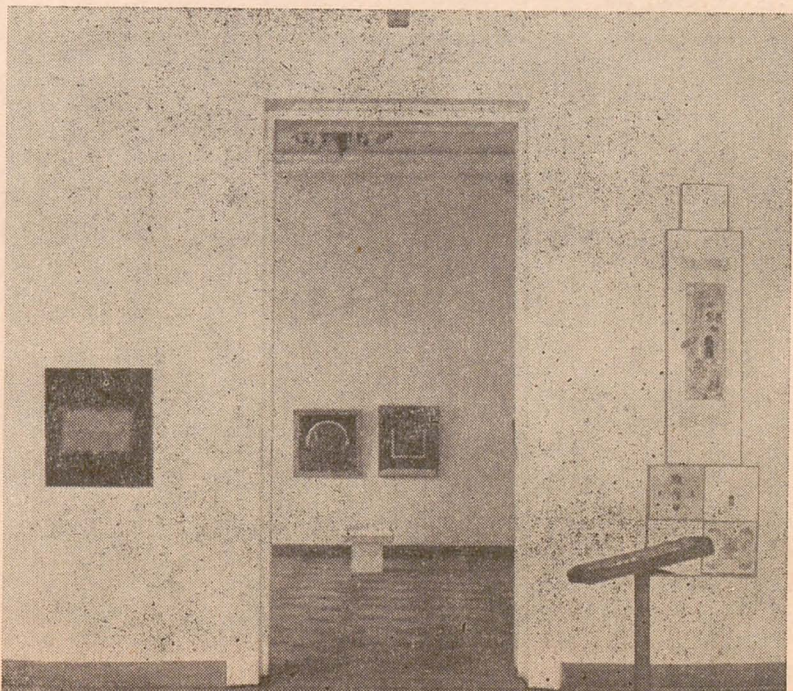


3 aspecte din expoziție

microarhitectură emblematică, un fel de arc de triumf cu aluzii la alcătuirile megalitice, deși realizat din lemn. Ioan Bolborea mediază translații între anatomia portretului și carcasa căștii medievale în juxtapuneri unde am descifrat plăcerea contrastului expresionist, relevată și de « Personaje-fereastră » ale lui Marcel Voinea, iar Marian Zidaru a confirmat modul inteligent în care și cultivă factura, în prelucrări zoomorfe cu nuanțe din « arta săracă ».

Grafica a prilejuit reîntîlnirea cu înclîntorul « lettrism » al Doinei Simionescu, alternînd și imbinînd străfulgerările gestului cu delicatețea benzilor de tuș. Un alt tip de opoziție a oferit Constantin Constantinescu, între rigoarea unei rețele restituite perspectivice și capricioasele eflorescențe liniare din jur. Dan Mihăileanu « pune în operă » pasiunea pentru realitatea nudă a detaliului, pentru studiul suprafețelor și texturilor și totodată un ascetism grafic de sursă minimalistă. Suzana Fântănarlu alege însemnul « nodului » ca reper existențial și ca răscruce a unor experiențe înfăptuite sub egida « noului desen ».

La capătul parcurgerii lucrărilor, consemnăm încă un aspect general ce ni s-a părut a deschide perspectiva unui comentariu aparte. Căci multiplele revelații expresive de care vorbeam, din prezentarea de la Muzeul craiovean, axate pe conceptul artistului – « artifice », nu ar fi fost posibile fără acumulările din perioada studenției, atît de vădite în ceea ce au arătat participanții tineri. Cotitura care s-a cristalizat în ultimii ani în procesul de învățămînt, la Institutul « Nicolae Grigorescu » din București, își dezvăluie deja roadele. Cursurile de restaurare și conservare, cele de tehnologie a materialelor și transpunere s.a., laolaltă cu orele de atelier, contribuie eficient la asigurarea unei însușiri cît se poate de solide a fundamentelor meșteșugului artistic, în toate fațetele sale, implicînd cultura și istoria lăuntrică a fiecărei ramuri de specialitate, și creînd tînrului absolvent o bază trainică de profesionalitate, legitimînd orice evoluție ulterioară. Și iată, rezultatele se văd deja. Ele apar fără echivoc și în expoziția comentată, admirabilă ca intenție și ca înfăptuire, constituindu-se pe drept cuvînt, așa cum arată Vasile Drăguț în catalog, « ca un fapt de autentică valoare culturală ».



georgia lavric, tatiana rogovschi-slătineanu, rodica leucă, constantin șevțov—hanul cu tei

mihai drișcu

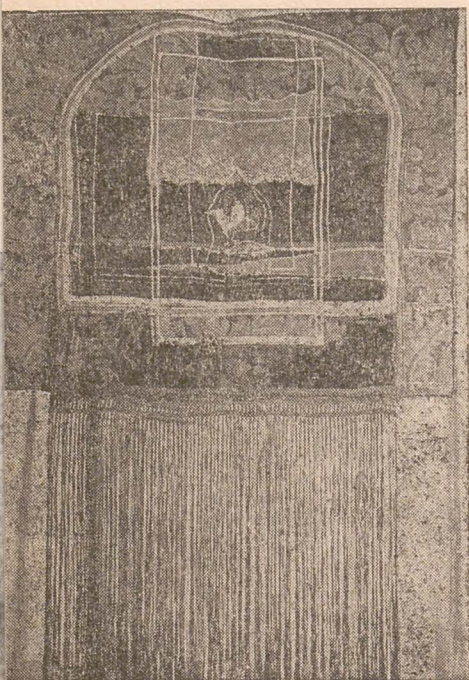
Georgia Lavric își numește — dreptul artistului — asamblajele textile «broderii», dar nu o ceartă pe cuvinte interesează acum, ci în primul rând modul în care — obsesie a epocii I — ea «reciclează» materiale scoase din uz. Autoarea recuperează ingenios-nonșalant un întreg inventar de materiale hetero-

tate» cu sens calitativ, de felul «sompțuoșitate», «extincție în timp», «puritate», etc. Constatăm că, uneori, spectacolul decorativ este virat spre umoristic (și nu este vorba numai despre inscripționări directe ca «te rupi când faci un ou», ci și despre hazoase abateri de la regulile heraldicii). Diferitele faze de «lucru

Picasso, lipind hîrtii imprimate cu flori. Și totuși diferențe există: autoarea e interesată nu de fragmentarea planurilor, ci mai curînd de sensul arabescului și eleganța colajului matissian și depășește faza tautologiei cubiste (cînd ziarul reprezenta ziarul) cu elementul imprumutat recombune ceva absolut diferit

temă de circulație n ceram cîi internațională actuală: producerea de contraste și, simultan, atenuarea lor. O formă «rece», netă, de o claritate geometrică, extrasă din reperul industrial este «sabotată» cu o cădere ca și întimplătoare de fibre torsadate. Această dispunere îndeplinește o funcție aluzivă la forma organică și la aleatoriul natural. Contrastul amintit este atenuat de un coloraj sobru și subtil nuanțat; cu aceasta Rodica Leucă dovedește serioase cunoștințe tehnologice. În soluțiile de amplasare a acestor moduli, un rol important îl are limbajul cantitativ, adică numărul de moduli în distribuție liberă. Cu această lucrare autoarea realizează o reușită «Innobilare» a unui material industrial, porțelanul sanitar.

Autonomia sculpturii mici este asigurată de faptul că dimensiunea redusă face parte din concepția inițială, din ideea primă, cu alte cuvinte lucrarea nu face parte din categoria stadiilor intermediare, a machetelor ce presupun alte relații dimensionale. Sculptura mică a tînrului metalist Constantin Șevțov ține de soluțiile abstracției organice. În



1. Georgia Lavric: Calivia, broderie

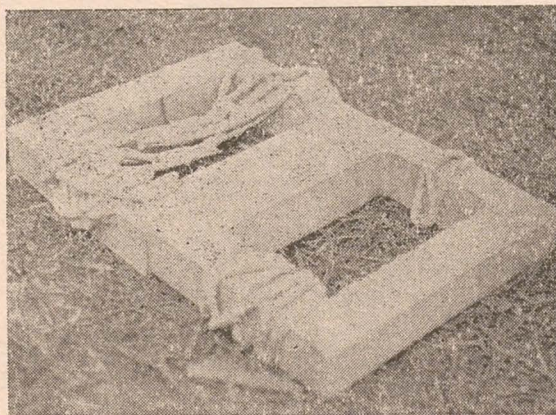
2. Rodica Leucă: Compoziție, porțelan

3. Constantin Șevțov: Compoziție, inox

4. Tatiana Rogovschi-Slătineanu: Amintiri, panou decorativ

5. Nina Iliescu: Marea, vestimentație

6. Luminița Spiridon: Cabaret, vestimentație

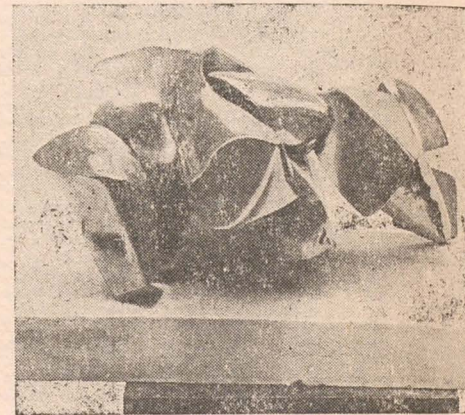


manual», aspectele pur artistice sînt urmărite cu grijă: se resimte — și se transmite — o nedismulată plăcere a execuției, o încîntare a muncii.

Nu este doar o simplă figură de stil afirmația că astăzi, și în «regatul Ariadnei» se lucrează frecvent cu prefabricate, viteze de lucru, randamentul nemaifiind, se vede, exclusiv calități ale producției industriale. Exersată — și recunoscută — în domeniile tapiseriei și creației vestimentare Tatiana Rogovschi-Slătineanu expune acum panouri dreptunghiulare de dimensiuni medii și mici cu aplicații de diferite materiale textile. Regulile de lectură ale tapiseriei tradiționale dar și cele ale planității «tabloului» alcătuiesc grila prin care Tatiana Rogovschi-Slătineanu își compune seria de naturi statice. Deși este vorba despre materiale cusute între ele (în acest caz autoarea verifică, pentru folosință personală, în practică, la mașina de cusut, cunoscuta butadă «nu cu clei se face colajul»), soluțiile compoziționale nu diferă în mod esențial de rațiunile de simplificare a tabloului pe care, în 1912, Braque le resimțea lipind hîrtii sau de climatul emotiv pe care, ceva mai tîrziu, îl urmărea

(din mătase cu flori sînt decupate siluetele de prețioase pocale). O elaborare rațională, un control constant în vederea unei mari lizibilități — contrastul «teoretic» figură-fond, contraste de calitate — lucos-mat, ritmări și rime simple, au ca efect o atmosferă de «lux calm și voluptate» realizată cu mijloace economice, dar sugestive.

Modulii expuși de Rodica Leucă introduc o



decupajul formelor, «coaserea» lor prin sudură și șlefuirea metalului (relația speculară, «ogîndirea» îmbogățește, prin continuă transformare, aspectul lucrării) autorul introduce o severă conștiință artistică. În decalarea egală a pozitiv-negativelor există o posibilă atingere cu o etapă a compozabilelor/decompozabilelor lui Berrocal, atingere căreia Constantin Șevțov știe să-i asigure o tonalitate proprie.

artă vestimentară marina sabados

Recent înființat în județul Neamț, Atelierul 35 își inaugurează activitatea la începutul acestei veri, cu o expoziție de artă vestimentară care constituie un eveniment inedit în contextul manifestărilor artistice organizate de filiala U.A.P. Neamț (galeria Arta).

Nina Iliescu și Luminița Spiridon expun 22 piese de creație vestimentară feminină care, privite în ansamblu, poartă marca unui numitor stilistic comun. Aflate la începutul unei experiențe artistice ale cărei coordonate se întindec de pe acum, ele tatonează modalitățile de exprimare specifice artei vestimentare, propunînd formule compoziționale sugerate chiar de proprietățile materialelor folosite: mătase, pînză topită, catifea, borangic. Ornamentul pictat, cu rol structural în compoziția generală, dă nota de unicitate a fiecărui model în parte. Sugerînd variate medii ale materiei

— acvatic, vegetal, sideral — și recreînd stări de spirit, cromatica, în varietăți tonale modulate în degradări și ornamentul, într-o transcripție grafică fluentă pe suprafață, sînt, alături de croieturile asimetrice, uneori combinate cu drapaje, caracteristici ale pieselor de vestimentație realizate de cele două expozante. Unitară în ansamblu, expoziția se articulează pe datele specifice fiecărei personalități artistice în parte, Luminița Spiridon probînd o anume înclinație spre design vestimentar, în timp ce Nina Iliescu insistă asupra unicității fiecărei piese.

Expoziția de artă vestimentară de la galeria «Arta» din Piatra Neamț deschide perspectiva unor alte posibile formule expoziționale care să impună atenției publicului din localitate valențele artistice ale ceramicii, sticlăriei, metalului sau tapiseriei.



precizări privind un peisaj din colecția zambaccian

gheorghe cosma

Între lucrările deosebit de valoroase din sala franceză a colecției Zambaccian se află și două peisaje de Maurice Utrillo. După știința noastră, în colecțiile din România mai există încă două peisaje de Utrillo: «Basilica din Montmartre» (col. dr. I. Siligeanu) și «Stradă în Montmartre» (col. I. Haravon), ambele în București¹. Dacă ne referim în general la modul cum este reprezentată pictura franceză modernă în muzeele noastre, constatăm faptul că sala franceză din colecția Zambaccian are o contribuție din cele mai însemnate. Aici se pot vedea lucrări de Corot, Delacroix, Renoir, Pissarro, Sisley, Bonnard, Cézanne, Matisse, Derain, Marquet, Picasso, Laprade și cele două peisaje ale lui Utrillo.

Prieten cu criticul de artă Georges Besson, Zambaccian s-a apropiat de pictura franceză cu pasiunea unui «connaissance», vizitând cu regularitate saloanele și galeriile de artă pariziene². În același timp el a ajuns să-i cunoască pe Matisse, Bonnard, Marquet, Derain, Dunoyer de Ségonzac, Maillol și alți mari artiști francezi în propriile lor ateliere. În 1932 Zambaccian este primit de Ambroise Vollard la reședința sa din Rue Martigny nr. 28, unde are posibilitatea să vadă numeroase opere ale lui Cézanne, Degas, Rouault, Bonnard, Matisse, Derain, Picasso, Laprade, între care și Utrillo³. Pentru colecționarul Zambaccian se pare că această întâlnire cu celebrul negustor de artă francez a fost hotărâtoare. Rămâne copleșit de bogăția colecției acestuia — avea circa 200 lucrări de Cézanne, serii mari de pânze ale lui Degas, Matisse, Picasso ș.a. — dar mai cu seamă îl impresionează valoarea lor artistică.

După George Bellu (Bellio), primul mare colecționar și sprijinitor al pictorilor impresionisti⁴ din secolul trecut, Zambaccian este nelindoielnic cel de al doilea important colecționar român de artă franceză modernă. Dar spre deosebire de primul, a cărui colecție s-a dispersat tot la Paris unde o constituie, Zambaccian o păstrează, înzestrând patrimoniul nostru muzeal cu opere rare și de o inestimabilă valoare.

Cert este faptul că Zambaccian își constituie colecția de artă franceză după 1930, în scopul vădit de a poseda opere reprezentative ale unor importanți pictori din școala pariziană, a căror cunoaștere este de o deosebită importanță pentru înțelegerea evoluției picturii românești moderne⁵. În valoroasa lui colecție, vizitatorul poate să descopere ce-i apropiat sau deosebit pe Pallady de Matisse, pe Iser de Derain, pe Steriadi de Pissarro sau Sisley, despre care unii critici străini au făcut uneori aprecieri superficiale, nu totdeauna în favoarea picturii noastre. De aceea, ni se pare, nu lipsită de importanță, studiarea picturilor franceze moderne existente în colecțiile noastre muzeale, care sînt încă insuficient cercetate și despre care circulă chiar date confuze și incomplete în unele din publicațiile noastre⁶. Ne oprim, în cazul nostru, la «Peisaj din Montmartre» (inv. 371/88071; ulei pe pânză lipită pe lemn; 0,455 x 0,540; semnat stînga jos, cu brun: Maurice Utrillo, nedatată), care, în catalogul muzeului «Zambaccian» din 1973, este înregistrat cu date sumare, între care se strecoară și unele erori. De pildă, locul morții artistului este consemnat greșit «Vesinet», el fiind în realitate «Dax», așa cum rezultă din monografiile publicate de istoricii de artă francezi ca și din marile enciclopedii de artă⁷. În acest catalog nu se menționează circulația opereii în diverse colecții sau expoziții, datele fiind limitate doar la perioada intrării în colecția Zambaccian, dar și în cazul acesta cu unele lacune de informație.

Este surprinzător și faptul că, deși în 1970 Editura Meridiană publicase traducerea monografiei «Utrillo» de Francisc Carco (după ultima ediție din 1956), unul dintre cei mai autorizați biografi ai pictorului, la aceeași editură apare în 1972 un album «Utrillo», în care referirile la acest peisaj continuă să fie confuze și eronate. Cu toate că monografia lui Francisc Carco este menționată în bibli-

grafie și ar fi putut oferi indicii, după cum vom vedea, pentru fixarea perioadei de execuție a acestei lucrări, autoarea albumului propune totuși ca datare pentru «Peisaj din Montmartre» anii 1920—1922⁸.

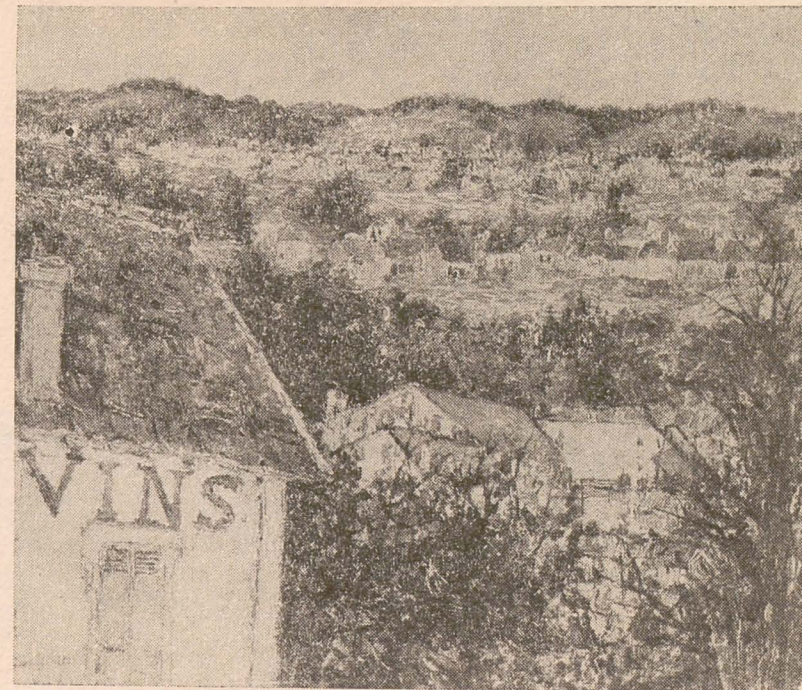
După cum se știe, biografia lui Utrillo distinge cîteva etape și perioade destul de bine delimitate în evoluția sa stilistică. Prima perioadă e considerată a fi între 1902—1908, cînd debutează sub influența lui Pissarro și Sisley, de care se desprinde încă repede.

În acest timp, Utrillo lucrează mai întîi în atelierul mamei sale, apoi la Montmartre în apropiere de Paris și începe să picteze aspecte cu străzi din cartierele sărace din Montmartre. Etapa cea mai rodnică, apreciată a fi apogeul creației sale, numită «perioada albă», este între 1908—1920, cînd pictează un număr impresionant de lucrări. După 1920, sub influența picturii mamei sale, Suzanne Valadon, în paleta sa apar și culori mai puternice, de predilecție roșu și albastru, iar în peisaje sînt introduse și figuri, în special femei.

Prieten al familiei pictorului, Francisc Carco oferă în cartea sa date foarte prețioase pentru a stabili perioada de execuție a lucrării «Peisaj din Montmartre». El își amintește că Suzanne Valadon l-a îndemnat pe Utrillo să picteze pentru a avea o ocupație ca în felul acesta să se lase de băutură. Un detaliu deosebit de important pe care-l povestește Carco este faptul că el a văzut în atelierul său, din epoca lui de începuturi, cîteva pînze «zugrăvite cu o rară măiestrie», în care apăreau «niște fațade de crămă decorate cu litere mari ale cuvîntului «VINS»⁹. Or, peisajul din colecția Zambaccian se numără nelindoielnic printre aceste lucrări, deoarece pe fațada casei din stînga, deasupra ușii, apare cuvîntul «VINS», scris stîngaci în majuscule. După cum indică și titlul, acest peisaj a fost pictat la Montmartre, lângă Paris, în perioada cînd Utrillo a fost internat pentru dezintoxicare la spitalul «Sainte-Anne», unde l-a îngrijit doctorul Vallon. Francisc Carco mai menționează, pe lângă Montmartre, și alte nume: Butte-Pinson, Pierrefitte, «locuri pașnice, punctate de mici arbori rotunzi din livezi, îngrămădiți pe cîmpie, eșalonai de-a lungul drumurilor, cu ziduri cu streșină de țigle, cu căsuțe mărginind ulițe liniștite de sat...»¹⁰.

Un peisaj din această serie este menționat și de Pierre Courthion în monografia sa «Utrillo», din 1948, cu titlul: «Le marchand de vin de la Butte Pinson à Montmartre», precizînd și anul execuției: 1907¹¹. Comparat cu peisajul din colecția Zambaccian, se vede clar că sînt aproape identice. În ambele peisaje apare, în prim plan la stînga, modestă casă cu acoperiș înalt, cu un coș de fum vîrît în alb, iar deasupra ușii, sub streșină, este scris: «VINS». Peisajul înconjurător, cu pomi (dreapta), cele cîteva case din planul secund, precum și altele mai îndepărtate, indică fără dubiu același motiv topografic. Singura deosebire între aceste două lucrări constă în paginație. Peisajul din colecția Zambaccian este văzut pe orizontală (0,455 x 0,540), iar cel menționat și reproduc de Pierre Courthion este paginat pe certicală (0,730 x 0,550). În consecință, aceste două peisaje nu numai că reprezintă același motiv topografic, dar după factură și colorit sînt executate la un interval de timp apropiat.

Aceste observații ale noastre sînt confirmate și mai clar în catalogul lui Paul Pétridès, «L'œuvre complet de Maurice Utrillo» (4 volume, Paris 1959)¹². În volumul I, la poziția 33, este consemnat și peisajul din colecția Zambaccian sub titlul «La Butte Pinson à Montmartre», foarte apropiat de titlul acestuia din catalogul expoziției «La peinture française moderne — Collection Zambaccian» (deschisă în 1935, în sala Dalles din București)¹³ și anume: «Peisage de Montmartre Butte de Mimi-Pinson». Prin confruntarea fotografică, s-a constatat că, fără îndoială, este aceeași lucrare. Sub titlul lucrării Pétridès mai menționează datele: «vers 1906, Huile, Signé en bas à gauche. Même sujet no 107, An-



cienne collection Gignon. Cliché Galerie Pétridès». Ceea ce ni se pare interesant este și faptul că Pétridès, deși avea clișeu fotografic, nu posedă datele tehnice ale lucrării. Probabil că autorul catalogului, la data întocmirii acestuia, nu mai știa în ce colecție se află lucrarea. Căci majoritatea lucrărilor din acest amplu catalog sînt consemnate cu datele tehnice și circulația lor în diverse expoziții și colecții, indicîndu-se locul ultimei colecții în care figurează. De pildă, pentru peisajul «La Butte Pinson», reproduc de Pierre Courthion în cartea sa din 1948, Pétridès posedă atît datele tehnice cît și circulația acestuia în diverse colecții.

În consecință, pe baza investigațiilor noastre, am reușit să stabilim, în primul rînd, perioada de execuție a acestui «Peisage de Montmartre», confirmată de Paul Pétridès în monumentalul său catalog, a fi fost pictat către 1906, reconstituind și circulația acestei lucrări prin diverse colecții și expoziții. A făcut parte din colecțiile: Gignon, Cibaude, Hodebert, Galerie Theophil Briant, Krikor H. Zambaccian, Onic Zambaccian, Muzeul de artă Zambaccian (donat în 1962), iar în prezent se află în Muzeul colecțiilor de artă — Colecția Krikor H. Zambaccian (din 1978). După Ad. Tabarant, autorul unei cărți «Utrillo»¹⁴, «Peisage de Montmartre Butte de Mimi-Pinson» a figurat în expoziția «À la renaissance, Exposition au profit de la Cité Universitaire, Paris». Cu același titlu, această lucrare este consemnată și în expoziția «La peinture française moderne — Collection Zambaccian» din 5—31 decembrie 1935, de la sala Dalles din București. În 1955, o reîntîlnim, cu un titlu prescurtat, în «Expoziția de artă franceză — pictură, sculptură, arte decorative» — de la Muzeul de artă al Republicii, alături de alte trei lucrări de Utrillo: «Peisaj din Auvergne» (col. Zambaccian), «Stradă din Montmartre» (col. Haravon) și «Basilica din Montmartre» (col. dr. I. Siligeanu). Deși acest titlu prescurtat este păstrat atît în catalogul Muzeului Zambaccian din 1973 cît și astăzi la Muzeul colecțiilor de artă — în cadrul colecției respective — considerăm că ar fi indicat să se revină la titlul inițial, consemnat de Ad. Tabarant în cartea «Utrillo» (1926) și apoi preluat de Zambaccian însuși așa cum reiese din catalogul expoziției de pictură franceză modernă, de la Dalles din 1935.

Propunerea noastră pledează, deci, pentru titlul inițial, folosit în cele mai vechi publicații, care este mai apropiat și de cel adoptat de Paul Pétridès, în catalogul său din 1959: «La Butte Pinson à Montmartre», ca și de titlul celei de a doua lucrări pe aceeași temă, intitulată «La Butte Pinson», consemnată ca atare de Pierre Courthion, în 1948, cît și de Paul Pétridès la poziția nr. 107, din «L'Œuvre complet de Maurice Utrillo».

¹ Cf. «Expoziție de artă franceză — pictură, sculptură, arte decorative», Muzeul de artă al R.P.R. (catalog), 15—30 noiembrie 1955, București. Interesant este și faptul că în colecția dr. I. Siligeanu este consemnat și un autoportret, semnat de Suzanne Valadon, mama lui Utrillo.

² Cf. K. H. Zambaccian, *Pagini de artă, Impremeria Națională, București 1943*, și *Insemnările unui amator de artă*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București,

1957, pp. 187, 191, 193, 197, 200, 205...

³ Op. cit., Pagini de artă, p. 115.

⁴ bis Remus Niculescu «George de Bellio, l'ami des impressionnistes», Revue roumaine de l'histoire d'art, tom I, nr. 2/1964, p. 209—278.

⁵ Prima referire la pictura franceză modernă din colecția Zambaccian o face Emanoil Bucuța în «Boabe de grîu», nr. 8, 1933, pp. 460—462, cu reproduceri după lucrări, între care se află și «Peisaj din Montmartre» de Utrillo, sub titlul «Din vecinătatea Parisului», reproduc la pagina 461, înscr-un ansamblu de lucrări și separat la pagina 462.

⁶ Referiri de excepție la unele lucrări de pictură franceză modernă din colecțiile noastre muzeale face Eugen Schileru în cartea sa, «Impresionismul» (Editura Meridiană 1970), ca și unii cercetători de la Galeria universală a Muzeului de artă al R. S. România, de pildă Anatolie Teodosiu. Avînd în vedere, însă importanța picturii franceze pentru școala de pictură românească modernă, apreciem că sînt necesare studii minuțioase și de mai largă anvergură. Desigur, nu omitem faptul că s-au făcut unele studii temeinice asupra școlii «plein-air»-iste franceze pentru monografiile Grigorescu și Andreescu, dar sînt necesare și alte studii pentru perioada impresionistă și postimpresionistă, în vederea înțelegerii mai nuanțate a picturii românești după 1900.

⁷ Cf. Muzeul de artă Zambaccian, catalog editat de Fondul Plastic, agenția de publicitate «Artis», 1973 (colectiv de redacție: Petru Ciocan, Ileana Matac, Jacques Zambaccian).

⁸ De pildă: Pierre Courthion, Utrillo, Editions Jean Marquet, Lausanne 1948; Francisc Carco, Utrillo, Editions Bernard Grasset, 1956; Grande Larousse encyclopedique ș.a.

⁹ Cf. Irina Fortunesco, Utrillo, Editura Meridiană, București, 1972, reproduc color planșa nr. 8.

¹⁰ Cf. Francisc Carco, op. cit. p. 8.

¹¹ Ibidem, p. 18.

¹² Cf. Pierre Courthion, op. cit., reproduc la nr. 4.

¹³ Acest catalog se află la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R. S. România.

¹⁴ Cf. «Association des amis de la Pensée de l'Art Français; La peinture française moderne — Collection Zambaccian. Catalogue de l'Exposition de Bucarest, 5—31 Décembre 1935, Fondation Dalles, Imprimeries Eminesco nr. 1». Menționăm că în această expoziție Utrillo figurează numai cu «Peisage de Montmartre — Butte de Mimi-Pinson», cealaltă lucrare, «Peisaj din Auvergne», fiind expusă în 1955, în cadrul expoziției de artă franceză — pictură, sculptură, arte decorative, organizată de Muzeul de artă al R.P.R. (15—30 noiembrie), catalog p. 15.

¹⁵ Ad. Tabarant, Utrillo, Editions Bernheim Jeune, Paris, 1926.

radu procopovici

Elena Forțu (Galeria Eforie)

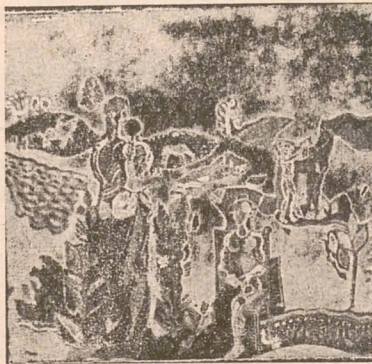
Difficultatea unei aprecieri a creației scenografice rezidă în medierea pe care o impune convenția expozițională: un spațiu *real* de «joc» nu poate fi adus în sală — doar sugerat prin «imagini». Chiar și grafica Elenei Forțu atestă acest lucru, întrucât prin ea citim locuri reale, existente, dar în felul în care ele ar fi decupate de un program de mișcare dramaturgică. Astfel, ciclul «Drumuri și plaiuri» recurge la cîteva din posibilitățile bidimensionalului de a sugera o montare a secvențelor unui traseu — ca într-un documentar peisagistic. Forma de afirmare a genului în speță rămîne încă ambiguă: vom ceda tentației de a aprecia o «grafie» descriptivă ca fiind de sine stătătoare ori vom încerca să ne imaginăm un spațiu-receptacol de acțiune? La o margine a acestui nesfîrșit lanț plastic se află purta lovacitate picturală — niciodată suficientă pentru a descrie anvergura eforturilor spectaculare, în cel mai bun sens, ale scenografului; la cealaltă limită, se află spațiul discret, retras în fața mișcării scenice. Să nu uităm că un document fotografic mai mult ascunde decît evocă aspectul scenografic al unui spectacol, că el este mai mult instantaneu smuls dintr-o acțiune decît

față de cele temporale. Între ele se naște o contrarietate ce nu devine antagonism atîta timp cît sînt depășite opțiunile stilistice simplu plastice. Scenografia poate fi o «Zonă» a inovației și a cercetării expresiei vizuale dar numai cu condiția înțelegerii imperativului anti-iluzionist — fiind genul cel mai concret, verificat spațial prin acțiunea oamenilor.

Elena Urdăreanu-Herța (Galeria Orizont)

Imagini care recurg la materialitate pentru a da mai multă credibilitate «vizionarismului» lor, pentru a întrupe mai bine reflexe și umbre: izvorul imaginilor. Lumi vizionare ca acelea ale Elenei Urdăreanu-Herța ar dori să fie lumi atotcuprinzătoare, dar rămîn eclectice. Întreg repertoriul artei moderne este inclus în ele: aluzii la primitivism, citate ce sînt cvasi-pop-art, reverii suprarealiste — bineînțelese! Căci există în suprealism o vocație a reunirii tuturor posibilităților. În fond, totul este siluetat pe ecrane incerte, atemporale, fie în plutare, fie frontalizate static, fie prinse în plasa grea a materiei ce împiedică eliberarea visului. Aceste imagini recurg mereu la real pentru a încerca să intre sub zodia fericită a

dintre concept și materie în aceste «întrupări». Cu o remarcabilă îndrăzneală, Elena Urdăreanu-Herța reunește elemente heteroclitice sub zodia aceleiași materializări, sugerînd o spectacularitate a «viziunii» ce ne face, uneori, să ne gîndim la ilustrații posibile ale covorului zburător ori ale basmului în care este deschis ulciorul ce ascunde un duh. Sînt multe fețe ascunse, priviri oarbe, reunite ca factori imponderabili într-un spațiu plin, dens — contradicție a reveriei. Geometria este constant înșelată prin apariția unor personale conture. O indecizie fundamentală a forme — «a fi sau a nu fi» — mar-



chează aceste «ideograme» plastice. Idei majore sînt deseori adulterate prin încrucișarea cu vulgara certitudine a materiei — fapt ce ostenește elanul vizionar în arta plastică.

mircea grozdea

Florin Menzopol (Buzău, galeriile de artă)

Cele 82 de lucrări, pictură și grafică, expuse de Florin Menzopol au constituit o demonstrație a evoluției artistului în cincisprezece ani de continuă activitate pluridisciplinară. Cu deosebire în compozițiile în ulei, elaborate după numeroase schițe și proiecte, intenția de a conferi mesajului o noblete gravă, rezultat al unei îndelungi decantări ce exclude pitorescul, ca și detaliul facil, se face simțită în definiția schemelor, dominate de o simbolică generoasă și cuprinzătoare. Mitul lui Icar, legenda Meșterului Manole, mirajul porților ce ascund zări necunoscute — iată cîteva din temele dezvoltate în interpretări personale, tincturate de o poezie plastică ce se vrea artă de *dialog*, nu de delectare. Mai spontană, mai degajată și punctată de accente temperamentale, grafica lui Menzopol atestă o factură realist-expresionistă, subliniată de paleta mată cu care mînuiește culorile de apă. Peisajele robuste par fragmente de frescă sau fundaluri de scenă, în așteptarea domesticirii naturii de către mîna omului. Figurile umane nu alcătuiesc tipuri specifice, nici portrete-robot, ci mai degrabă *oameni-construcții*, creații arhitecturale în forme energic conturate, eroii unei istorii al cărui scop rămîne esențializarea. Manifestare a unui profesionalism cultivat, cu multiple implicații și promițătoare perspective, expoziția a însemnat un eveniment cultural de certă calitate în viața plastică buzoiană.

1. Elena Forțu: Instantaneu din spectacolul cu *Datina străbună*, muzică de C. Arvinte
2. Florin Menzopol: Compoziție, ulei

gheorghe vida

Desen (Galateea)

Afinitatea de grup a tinerilor artiști expunînd lucrări în tehnici ce pot fi subsumate desenului este dată de modul în care probează, fiecare în tiparele propriei viziuni, surprinzător de rapid cristalizate și imediat recognoscibile, autonomia de limbaj a desenului, care poate deveni, așa cum o demonstrează evoluția istoriei artelor, pictural, sculptural, decorativ, etc., dar este mai ales un mijloc de comunicare necenzurat, a celor mai profunde stări ale eului, «aruncînd un pod peste abis», ca să folosim o formulare a lui Schiller, în încercarea de definire a frumosului, din scrisorile privind educația estetică a omului.

Casia Csehi Păpușoi își propune să fixeze pe albul hîrtiei multiple straturi compuse din frînturi ale memoriei, himerice apariții neliniștitoare prin încongruență, ordonate de voința formativă a artei. În sensul unei mai eficiente «ambiguizări» conlucrează efecte picturale, fulgurări care luminează anumite zone de intensitate dramatică, alături conturul ferm marchează volumele aflate în echilibru instabil indicînd momentele de temporară ancorare a psihicului aflat în alertă.

Peter Csehi realizează cu o uimitoare capacitate de vizualizare a inexprimabilului, într-o serie de imagini sesizante, o psihografie de alt tip, în măsura în care întuiește și codifică situația de dublare în care se află conștiința artistului, de pe o parte ca participant și subiect de analiză, pe de altă parte contemplator detașat al propriei creații.

Ana Golici examinează o frunză sau aripa unei libelule, de pildă, pentru a regăsi conform principiului «pars pro toto» traseele, ritmurile fundamentale într-o natură văzută mai ales sub aspectul ei rațional, geometrizat, o geometrie extensibilă la infinit și încălzită de sensibilitatea artei care transformă aceste rețele într-o plasmă pulsînd de viață.

Dacă în 1978, într-o prezentare a lui Mircea Muntenescu din *Secolul XX*, Mihai Drișcu notează pe marginea ciclului *Cosmologii fluide* despre «aspirația spre volatil, subtil, delicat cu o mare înțelegere a eternului și mișcătorului», constatăm acum o anumită înăsprire, ascetizare, o deplasare a atenției artistului spre valorile grafice, o exaltare a virtuților liniei măiestrit stăpînite, ce configurează structuri imaginare, cu rapeluri continue la o realitate multiformă.



sugestie a virtualității spațiale create. La antipod, ciclul «Chipuri și închipuiri» dezvăluie alte virtualități neconsumate scenic ale creatoarei: sînt un fel de alegorii despre calitățile actoricești ale personajelor sau personalităților atrăgătoare, captivante. Avînd o condiție vizuală interdisciplinară, acest limbaj scenografic își caută un cîmp de definiție ce nu trebuie să eludeze vechea lecție a lui Lessing: artele spațiale sînt «diverse»

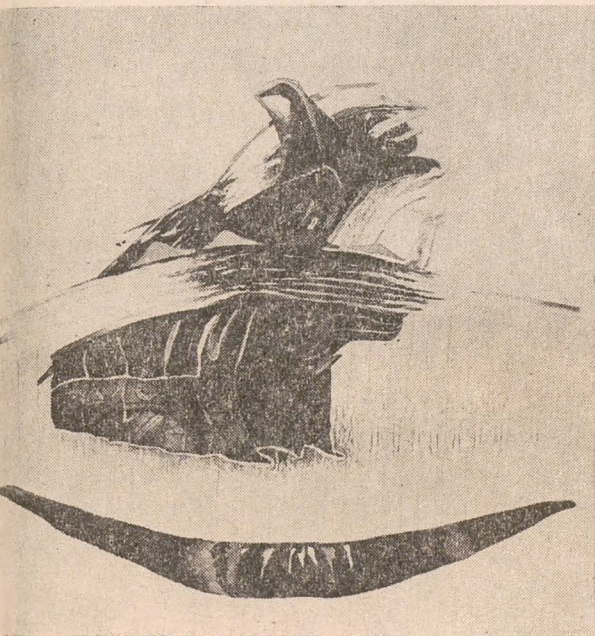
eliberării în vis. Un spectacolar simbolic precede imaginea ca un fel de scenariu. Polaritățile de «negru și alb» sînt apoi focalizate și, mai mult, materializate pînă cînd închid evanescența viziunii într-o imagine ce este aproape obiect. Deși se vrea doar un «dublu», secund și transparent, al unei viziuni efemere, imaginea este un «original» retoric și mai ales scenografic. Relația dintre «prea mult» și «prea puțin» pare a regiza armonia

1. Casia Csehi: Desen; 2. Peter Csehi: Desen; 3. Mircea Munteanu: Desen; 4. Ana Golici: frunza; 5. Marilena Preda Sânc: Reconfigurări de peisaj

1. Aurelian Dinulescu: Lectia de anatomie; 2. Dumitru Georgescu: Schiță de decor pentru filmul Saltimbancii; 3. Nelly Merola-Grigoriu: costume pentru filmul Pași spre lună; 4. Clarette Wachtel: Portret în grup

și anume muzeul imaginar, memoria figurativă, obsesie a oricărui artist autentic, față de care se definește fie prin negare uneori violentă, fie, dimpotrivă, printr-o asumare lucidă și stimulatorie. Demersul lui Dinulescu, singular oarecum în plastica noastră, se caracterizează printr-o implicare profundă, «biografică», în nucleul ideatic, în structura simbolică copleșitoare a unor capodopere, demontându-le, modificându-le nu prin persiflare ci printr-o regândire în regie, cheie cromatică, uneori compozițională, proprie. Adesea în locurile cele mai neașteptate apare autopotretul artistului prezent în același

artiști care (mai ales ultimul) se instituie și ca spirite tutelare ale lui Dinulescu. În expoziție figurează și lucrări exterioare acestei viziuni «preformate», a artei născute din faptul de artă, și anume un portret al soției, remarcabil prin franchețea culorii, o interpretare a unei peceti recent descoperite a lui Tudor Vladimirescu, ce integrează istoria concretă cu planul oniric, peisaje-stări de suflet, guvernate parcă de un duh romantic; iată elemente ce arată o dată în plus vocația sa picturală, independent de subiecte preexistente. Un ciclu de desene austere, de o manieră «ingresiană» glosează pe



Marilena Preda-Sânc «reconfigurează peisajul», după propria exprimare, un peisaj de o concretețe geologică, alcătuită din blocuri masive, unde contrastul dintre linia finită și studiul aproape geo-morfologic al unor roci tensionează și conferă adâncime, forță, imagini.

Aurelian Dinulescu (Orizont-Atelier 35)

Aurelian Dinulescu s-a făcut cunoscut printr-un șir de expoziții personale, în primul rând ca un explorator tenace și inventiv al aceluiași domeniu,

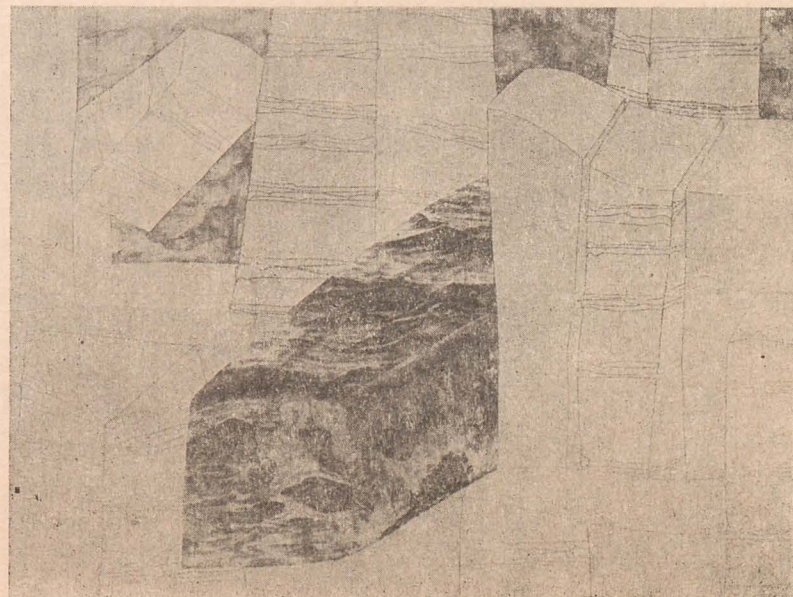
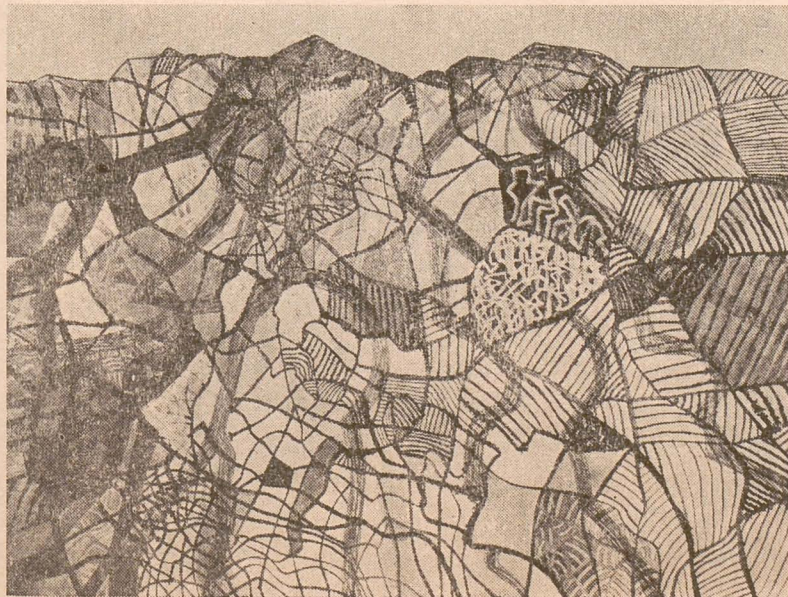
timp în tablou, dar și comentator lucid — dintr-o perspectivă contemporană — a posibilelor semnificații ale unor pânze celebre. Prin astfel de interpretări / prelucrări trec o serie de opere capitale de Rembrandt (Lecția de anatomie), Velázquez (seria Bodegones), Vermeer (Atelierul), El Greco (Laocoön), Leonardo (Cina cea de taină) și artistul va continua probabil să atragă în sfera sa de investigații alte personalități artistice fascinante. Că asemenea procedee pot fi viabile, este suficient să cităm exemplele ilustre ale lui Picasso și Dali,

marginea unor teme eterne ale spiritului uman cum ar fi Don Quijote.

Nelly Merola Grigoriu, Dumitru Georgescu (Eforie)

Dacă o expoziție de scenografie în genere este un paradox, cu atât mai mult una de scenografie (decor + costume) de film constituie fatalmente un palid reflex, o umbră a umbrei unei activități complexe care își află rațiunea deplină doar ca având o funcție importantă de creare a atmosferei filmului, ca parte integrantă a gândirii regizorale. Expu-

nerea «relicvelor» acestei munci, care merită toată admirația noastră prin uluitoarea policalificare, amplitudinea claviaturii de specializări pretinse de partitura scenografică a unui film, prezintă interes în sensul în care «deconspiră» unele din fațetele nevăzute ale turnării filmului. Sigur că fotografiile, secvențele din filmele la care au lucrat costumele Nelly Merola Grigoriu și decorul Dumitru Georgescu restabilesc oarecum în amintirea noastră importante succese din filmografia națională de care și-au legat numele cei doi scenografi, dar totuși impresia de ansamblu rămâne de panopticum, poate datorită unei supraaglomerări, cantitatea de lucrări fiind prea mare pentru spațiul galeriilor Eforie. Astfel, deși autorii au propus oarecum o formulă nouă pentru prezentarea procesului de creație în scenografie — de la proiect la obiect finit, credem că soluția unei expuneri mai aerate ar fi fost mai acceptabilă. Nu vrem să atenuăm cu nimic prin aceste observații laudele ce se cuvin unor profesioniști de înaltă clasă, plini de fantezie și adecvată inventivitate, adevărați re-creatori de epoci, stiluri și caractere cum sînt, fără îndoială, Nelly Merola Grigoriu și Dumitru Georgescu. Dilema expozițiilor de



scenografie (o dilemă provenită din dihotomia dintre artele succesiunii și artele simultaneității din clasificarea propusă de Lessing) rămîne, după părerea noastră, deschisă.

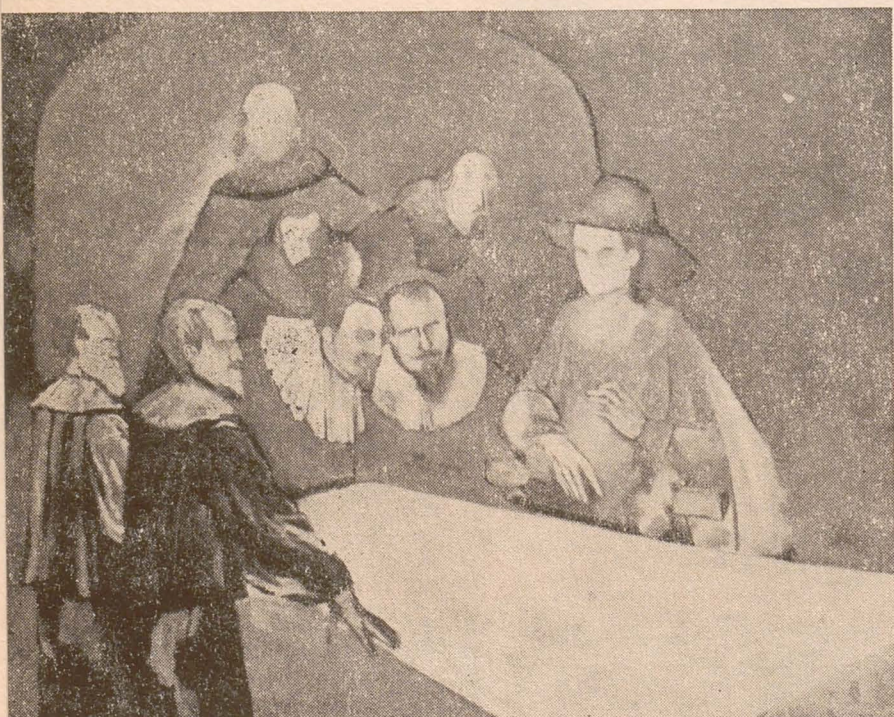
Clarette Wachtel (Orizont)

O lume aparte, pitorească, nu lipsită de grotesc este chemată la viață, în această expoziție, de remarcabila capacitate de evocare a artistei (o evocare nostalgică), punîndu-se în mișcare un întreg arsenal de mijloace ale gravurii, desenului și picturii (combinat adesea insolit). În esență Clarette Wachtel «portretizează» (ca să reluăm titlul dat unui ciclu) curți vechi, străzi, ziduri, camere, obiecte, compulsînd în imagine amintiri, chipuri, narații secrete, ca și cum o lanternă magică ar lumina pe rînd ungherele ascunse ale memoriei noastre afective.

Uneori dispunerea în vaste cutii scenografice a obiectelor cu supradimen-

sionări, dilatări și comprimări a distanțelor reale, are menirea să reconfigureze un spațiu fantasmatic în care totul este posibil. Astfel o vioară uriașă (de altfel instrumentele muzicale se înstituie ca unul din simbolurile frecvent utilizate de artistă datorită polisemiei deosebite) din «Natură statică cu vioară» sparge conturile unei camere ieșind în peisajul amenințător și necunoscut. Asemenea procedee ce țin oarecum de recuzita suprealistă sînt neconștienți și ingenios aplicate.

Să mai amintim oare în acest context sensibila acuitate a desenului, a sugestiei atmosferei din valori picturale? Fără acestea, desigur, complicatul edificiu clădit de artistă s-ar năruî. Așa însă, prin bogăția și varietatea conotațiilor, prin neobișnuita mobilizare a disponibilității de fantazare a privitorului, fără îndoială, expoziția este o reușită.



Dans ce numéro:

peinture (3)

Comme nous l'avons annoncé précédemment à nos lecteurs, notre revue se propose de consacrer trois numéros consécutifs (nos. 6, 7, 8) à des problèmes d'importance de la peinture — problèmes qui se dessinent en fonction des événements et des manifestations artistiques de la saison en cours.

En ce qui concerne le présent numéro nous attirons l'attention en premier lieu sur l'éditorial (« Education patriotique, révolutionnaire ») rédigé à l'occasion de la Réunion de travail consacrée aux problèmes d'organisation de l'activité politique et éducative, qui s'est tenue sur l'initiative du camarade Nicolae Ceaușescu à Mangalia, de même que sur la profession de foi artistique du sculpteur Gabriela Manole Adoc et du peintre Gheorghe Spiridon, inspirée par les débats qui ont eu lieu à l'occasion de cette réunion (p. 1).

Parmi les textes de nos collaborateurs il faut citer l'essai du critique et historien d'art Vasile Drăguț consacré au peintre Corneliu Baba, artiste renommé, parvenu depuis longtemps à la plénitude de son talent (« Corneliu Baba — peintre de l'homme », p. 2); l'article de Mircea Deac évoquant la personnalité du peintre Nicolae Dârâscu à l'occasion du centenaire de sa naissance (p. 5) et celui d'Adrian-Silvan Ionescu, lequel tente de reconstituer le profil complexe du peintre et photographe Carol Szathmári (1812—1888) (p. 36). L'anniversaire du centenaire de la naissance d'Utrillo fournit à Gheorghe Cosma le prétexte d'une mise au point concernant un paysage d'Utrillo de la collection Zambaccian à Bucarest (p. 41). Nous signalons encore la seconde partie de l'essai de Theodor Enescu « Manet et la peinture roumaine moderne » (p. 11). Parmi les manifestations artistiques de grand intérêt nous citons les expositions Spiru Chintilă (chronique: Horia Horșia, p. 8), Liviu Suhar (chronique: Marius Tătaru, p. 21), Rodica Chișu (chronique: Alexandru C. Lungu, p. 26). Retenons aussi les expositions Fred Micoș (chronique: Mihai Ispir, p. 30), Valentin Hoeflich (chronique: Gheorghe Vida, p. 32), Maria Manolescu (chronique: Barbu Brezianu, p. 33), Teodor Botiș (chronique: Radu Procopovici, p. 34) et Suzana Fântânariu (chronique: Horia Horșia, p. 35).

Les entretiens des critiques d'art Marica Grigorescu, Theodor Redlow, Horia Horșia et Anca Vasiliu avec les artistes Wanda Sachelarie Vladimirescu (p. 14), Constantin Blendea (p. 17), Balázs Imre (p. 20), Florin Ciubotaru (p. 22), Marin Gherasim (p. 24), Lia Szasz (p. 28) et Aurel Iacobescu (p. 29) — portant sur la peinture en général, sur la créativité et l'acte créateur font l'objet d'intéressants commentaires auxquels s'ajoutent les notes communiquées par Virgil Preda à la suite d'un voyage de documentation.

Loin de déclarer close notre enquête, nous espérons au contraire que les textes publiés seront une invite à de futurs débats.

Am te înscris domeniul pentru un nou statut ne
 limitat a nu dedica din noile venituri drept
 de a fi întregul. Ești o persoană ~~de~~ via, foarte
 lentă.

