

# arta

ANUL XXX

NR. 12/1983





REVISTĂ  
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

## REDACTIA

str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19  
70172 București

## ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici  
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45  
71118 București

## COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

## RESPONSABIL DE NUMĂR

François Pamfil

## MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

## PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

## CORECTURĂ

Elena Vitchevici

## FOTOGRAFII

V. Blendea, Radu Braun, Atanase Cartoian, Marx József E.F.I.A.P.

## DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Braun

## ABONAMENTE

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

## Costul unui abonament:

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

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Grivitei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

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

40541

Lei 30

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

EXPOZIȚII	2	Unirea cea mare
CRONICĂ	4	Mișcarea artistică din Transilvania, după Unire
	8	Ion Irimescu
IN MEMORIAM	15	Ion Musceleanu
RETROSPECTIVĂ	18	Mărtin Izsák
	21	La Moartea lui Ion Jalea
	25	Adrian Gheorghiu
	26	Eugen Taru
CENTENAR	28	Urmuz cu «u» de la umor
CRONICA	30	Olos în infernul de iarbă
	31	«Portretul păsării care nu există»
	32	Jurnalul galeriilor
	37	Operă și capodoperă în istoria artei vechi rusești
MERIDIANE	38	Retrospective
	39	Indice

Dinu C. Giurescu  
Mircea Grozdea  
Alexandru Cebuc

Horia Horșia  
Ion Frunzetti  
Paul Petrescu  
Mihai Ispir  
Mihai Drișcu  
Andrei Pintilie  
Olga Bușneag  
François Pamfil  
Magda Cârneci  
Olga Bușneag  
Mihai Drișcu  
P. Frâncu  
Anca Vasiliu

COPERTA	I	Bacantă, bronz	Ion Irimescu
	IV	Arcaș odihnind, gips	Ion Jalea
	2	La grande Union	Dinu C. Giurescu
	4	Le mouvement artistique en Transylvanie après l'Union	Mircea Grozdea Alexandru Cebuc
EXPOSITIONS	8	Ion Irimescu	Horia Horșia
CHRONIQUE	15	Ion Musceleanu	Ion Frunzetti
	18	Mărtin Izsák	Paul Petrescu
IN MEMORIAM	21	A la mort de Ion Jalea	Mihai Ispir
RETROSPECTIVES	25	Adrian Gheorghiu	Mihai Drișcu
	26	Eugen Taru	Andrei Pintilie
CENTENAIRE	28	Urmuz, humour	Olga Bușneag
CHRONIQUE	30	Olos dans l'enfer de l'herbe	François Pamfil
	31	«Le portrait de l'oiseau qui n'existe pas»	Magda Cârneci
	32	Le journal des galeries	Olga Bușneag
			Mihai Drișcu
			P. Frâncu
MÉRIDIENES	37	Oeuvre et chef d'œuvre dans l'histoire de l'ancien art russe	Anca Vasiliu
	38	Retrospectives	
	39	Index	
COUVERTURE	I	Bacante, bronze	Ion Irimescu
	IV	Archer en repos, plâtre	Ion Jalea
	2	Великое Объединение	Дину К. Джураску
	4	Художественное движение в Трансильвании, после Объединения	Мирча Гроздя
ВЫСТАВКИ	8	Ион Ирimesку	Александру Чебук
ХРОНИКА	15	Ион Мусчеляну	Хория Хоршия
	18	Мартин Изсак	Хория Хоршия
ПАМЯТИ	21	На смерть Иона Жалия	Ион Фрунзетти
	25	Адриан Георгиу	Пауль Петреску
РЕТРОСПЕКТИВА	26	Еуджен Тару	Михай Испир
СТОЛЕТИЕ	28	Урмуз	Михай Дришку
ХРОНИКА	30	Олос в травяном аду	Андрей Пинтилие
	31	«Портрет птицы которой не существует»	Ольга Бушняг
	32	Журнал галерей	Франсуа Памфил
			Магда Кырнечь
			Ольга Бушняг
			Михай Дришку
			П. Фрынку
МЕРИДИАНЫ	37	Произведение и шедевр в истории старинного русского искусства	Анка Василиу
	38	Ретроспективы	
	39	Указатель	
ОБЛОЖКА	I	Вакханка, бронза	Ион Ирimesку
	IV	Стрелок из лука отдыхая, гипс	Ион Жалия





Unirea este rezultatul firesc, legitim, al îndelungatei dezvoltări istorice a poporului român, al luptei sale pentru dreptul de a fi liber și stăpîn în propria-î țară. Din cele mai vechi timpuri, idealurile unirii, libertății și independenței au însușit permanent poporul român, constituind făclia care a luminat, generație după generație, drumul spre dreptate, spre progres, spre o viață mai bună, liberă și demnă. Milenara noastră istorie este jalonată de nenumărate bătălii, de jertfe și sacrificii fără seamăn pentru păstrarea ființei naționale, pentru apărarea drepturilor fundamentale ale poporului.

Desfășurarea evenimentelor istorice a demonstrat cu putere că Unirea de la 1 decembrie 1918, care a dus la crearea statului național unitar român, a fost rezultatul nemijlocit al luptei hotărîte a celor mai largi mase populare, a întregului popor, un act în deplină concordanță cu drepturile inalienabile ale românilor, cu realitatea obiectivă, cu cerințele logice ale dezvoltării istorice sociale.

Să facem legămînt că vom acționa întotdeauna și în toate împrejurările pentru întărirea continuă a unității întregului popor în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste, sub conducerea Partidului Comunist Român, forța politică conducătoare a întregii națiuni, că vom munci și vom lupta cu toate forțele pentru a asigura României un loc demn în rîndul tuturor națiunilor lumii !

NICOLAE CEAUȘESCU

DIN EXPUNEREA LA ADUNAREA FESTIVĂ CONSACRATĂ SĂRBĂTORII  
A 65 DE ANI DE LA FĂURIREA STATULUI NAȚIONAL UNITAR ROMÂN



# unirea cea mare

dinu c. giurescu

La 28 iulie 1914 începea primul război mondial. În câteva zile, marile puteri europene sînt prinse în foc. « Europa și prin ea omenirea întreagă trece prin o clipă din cele mai grave ale existenței ei seculare » — scria A. D. Xenopol, în « Noua Revistă Română » la 28 septembrie. « Popoarele și statele se prăbușesc unele asupra celorlalte; toate trag sabia, toate încarcă tunurile, toate, fac chemare la puterile distrugerii... »

Îndată după declanșarea ostilităților, la 3 august, fruntașii politici ai țării, întruniți în Consiliul de Coroană, la Sinaia, decid, aproape în unanimitate, neutralitatea armată.

Pentru națiunea română, progresul material și spiritual era indisolubil condiționat de realizarea statului național unitar. Deziderat vital, devenit realitate prin lupta directă a întregului popor, prin manifestarea liberă a voinței sale de autodeterminare. De aceea, la acel început de august 1914, opțiunea României a fost limpede. Ea a fost consemnată și în convenția secretă încheiată, cu asentimentul regelui Carol I, de guvernul român cu cel țarist, la 18 septembrie / 1 octombrie 1914, potrivit căreia Rusia recunoștea României dreptul de a-și reuni « părțile din monarhia austro-ungară locuite de români », la timpul « cînd va socoti că e mai bine ». România se angaja, la rîndul ei « să păstreze o neutralitate amicală față de Rusia pînă în momentul cînd dînsa va ocupa părțile din monarhia austro-ungară locuite de români ».

În anii neutralității armate, sentimentele opiniei publice pentru unitatea națională sînt exprimate fără încetare prin scris și prin viu grai, în memorabile și repetate manifestații la București, Iași, Galați, Turnu Severin, Craiova, Pitești, Tirgoviste, Ploiești, Buzău, Brăila, Tulcea, Constanța... Conducătorii socialiști aveau același crez, dar se împotriveau războiului imperialist: « Pentru libertatea națiunilor noi avem soluțiunile noastre — preciza dr. Călin Ottoi în raportul său la Congresul Partidului Social-Democrat, ținut la București, la 25 — 27 octombrie 1915 —: lupta popoarelor asuprite pentru dobîndirea libertăților celor mai largi în țara respectivă și realizarea unității naționale prin socialism. » Pentru unitate se pronuntau cu stăruitoare energie românii din toate provinciile istorice, indiferent de apartenența socială și de opțiune politică.

Neutralitatea armată a luat sfîrșit la 14/27 august 1916 cînd România declară război Austro-Ungariei. « Într-o vîltoare ca aceea a actualului război în care toată lumea se preface — declara primul ministru Ion C. Brătianu la Consiliul de Coroană de la București (ținut în aceeași zi) — o țară ca a noastră, o țară cu aspirațiuni naționale, nu poate să rămînă pînă la capăt neutră, fără să-și compromită tot viitorul. Prin urmare se impune să ieșim din neutralitate. Pe de altă parte, avînd drept ideal unitatea națională, sîntem datori să urmărim realizarea lui, căci cine știe dacă, în decursul veacurilor, vom mai găsi un prilej atît de prielnic ca cel de azi. Iată de ce nu putem să mergem decît alături de aliați (de Antantă) și în contra Puterilor Centrale. Fără îndoială — continua el — cred că din acest război vom ieși învingători, dar nu sînt sigur, se poate să fim și învinși. De aceea, vrem să se știe bine și de toți că, chiar dacă ar fi să ieșim învinși tot cred că țara... trebuie, în această clipă a evoluției ei istorice, să facă acest gest. În viața națiunilor sînt afirmări de drepturi care cîntăresc mai mult decît izbînzii trecătoare și sînt gesturi de abdicare, de dezertare morală care compromit viitorul lor, pentru veacuri de-a rîndul. »

Participarea României la primul război mondial a fost determinată numai de împlinirea dezideratului său vital: realizarea statului național unitar.

În primele săptămîni de la intrarea în acțiune, armata română eliberează a treia parte a Transilvaniei propriu-zise, inclusiv Brașovul, Făgărașul și înaintează pînă aproape de Sighișoara și Sibiu. Apoi se produce reacția puternică a forțelor inamice, atît în Dobrogea și pe linia Dunării, cît și pe frontul transilvan. După o rezistență îndărătnică pe linia Carpaților meridionali, trupele române sînt obligate să se retragă din toată Muntenia (inclusiv București) și din Dobrogea. În primele zile din ianuarie 1917, frontul se stabilizează în sudul Moldovei, pe linia munților, a râului Siret și pe Dunăre.

În timpul iernii unitățile se refac; se primesc arme și muniții din Apus (via Rusia). Dar și tifosul exantematic face multe victime.

La 11/24 iulie 1917, Armata a II-a română, comandată de generalul Alexandru Averescu, sparge frontul la Mărăști și eliberează în Vrancea un teritoriu de aproximativ 500 kmp cu 30 de sate. În schimb, pe Siretul inferior are loc un puternic contraatac inamic prin care feldmareșalul August von Mackensen voia să ocupe repede întreaga Moldovă și să scoată astfel România din război. Părăsind București în seara zilei de 5 august pentru a prelua direct conducerea operațiunilor, feldmareșalul dădea întîlnire subordonaților săi, peste două săptămîni, la Iași.

În noaptea de 5 spre 6 august (stil nou) artileria germană dezlănțuia bombardamentul asupra aripii drepte a frontului român cuprins între Siret și calea

ferată Focșani—Mărășești. Între patru și șapte dimineața, focul este de o violență extremă. În zori picla gazelor asfixiante coboară încet peste tranșee. Așa a început bătălia de la Mărășești care avea să dureze două săptămîni.

A fost cea mai mare încercare de forță pe frontul românesc, în primul război mondial. 12 divizii inamice, dotate cu cele mai bune mijloace tehnice, au fost oprite de 5 divizii românești, continuu susținute de artilerie. Cu pierderi foarte grele — 680 de ofițeri și în jur de 26 000 soldați morți, răniți și dispăruți — poporul român și-a arătat, odată mai mult, voința și puterea de a-și apăra pămîntul și libertatea. « Printr-o rezistență înverșunată în fața unei ofensive bine pregătite și prin numeroase și energice atacuri duse pînă la corp la corp, fără a lua în seamă pierderile lor grele, diviziile române... au știut să-și apere patria de o invazie completă. Luptele de la Focșani și Ocna sau bătălia de la Mărășești, cum o numesc românii, au devenit mîndria armatei române în războiul mondial » (istoricul german M. Schwartz în lucrarea « Der Grosse Krieg », 1914—1919). Răsturnarea regimului țarist și victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie 1917; declarația guvernului sovietic cu privire la egalitatea și suveranitatea popoarelor, la dreptul lor la autodeterminare liberă pînă la separare și formare de state independente, la desființarea tuturor privilegiilor și îngrădirilor naționale (14 și 23 noiembrie 1917); mesajul președintelui Woodrow Wilson al Statelor Unite ale Americii privind principiile viitoarei păci (8 ianuarie 1918); criza accentuată a monarhiei habsburgice, toate aceste desfășurări au reprezentat factori favorabili pentru națiunile aflate sub dominații străine și care urmăreau să-și reconstituie sau să-și întregască statele lor proprii — Finlanda, Polonia, Cehoslovacia, Jugoslavia, România... În acest cadru european are loc, în 1918, întregirea statului național român.

În toamna anului 1918, ca urmare a crizei provocate de 4 ani de război, de eșecurile militare, de situația precară economică, de radicalizarea maselor și ridicarea națiunilor din dubla monarhie, Austro-Ungaria se destramă ca stat. Odată cu mari manifestații în mai multe orașe din Transilvania — la Arad, Reșița, Petroșani, Brașov, Cluj... — Comitetul executiv al Partidului Național Român, întrunit la Oradea, formulează într-o declarație, citită oficial la 18 octombrie 1918 în Camera deputaților din Budapesta, dreptul națiunii române ca « să hotărească singură așezarea ei printre națiunile libere ».

Din octombrie și pînă către mijlocul lunii noiembrie, iau ființă în întreaga Transilvanie, în Maramureș, Crișana și Banat, gărzi militare și consilii naționale românești — iar în unele localități și acelea ale sașilor și maghiarilor. Consiliul Național Român, constituit la Budapesta, în noaptea de 30 spre 31 octombrie, cu 6 reprezentanți ai Partidului Național și 6 ai socialiștilor, hotărăște să-și asume, de îndată, « puterea deplină de guvernare asupra teritoriilor locuite de români... » și convoacă, pentru 1 decembrie 1918, « Adunarea Națională a națiunii române ». În acea zi de 1 decembrie 1918 au fost prezenți la Alba Iulia, 1 228 delegați ai secțiilor de votare și ai diferitelor asociații profesionale și culturale. Adunarea Națională a votat o hotărîre solemnă al cărei prim punct proclama unirea românilor și ai teritoriilor locuite de dînșii cu România. Peste 100 000 de țărani muncitori și orașeni veniți din toate ținuturile unde se vorbea românește au aclamat, într-un entuziasm greu de redat în cuvinte, unirea cea mare. Alte puncte ale hotărîrii de la 1 decembrie 1918 privesc egala îndreptățire națională și confesională a naționalităților conlocuitoare, vot direct, egal și secret, reformă agrară radicală, drepturi muncitorimii ca în statele industrializate, eliminarea războiului ca mijloc de rezolvare al diferendelor internaționale. Adunarea Națională își exprima totodată recunoștința față de toți cei ce au luptat și au murit pentru « libertatea și unitatea națiunii române ».

La 27 decembrie 1918/9 ianuarie 1919, la Mediaș, adunarea sașilor din Transilvania aproba unirea cu România; o decizie asemănătoare au luat germanii din Banat (șvabii), în Congresul lor întrunit la Timișoara, la 10 august 1919, precum și evreeii transilvăni (ianuarie 1919).

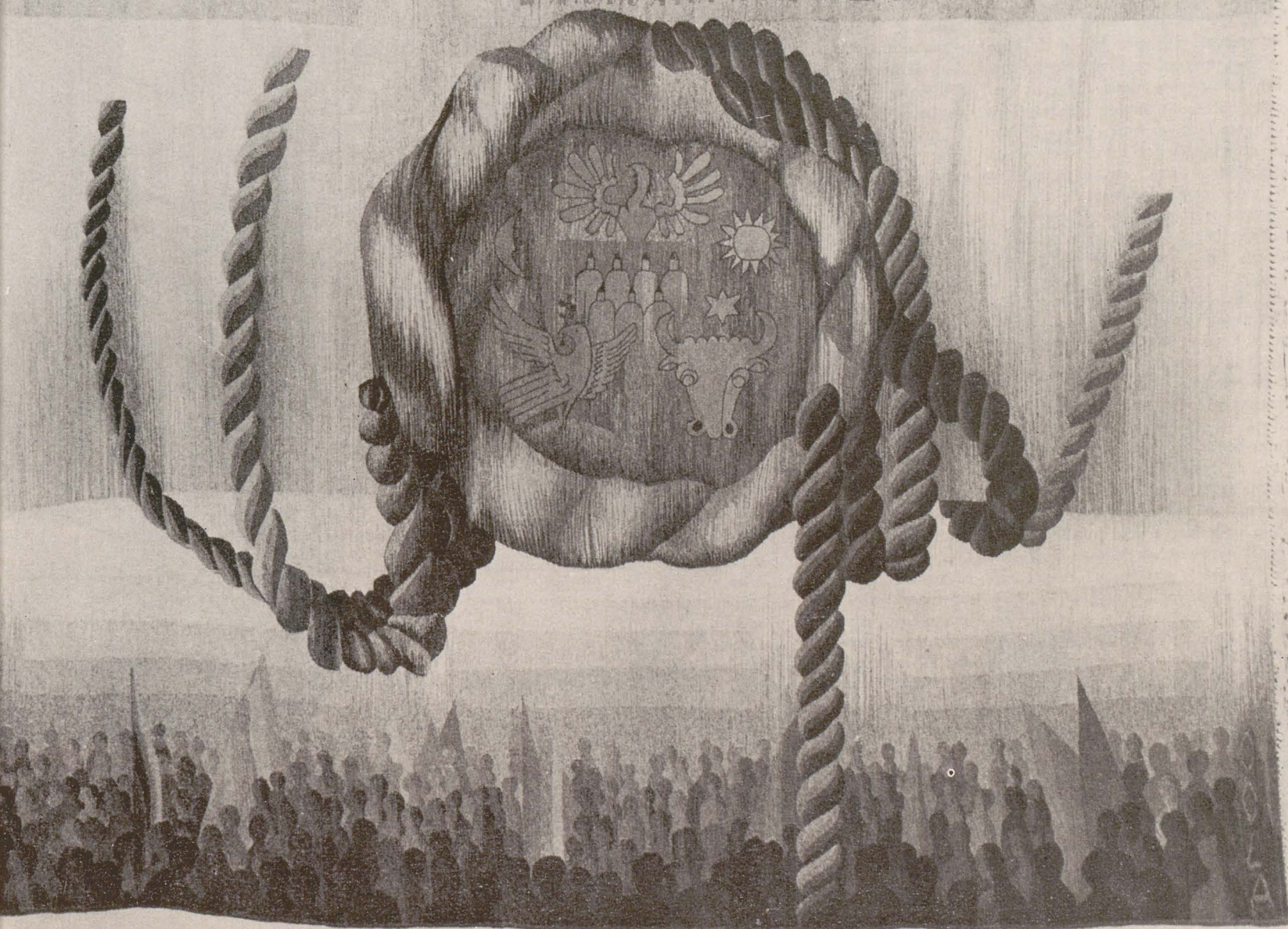
Anterior, la 28 noiembrie 1918, Congresul General al Bucovinei, alcătuit din reprezentanți națiunii române și ai comunităților polone, germane și rutene hotărîse în unanimitate, unirea acestui teritoriu cu România (teritoriu ce fusese luat Moldovei în 1775 de Imperiul habsburgic).

Unirea statului, realizată astfel prin voința liber exprimată a tuturor românilor, a fost recunoscută și pe plan internațional prin tratatele de pace semnate la finele primului război mondial la Saint Germain en Laye (10 septembrie 1919), Neuilly (27 noiembrie 1919), Trianon (4 iunie 1920), Sèvres (10 august 1920) și Paris (28 octombrie 1920).

Formarea statului național unitar în 1918 a deschis calea pentru dezvoltarea, pe o treaptă superioară, a națiunii române, a creat cadrul propice pentru evoluția accentuată a economiei, științei și culturii.



veniti cu miile, cu zecile de miile! Lasati pe o zi grija  
voastra de casa si de familie in aceasta zi romane de temelie  
unui viitor mai bun si fericit pentru intreg  
neamul romanesc" 1 decembrie 1918 ALBA IULIA





# mișcarea artistică din transilvania după unire

## mircea grozdea

Odată cu reîntregirea teritorială a României, începea — îndată după anul 1918, — o lentă dar neîntreruptă operă de unificare culturală, de concentrare și sintetizare a unui vast proces intelectual, ce avea să se închege în timp în ceea ce constituie de totdeauna un patrimoniu național specific și a cărui trăsătură esențială este unitatea în diversitate. Efortul depus în creația plastică dintre cele două războaie a urmat aceiași cale lungă și anevoioasă, punctată de succese, la care și-au adus contribuția într-o substanțială măsură artiștii de peste munți. Fie că aceștia veneau grupați în școli ce-și dobândiseră o faimă, ca de pildă Școala de pictură de la Baia Mare, sau se alimentau din rezervorul mereu înflorit al școlii de arte frumoase din Cluj, artiștii transilvăneni, bănățeni, bihoreni sau maramureșeni și-au făcut simțită prezența în viața plastică a României interbelice în toate domeniile, în arta de șevalet ca și în cea monumentală, în creația decorativă — unde aduceau ca zestre și surse de inspirație splendoarea unui folclor excepțional de divers și de bine articulat, ca și în artele grafice, în care gravura constituia o armură viguroasă, adânc implantată în tradițiile populare. În această scurtă epocă apar și se afirmă artiști cu puternică personalitate, ce aveau să-și continue activitatea și să și-o ducă la măiestrie în anii socializmului. Numele lui Cornel Medrea, Romul Ladea, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Aurel Pop, Imre Nagy, Vida Geza, Kollar Gustav, Iosif Fekete, Herman Hans, Ion Vlasiu, Schulerus Trude sau Mohi Sandor sînt numai cîteva exemple bine cunoscute publicului românesc începînd din anii '30 și pînă astăzi, care justifică elocvent aportul considerabil al artiștilor de peste Carpați la desăvîrșirea unui profil distinct și unitar al mișcării noastre plastice contemporane. La grupările menționate la Baia Mare și Cluj trebuie adăugate focarele de activitate artistică din Timișoara, Oradea, Sibiu și Brașov, precum și puternicul centru secuiesc din Tg. Mureș.

Al doilea război mondial a frînat cîteva ani acest amplu proces, ce evolua pozitiv, deși uneori șovăitor. Monstruosul arbitraj dela Vienna a des-

părțit un timp destul de lung pe artiștii plastici din Nordul țării de activitatea de creație din patria-mamă. Odată războiul încheiat, o nouă etapă se deschidea, cu perspective vaste orientate spre un nou umanism, ce avea să șteargă definitiv barierele artificiale ale șovinismului îngust, înglobînd în aceeași sferă de gîndire și idealuri pe toți artiștii țării, indiferent de naționalitate, limbă sau religie. Timpul scurs între 1944 și 1951, pînă la ființarea organizației unice de artiști profesioniști, Uniunea Artiștilor Plastici, recunoscută prin lege cu drepturi și obligații în cadrul noii orînduirii, constituie o perioadă de adaptare și orientare — de tatonări și inițiative, cu puține realizări, ca orice fază de gestație. Din 1951 activitatea plastică, integrată unei vieți de breaslă din ce în ce mai accentuat conturată, dobîndește un caracter unitar, la ale cărui direcții și țeluri aderă repede toți artiștii profesioniști, grupîndu-se în filiale și cenacluri locale, în funcție de număr și pondere culturală în viața unităților administrative — pe-atunci regiunile. Avantajele unei conduceri centralizate, capabilă să ia măsuri generale necesare desfășurării normale a muncii de creație și afirmării ei prin expoziții colective și personale — la toate nivelele — au fost lesne înțelese de artiști și concretizate într-un efort, care — de-a lungul a peste trei decenii de viață obștească — s-a transformat într-un flux continuu, cu rezultate cantitative remarcabile, într-o progresie neîntreruptă. Această operă, operă unitară și viguroasă a cunoscut peste munți o dezvoltare organică, ale cărei etape s-au succedat fără salturi, marcate numai de transformările radicale efectuate în structura social-politică a țării. Astfel, dacă în 1951 se putea vorbi de o viață plastică numai în 7 centre ardelenne, (din care 4 cu statut de filială, la Cluj, Timișoara, Baia Mare și Tg. Mureș — precum și 3 cenacluri la Brașov, Oradea și Arad) numărul lor a crescut neîncetat, alcătuiindu-se la 2—3 ani grupuri noi de artiști în alte orașe, cu deosebire prin repartiții de tineri absolvenți. Cenaclurile mîrîndu-se devin filiale, iar din 1961 — după reforma administrativă care a împărțit din nou teritoriul țării în județe, ambiția



SZERVÁTIUS JENŐ: Monumentul scriitorului Tamási Áron

fiecărui municipiu-reședință își reclamă o filială proprie de artiști plastici, cu tot programul pe care o atare unitate îl comportă: ateliere de creație, expoziții din toate genurile și domeniile artelor frumoase, galerie de artă cu vînzare către populație, conferințe, discuții, etc., manifestări ce se înmulțesc și se desfășoară în cadrul organizat al vieții culturale locale, în strînsă legătură cu Capitala. Rînd pe rînd, din 1952 și pînă în 1977, Sibiu, Petroșani, Deva, Miercurea Ciuc, Satu Mare, Lugojul și Sf. Gheorghe își constituie nuclee de artiști, în majoritate cadre specializate provenind din Institutul «Ion Andreescu» din Cluj, dobîndind în timp organizarea de filiale ale U.A.P. Din 1978 județele Alba și Caraș-Severin luptă pentru același statut. Eforturi în acest sens se fac în prezent de ultimele două județe ardelenne rămase fără o viață plastică proprie: Bistrița-Năsăud și Sălaj. Pentru cetățeanul de pe stradă

o atare extindere de activitate poate apărea — la început, — strict schematică. Dacă însă am încerca în acest scurt articol să enumerăm manifestările publice realizate peste munți în treimea de veac ce s-a scurs pînă azi în cadrul de breaslă a artiștilor, ne-ar trebui un volum. Ne mărginim să semnalăm că în acest răstimp numărul artiștilor profesioniști ardeleni s-a dublat, cu toată exigența severă cerută pentru a deveni membru al Uniunii, — că numărul expozițiilor de artă s-a înzecit față de anul de început (1951), că în prezent funcționează în orașele amintite peste 20 de galerii de artă specializate și tot atîtea săli de expoziție, că în răstimpul citat s-au realizat cîteva sute de lucrări de artă monumentală — statui, busturi, mozaicuri, fresce, tapiserii, etc. — precum și cca. 50 de monumente statuare de importanță națională, că schimburile de expoziții cu cealaltă jumătate a țării sînt permanente, că s-au construit



din fondurile obștei mai bine de 200 de ateliere de creație și că expozițiile artiștilor ardeleni — individuale sau în grup, organizate în străinătate, în întreaga Europă, depășește numărul de 100 — și aceasta numai în ultimul deceniu.

Deosebit de interesantă este evoluția calitativă a creației artistice, nivelul profesional înregistrat în orașele de peste Carpați, după Eliberare. Constatăm că ponderea principală o dețin orașele universitare cu tradiție — Clujul în primul rând, urmat de Timișoara și Tg. Mureș, apoi de artiștii baimăreni și bihoreni și de cele trei centre culturale puternice — Brașovul, Sibiu și Aradul.

Dincolo de numele personalităților ce le-am semnalat începând din perioada inter-belică, apreciem că o scurtă înșiruire de artiști contemporani indiferent de orașele în care activează, redă mai precis aportul lor în plastica actuală românească și în

deosebi în cea de peste munți. Putem astfel menționa în pictură numele lui Ion Sima, Kovacs Zoltan, Bene Iosif, Petre Abrudan, Gavril Miklossy, Paul Sima, Ion Mitrea, Teodor Botiș, Traian Goga, Coriolan Hora, Mihai Olos, Traian Hrișcă, Alexandru Șainelic, Romul Nuțiu, Gabriel Popa, Ștefan Bertalan, Eftimie Modilcă, Sever Frențiu, Iuliu Podlipny, Radu Rhea Silvia, Eugen Tăutu, Balasz Imre, Plugor Sandor, Gall Andras ș.a., pictorii fiind în continuare majoritari în rândurile artiștilor profesioniști. Sculptorii, mai puțin numeroși, dețin câteva figuri marcante, cu o personalitate bine conturată: Vetro Artur, Koss Andras, Benczedi Sandor, Gocan Eugen, Gherghely Ștefan, Törös Gabor, Victor Gaga, Petru Jecza, Rodica Stanca Pamfil, Pușkas Alexandru, Iszak Martin, la care adăugăm pe cei ce lucrează astăzi în București, proveniți din Ardeal: Constantin Lucaci, Mircea Spătaru, Peter Balogh ș.a. — În

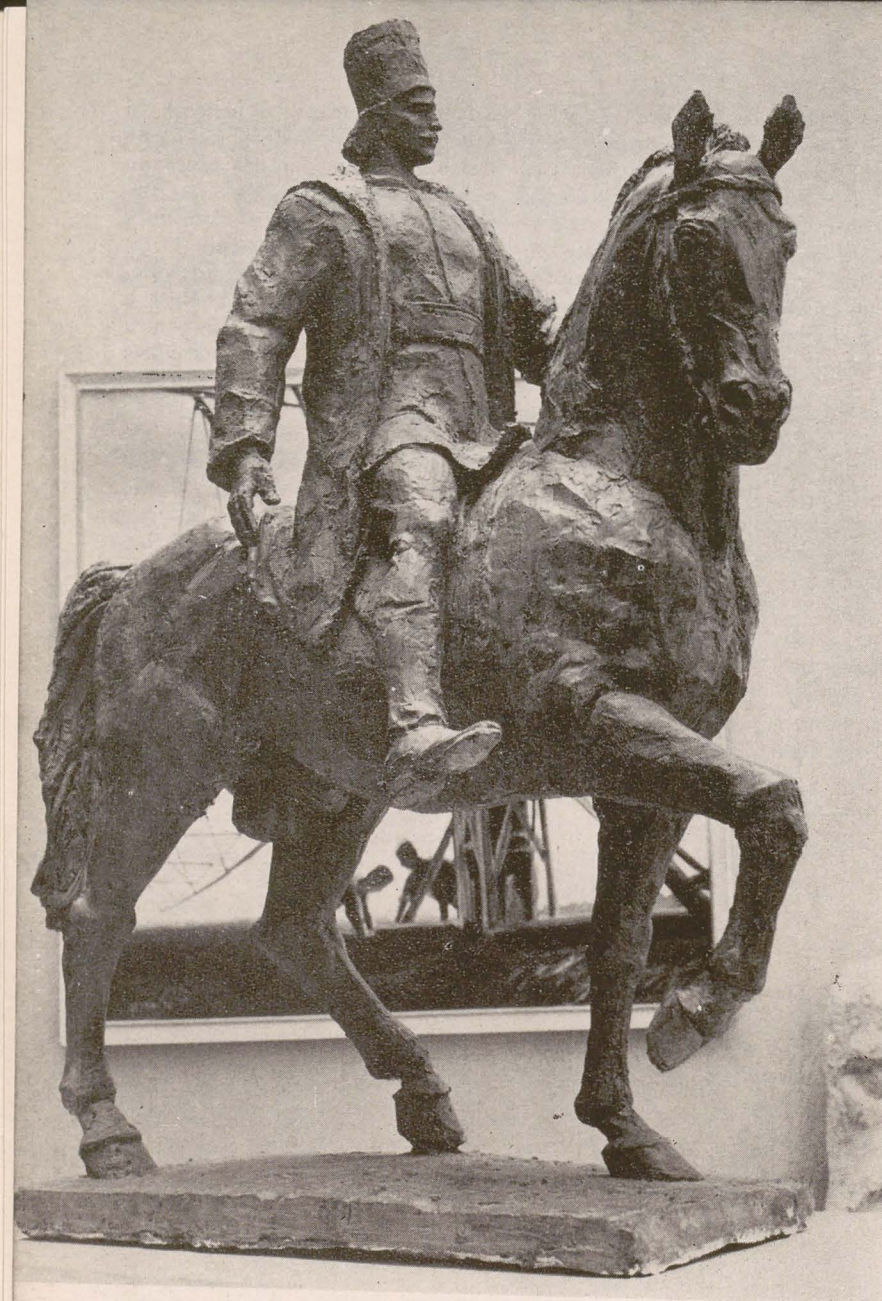
artele grafice, cu deosebire în gravură, s-au afirmat în ultimele decenii Erdős Paul, Fesztz Ladislau, Szabo Bella Gy, Vasile Pintea, Ioachim Nica, Alexandru Cristea, Cseh Gustav. În artele decorative, mai ales în cele legate de textile, semnalăm numele Mariei Șarolta Ciupe, Ana Lupaș, Ileana Balotă, Zizi Frențiu, Ana Tamaș, Szabo Elisabeta. În sfârșit, scenografia ardeleană, cu o solidă bază în teatrele de stat românești, maghiare și germane, s-a impus prin lucrările unor artiști contemporani, printre care Feneș Romulus, Vasile Paulovics, ș.a. Dacă mulți din cei menționați s-au distins peste hotare, în expoziții și concursuri internaționale, obținând premii și medalii, aportul lor cel mai prețios ni se pare cel din arta monumentală, atât prin numărul cât și prin semnificația lucrărilor risipite azi în parcurile, piețele, squarurile și pe fațadele clădirilor importante, — unele din ele putându-se înscrie

definitiv în patrimoniul național. În fruntea acestora putem cita cele trei monumente în piatră executate de Vida Geza la Careii Mari, (« Ostașul eliberator ») — Moisei-Maramureș (« Țăranii martiri ») și Baia Mare, (« Sfatul bătrânilor ») lucrări de referință atât pentru opera complexă a regretatului sculptor, cât și pentru amploarea luată de arta monumentală în zona de Nord a Țării, pentru care Vida a luptat cu perseverență vreme de 30 de ani. Monumentul închinat lui Nicolae Bălcescu la Cristurul Secuiesc (bronz semnat de Mircea Spătaru) reprezintă una din cele mai moderne vizuni realizată la noi, impunându-se prin dramatismul expresiei și tensiunea conținută de ansamblul înfățișat. Monumentele lui « Horia, Cloșca și Crișan » (Cluj — autor Ion Vlasiu) — « Avram Iancu » (Tg. Mureș — autor Florin Codre) și « Obe-

GHEZA VIDA: Eroii de la Moisei, lemn







1. FLORIN CODRE: Monumentul Tudor Vladimirescu (machetă)  
2. MARTIN ISZAK: Monumentul fraților Bolyai

p. 7

1. ROMUL LADEA: Școala ardeleană

încheiat. Amestecul populației, facilitat de uitarea vicisitudinilor istoriei, de libera circulație a oamenilor și ideilor în interiorul unor frontiere naturale și liber constimțite, — o viziune politică generoasă, susținând selecția și promovarea valorilor, asigură de-aici înainte climatul stabil pentru creșterile cantitative și calitative din toate domeniile de activitate umană. Am semnalat în artele plastice de peste munți principalele creșteri înregistrate în epoca noastră, numele mai importante și succesele de durată. Nivelul creației plastice urmează aici, ca și în restul țării, o curbă ascendentă, în care se pot descifra pe de o parte aprofundarea tradiționalelor carac-

teristici naționale, pe de altă parte marile cuceriri ale secolului, de la noul umanism planetar, la raționalizarea și tehnicizarea vieții contemporane. Atare variații de nivel se pot observa îndeosebi în viața urbană, în marile aglomerări industriale și culturale create sau puternic susținute în anii din urmă. Ele înregistrează cu răbdare tensiunea impulsului național, combustia energiilor creatoare de valori, victoriile și înfringerile celor ce se avîntă cu curaj în viitor, într-un sfîrșit de veac ce tinde spre zenitul unei noi civilizații, de care poporul român nu poate rămîne străin și pe care trebuie să și-o asimileze în întregul ei, ca spirit și forme.

liscul dela Gurăslău» (autor Victor Gaga) sînt trei realizări cu semnificație istorică majoră, pline de patos și vigoare, pe linia unui umanism puternic marcat de amprenta națională, — tot așa cum ansamblul sculptural «Școala ardeleană» — Cluj (autor Romul Ladea) și monumentul celor doi «Bolyai» (Tg. Mureș — autor Iszak Martin) dau glas unor valori culturale de răsunet european, afirmate pe aceste meleaguri. — Frescele lui Kovacs Zoltan executate la Uzinele «Carbochim» (Cluj), panourile decorative de la Politehnica din Timișoara, (autor Romul Nuțiu) numeroase mozaicuri în piatră sau ceramică realizate la Oradea, Brașov, Sighișoara, Mediaș, Zălau, Baia Mare și în alte orașe, mărturisesc de asemenea dorința de a sublinia epoca prin lucrări care să dăinuie în timp. — Mai modestă ca aspect, dar cu o adîncă influență în formarea gustului public, se situează difuzarea picturii de șevalet peste munți, efectuată prin galeriile de artă menționate în filiale și pe care într-o considerabilă proporție, mai mult decît oriunde în țară, o absoarbe cetățeanul anonim, pentru căminul său. Este de asemenea notabil că plastica mică de interior, gravura și aquarela se consumă în Transilvania mai mult decît în alte zone românești, contribuind la menținerea și ridicarea unui nivel de

viață elevat, ambiție cu care țara de peste munți se poate mîndri pe drept cuvînt. Nu putem încheia seria realizărilor fără a menționa taberele de vară, în deosebi cele de sculptură realizate în aer liber la Arcuș (Covasna) — Lăzarea (Harghita) — Căsoaia (Arad) — Săliște (Sibiu) și recent la Reci (Covasna) acțiuni estivale colective repetate ani în șir, cu caracter decorativ sau ambiental, care transformă peisajul local, îmbogățindu-l cu o zestre originală și prețioasă. Atare tabere, proprii și altor regiuni, reprezintă nu numai puncte de interes turistic, ci mai ales laboratoare în care s-au experimentat și schițat unele linii de orientare profesională și tendințe estetice specifice veacului XX. Odată mai mult ele afirmă ideea de integrare culturală, idee centrală a politicii socialiste, tinzînd să susțină dezvoltarea armonioasă a tuturor zonelor naționale, pe baza unei concepții unitare, dar care lasă loc suficient afirmării specificului local, cît și particularităților diverselor comunități. După aproape 4 decenii de la Eliberare și 65 de ani de la actul Unirii din 1918, procesul de fuziune necesitat de ștergerea barierelor ce au împiedicat vreme de veacuri constituirea statului național unitar român, poate fi considerat astăzi ca definitiv









# ion irimescu

alexandru cebuc



1. Împreună cu Corneliu Baba

Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România prin profilul preocupărilor sale, de principal valorificator al Patrimoniului cultural național, își asumă în același timp importanta răspundere a unei instituții ierarhizatoare de valori, care surprinde valoarea, o consemnează și o urmărește procesual pînă la deplina maturizare.

În cazul maestrului Ion Irimescu însă, personalitate extrem de complexă și fecundă în același timp, ce și-a cîștigat locul definitiv în cultura românească, organizatorii expoziției artistului, prilejuită de aniversarea a 80 de ani de viață, s-au străduit să realizeze o viziune de sinteză, permițîndu-și să încerce nuanțări și sublinieri, cu alte cuvinte nu să prezinte opera artistului pe elemente de detalii, ci să sugereze și să contureze totodată universul creației lui Irimescu.

Educat și format în spiritul rigorilor și exigențelor școlii românești de sculptură, Ion Irimescu a manifestat pe întreg parcursul creației sale un respect absolut pentru «formă», pe care nu a putut să o conceapă într-o altă manieră, decît ca o sinteză armonioasă și sugestivă, într-o perfectă simbioză între elementele realului și cele moderne. Parcurgînd un drum lung, de la primele lucrări cu subiecte inspirate din mitologia universală sau românească, prin abordarea unor leitmotive ca «Sapho», «Făt-Frumos», «Buna Vestire», «Moise» pentru a aminti doar cîteva din cele mai cunoscute din faza începuturilor sale de factură barocă, la «Pegasul» sau lucrările cu temă muzicală din

ultima perioadă în care spiritul său modern este atît de impresionant, în toate surprindem un travaliu migălos, o extremă rigoare privind relația dintre detaliu și întreg.

El a reușit să modeleze lucrări din toate genurile, remarcîndu-se în primul rînd prin sobrietatea mijloacelor plastice, prin construcția arhitectonică echilibrată, prin acutul spirit al proporțiilor și volumelor, prin perfecta unitate a ansamblurilor sculpturale.

Prodigioasa sa activitate desfășurată de-a lungul anilor în atelier, l-a făcut să-și ascute spiritul de observație, să deprindă o mare putere de analiză și observație, să-și găsească un stil propriu original și inconfundabil.

Studiul corpului omenesc se înscrie obsesiv în categoria lucrărilor celor mai numeroase, ca o preocupare permanentă, cu firești mutații de viziune de la o epocă la alta. Artistul a surprins de fiecare dată plenitudinea tinereții, compoziția stilizată a unui corp, căutînd cu ajutorul modelajului «forma de maximă intensitate și puritate ca expresie plastică».

Preocupat statotnic de simplificarea esențializantă a liniilor și a atitudinilor, el a tins spre o temperare de tip olimpic a gesturilor, domoala cumpănire a eroilor săi pîrînd desprinsă din marile tradiții ale meleagurilor natale, din Țara de Sus a Moldovei, constantă pepinieră de geniu și sensibilitate românească.

Și atunci cînd a dorit să dea operei sale valențe simbolice, atunci cînd a încercat să materializeze o idee sau un sentiment, el nu a făcut altceva decît să confere imaginii sculptate acea capacitate de



Pastorală, bronz



a deveni palpabilă, de a fi percepută și recunoscută în starea inconfundabilă a unicatului.

Ca atare, în concepția sa, chiar și atunci cînd opera de artă îmbracă haina mitului, ea nu trebuie să fie văduvită de capacitatea de aderență la un univers cu rădăcinile în real. El s-a declarat întotdeauna împotriva retoricii în artă, împotriva a tot ceea ce este trecător și aleatoriu. Ca și în viața de toate zilele, și în artă Ion Irimescu este un temperat, imprimînd operelor sale moliciuni de un lirism discret, imaginile calme și gesturile interiorizate, dovedind o subtilă cunoaștere a caracterelor umane. Adaptîndu-se cu mare ușurință materialului ales, dar impunîndu-i exigențele proprii viziunii, căutînd cu asiduitate tîlcurile expresive ale materialelor alese, el știe să le dea viață, grație, dovedind o mare sensibilitate de modelator. Fie că este vorba de marmoră — acest nobil și clasic material al sculpturii — fie că este vorba de bronz, Ion Irimescu reușește să le confere înfățișarea dorită, lumina și umbra devenind părți componente ale



operei create. Mișcarea luminii unduiește lent și neîntrerupt — ca într-un « andante » — însuflețind suprafețele formelor.

Creația lui Ion Irimescu se înscrie, fără îndoială, printre marile prezențe ale sculpturii acestui veac. Opera continuă o mare tradiție, de la Paciurea și Brâncuși la Jalea și Anghel, prin limbajul de dincolo de cuvinte al pietrei și al bronzului, ce străbat timpul.

Înfrățit pestre timp cu marii creatori exponenți care l-au precedat, Ion Irimescu se ridică și se păstrează constant la înălțimea artistului ce-și asumă







1. Pace, bronz  
2. Portret, lemn

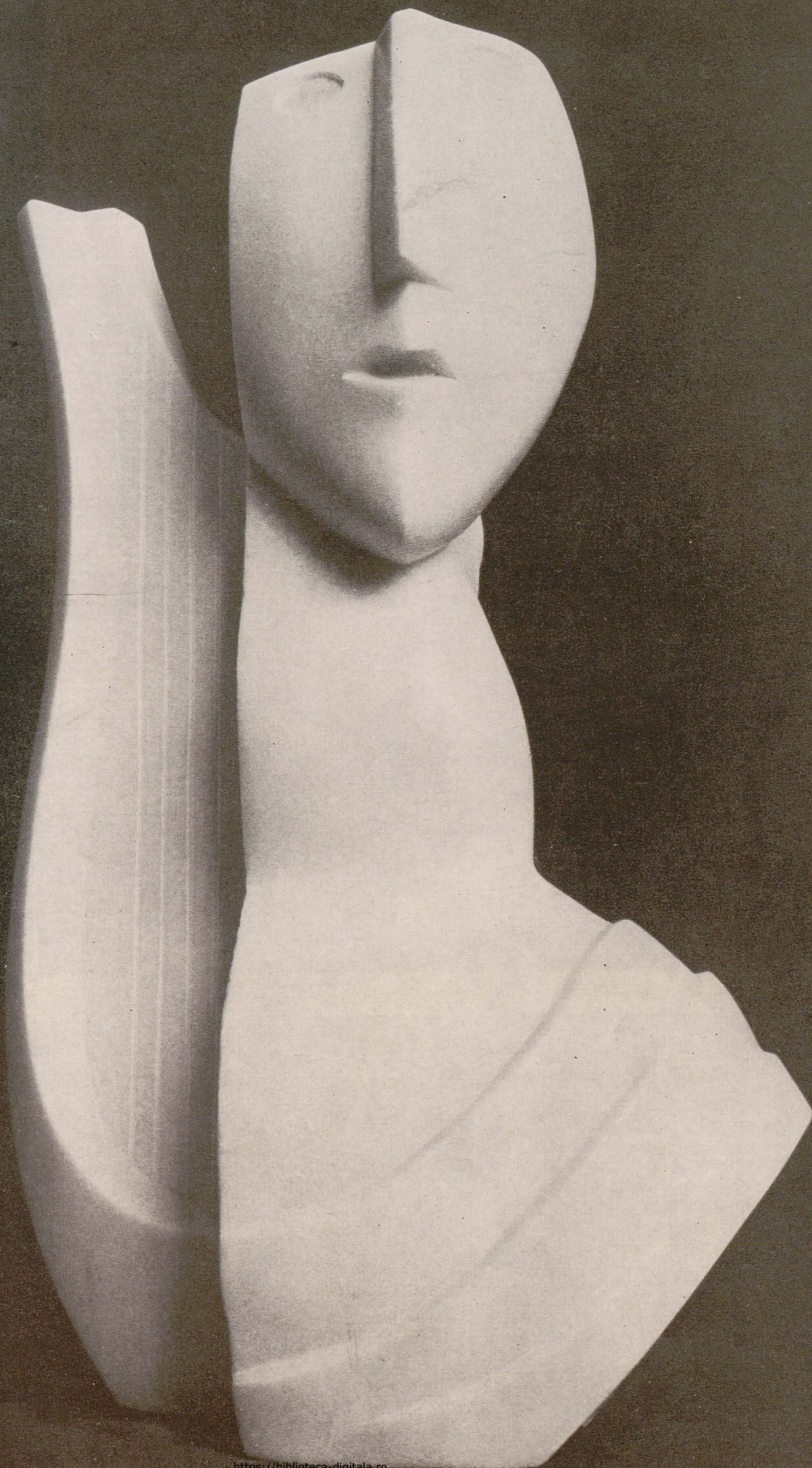
Euterpe, marmură →



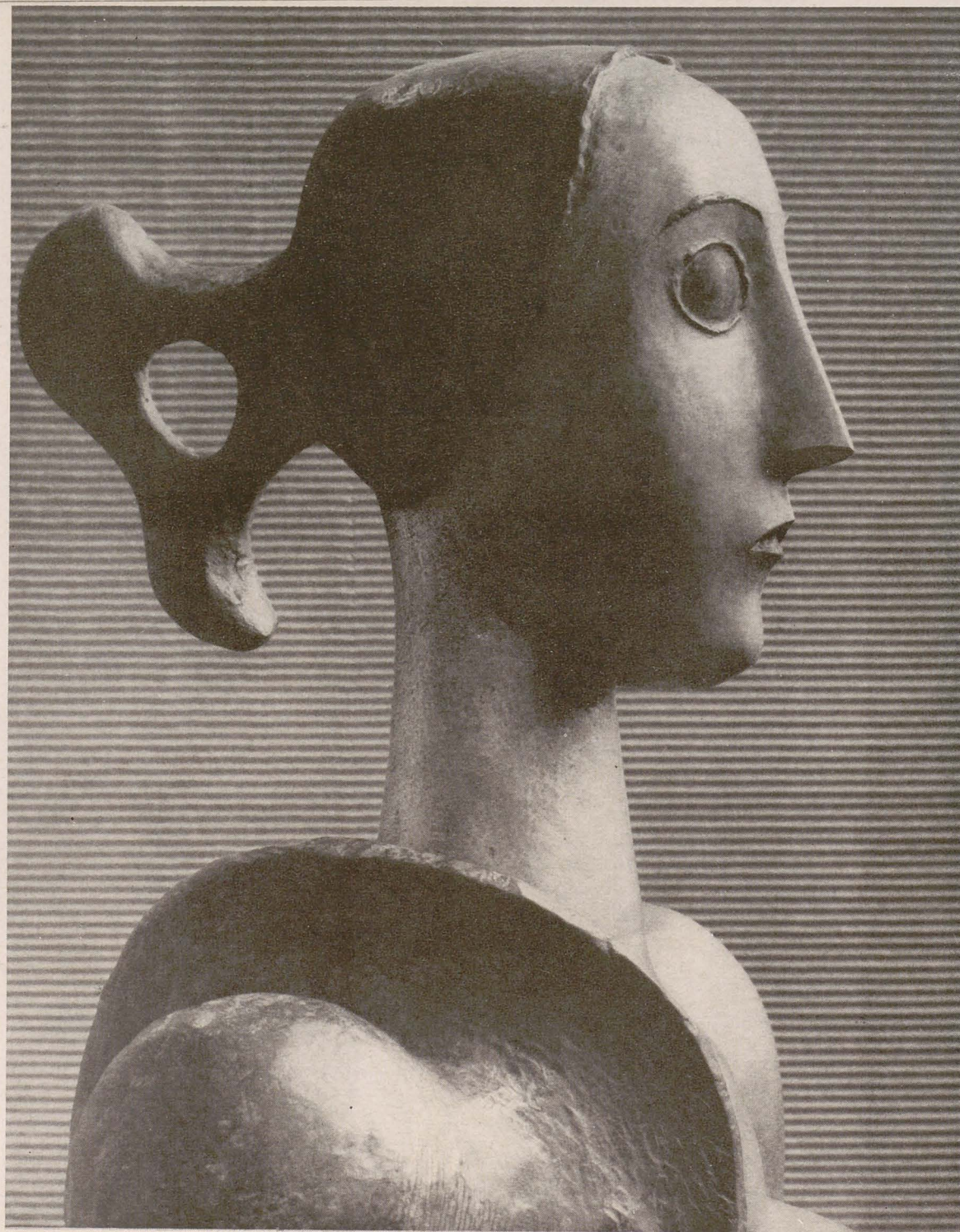
rolul de cronicar viu al unei mari perioade din istoria poporului român.

El desprinde din tezaurele spiritualității românești nepieritoarele esențe, stabilește legături inedite între arta plastică, literatură, istorie și muzică și își asumă grava răspundere de a recomanda, peste veacuri, nesecatele valențe ale spațiului carpato-dunărean. Cu nobila vocație a înfrățirii trecutului eroic cu nepieritoarele străluciri ale prezentului, Ion Irimescu creează constant cu pasiune de iconograf medieval și cu vocația letopisețelor, personaj după personaj, voievozi ori scriitori, artiști ori făuritori ai societății noastre. Cu ei a realizat Panteonul de la Fălticeni, omagiu fără precedent pe care-l aduce poporului său și vremii sale, ca și amintirilor care l-au făcut să-și aleagă urbea natală ca rezidență a generoasei donații. Peste timp, maestrul Ion Irimescu își înfrățește verbul plastic, acordurile profunde sale sensibilități cu licăriile vrăjite ale Șomuzului cu prietenii dragi









1. Fata cu figurină (fragment), bronz

Fată cu struguri. (Bacantă), bronz →

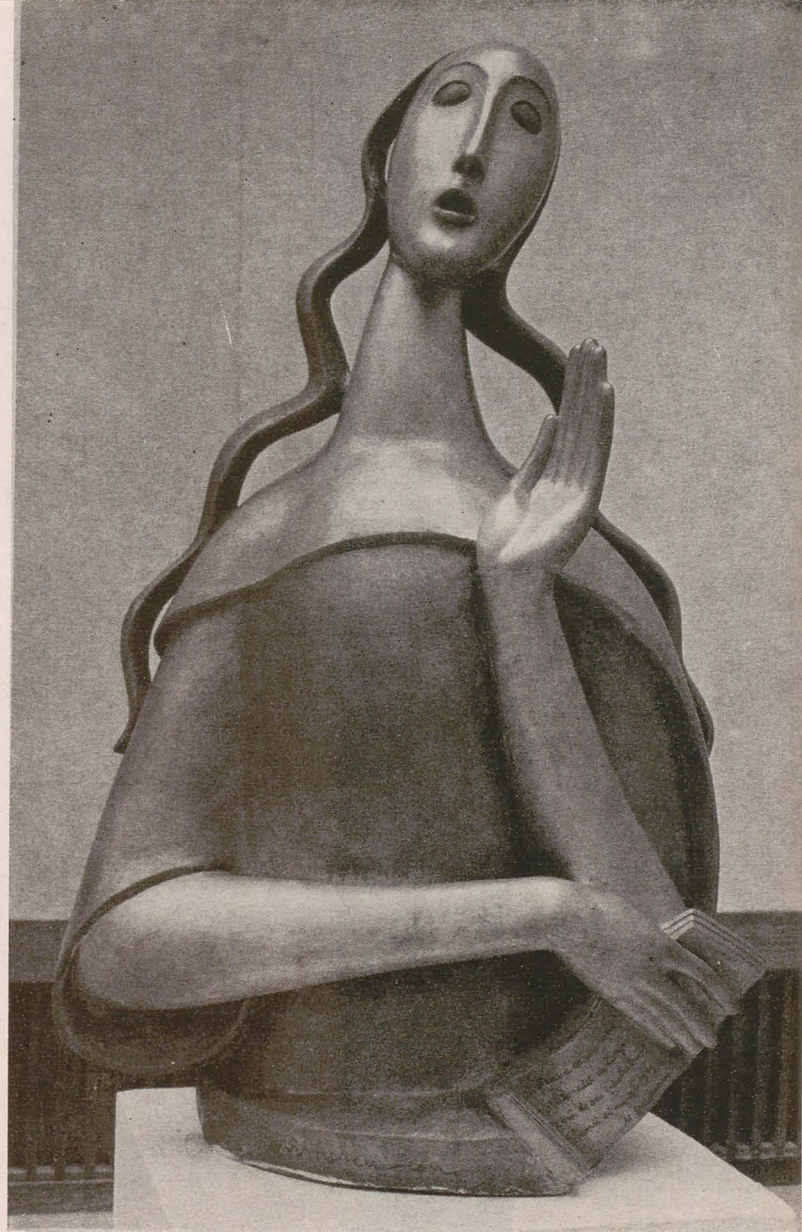
2. Figurine











de odinioară cu care s-a întâlnit aici la Fălticeni de nenumărate ori. El poate afirma cu deplină satisfacție, aidoma celebrului scriitor al antichității, că «și-a ridicat un monument» în jurul căruia gravitează pe o mare elipsă toate creațiile sale risipite cu o mână de zeu darnic pe întreg cuprinsul țării. El s-a întors acasă după ce a fost al întregii țări, fiindcă de aici, de la înălțimea locurilor dragi, îmbrățișează tot ce-i este scump, de la crestele Carpaților până la Dunăre și Marea cea mare, cu profundul sentiment al duratei.

Opera sa este un monolit ideatic cuprinzând într-însa dincolo de mesajul meagurilor natale, întreg spațiul mioritic în ipostazele sale străvechi, moderne și contemporane.

Ori, tocmai acest univers de mare ținută spirituală, de originală trăire artistică, valorificând cele mai importante filoane ale profilului spiritual românesc, se încearcă a fi surprins, într-o expoziție menită a omagia omul și cetățeanul, artistul, cu trăsături autentice de patriarh al geniului creator românesc. Omagiindu-i personalitatea și creația, aducem în egală măsură prinosul cuvenit poporului care l-a zămislit, și vremurilor de plină manifestare a spiritului creator în toate domeniile de activitate.



1. Pegas și Apollo, bronz
2. La steaua, bronz
3. Partizani în deltă, bronz



# ion musceleanu

horia horșia

Seniorial, feuda „domniei sale” fiind noblețea artei — arta intimității spațiului și habitatului românesc, Musceleanu este ultimul nostru mare impresionist: «senin și sprinten, cu o uimitoare prospețime a sentimentelor, maestrul Ion Musceleanu descoperă și redescoperă în fiecare zi frumusețile lumii, bucurându-se cu dezinvoltă tinerețe de tainele colorate ale unei naturi moarte, de lucrarea unui peisaj în soare, de atmosfera de liniște ce se adună în jurul unei figuri feminine»<sup>1</sup>. Astăzi vom spune că era foarte subiectiv Șirato când, cu șaiszeci de ani în urmă, răspundea retoricei sale întrebări, «de ce moare impresionismul?»<sup>2</sup> Foarte subiectiv, pentru că se întemeia pe destinul impresionismului francez (fără a ține seama de vitalitatea curentului nici în Franța, nici pe alte meridiane) și pentru că, referindu-se la pictura noastră din acea vreme, nu erau vizate nici Steriadi, nici Dărăscu, maeștri care, depășind prin forța personalității lor limitele impresionismului, deveneau tocmai de acea reprezentanți săi autentici. De altfel, chiar de la origini curentul nu se dezvoltase pe baza unui program unic, a unor formule definitive, ceea ce a asigurat, însă, artiștilor libertatea originalității de manifestare, iar curentului însuși, șanse de înnoire, vitalitate și longevitate. Bonnard, poate ultimul impresionist francez, își continuă încă activitatea în deceniul cinci al secolului, iar Lucian Grigorescu, reprezentantul de autoritate al impresionismului românesc, strălucește încă în deceniul șapte. I-am citat pe cei doi artiști contemporani dar și precursori într-o oarecare măsură, deoarece, încercând o caracterizare a picturii lui Ion Musceleanu, propunem a-l situa pe maestrul, prin profilul său de structură temperat solară, într-o zonă de interferență Pierre Bonnard / Lucian Grigorescu, adică între griuri colorate și incandescentă cromatică<sup>3</sup>, zonă în care Musceleanu evoluează de la debut și pînă astăzi, în pragul de culme al seninătății, neturburat niciodată de nici un fel de ecou sau undă a viitorii vieții noastre artistice ori de aiurea. Între colegi, colocviile sale mai mult sau mai puțin profesionale, mai mult sau mai puțin lumești, s-au consumat elevat, cu H. H. Catargi, pe de o parte, cu care mulți ani a împărțit atelierul, cu Gheorghe Popescu, pe

de alta, cu care a colaborat constant în travaliu, de asemenea, calm și destins, al picturii murale, sau cu mai tinerii Ion Pacea și Ion Gheorghiu captivați de discreția, noblețea și bonomia seniorului. Se spune (și se știe) că nu-i sînt străine bucuriile curente și sănătoase ale vieții, dar, dacă vom arăta că cel puțin 77 din cele 117 tablouri ale recente sale expoziții datează din ultimii patru ani, vom putea afirma că pictura este pentru Musceleanu cea mai mare bucurie a vieții dacă nu și sensul fundamental al acesteia.

Ce își însușește, prin instruire și opțiune, și ce dezvoltă, prin propria experiență îndelungată, Ion Musceleanu din arsenalul impresionist? Opțiunea, formulată cu cinzeci de ani în urmă, mai precis la Salonul oficial din 1930 unde debutează, este, credem, firească în momentul dat pentru tînărul atunci profesor de desen la Rîmnicu Vilcea. Firească, deoarece nici una din atitudinile artistice din ultimul secol nu ni se pare a se fi potrivit mai bine sensibilității și vizualității, deopotrivă atmosferei și cro-

maticii peisajului, naturii românești. Chiar dacă i-au fost prielnice impresionismului ceturile Tamisei la Londra ori ale Senei, ori sculpturile solare din Île de France, niciunde, credem, echilibrul raportului complementarelor, relația formă/obiect/culoare sau vibrația spațiilor interobiectuale nu au un teren mai adecvat decît mediul nostru, natură/societate, și un mai judicios echilibru decît măsura specifică atitudinii și comportamentului firii românilor. Într-un asemenea cadru activ, Musceleanu se bizuie pe vizualizarea realului în funcție de propria-i sensibilitate, după cum propria-i mare discreție justifică și certifică trecerea de la subiect, care poate fi descriptiv, ilustrativ, dramatic, retoric etc., la motiv care poate fi poetic și muzical sau încărcat, prin intermediul culorilor, ale unei palete temperat solare, de poezie și muzică. Substanțiale, poezia și muzica implicate în actul, în structura și expresia picturală, îi acordă picturii impresioniste muscelene șansa de a realiza pasajul de la fenomen la esență. Astfel, bucuriile esențiale (cum le

denumeste Le Corbusier) — soarele, spațiul, verdeața — sălășluiesc, cu vibrații poetice și muzicale, în pictura lui Musceleanu. Repertoriul motivelor este restrîns: un nud feminin destins și pur; o figură feminină într-un fotoliu, uneori cu o carte; o balerină sau două, totdeauna în exercițiu degajat, niciodată în concentrarea reprezentației; un segment de natură mai degradă umil decît măreț, de aceea apropiat, uman, profund; aceleași naturi moarte, compoziții cu fructieră și fructe, o cană, o ceașcă, flori, o draperie, eliberate de identitatea materială propriu-zisă a obiectului și investite cu o aceeași identitate a tentei cromatice, din acordul tentelor rezultînd vibrarea vieții.

O retrospectivă (dacă nu imposibil, în orice caz dificil de organizat) ar putea dezvălui devenirea acestei picturi, evoluția ei lentă. Sensul devenirii, cel puțin între două praguri, ne este sugerat prin asocierea pe simează a unor lucrări mai vechi (1944—1960), adevărat, puține la număr, saturate de materia picturală



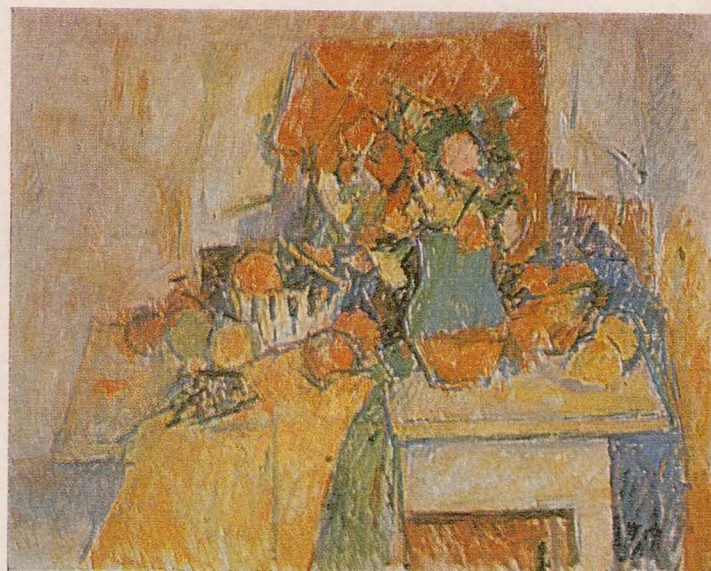
Portret

<sup>1</sup> Vasile Drăguț, Catalogul expoziției Ion Musceleanu, Muzeul de artă al Republicii, septembrie-noiembrie 1983.

<sup>2</sup> Francisc Șirato, Prospețuni plastice, București, 1958.

<sup>3</sup> Horia Horșia, Ion Musceleanu, în Arta, nr. 7/1971, p. 19.





1. Portret
2. Peisaj
3. Natură statică

a griurilor colorate, alături de numărul mare de lucrări recente, uleiuri și acuarele, de o accentuată dematerializare pînă la transparentă, s-ar putea spune, spiritualizare. Se petrece concomitent o simplificare a scriiturii picturale. Gestul maestrului este tot atît de ferm, dar mai abreviat, implicit mai sugestiv. Se observă, cum ar spune Herbert Hofmann «o întoarcere conștientă la ceea ce e incipient și nemijlocit»<sup>4</sup>, ceea ce înseamnă o întoarcere la înseși originile impresionismului, dar totodată și o propulsare firească spre atît de actuala operă de artă ca operă deschisă. Astfel, arta culmii senine a senectuții ultimului senior al impresionismului românesc este, cum scria Magda Cărneci, «o oprire voită, conștientă, detașată și aleasă cu libertate, în tinerețe (...), unica vîrstă care păstrează prospețimea și iluzia, vitalitatea și o anume eternitate a clipei»<sup>5</sup>.



<sup>4</sup> Herbert Hofmann, Fundamentele artei moderne, București 1977, vol. I, p. 208.

<sup>5</sup> Magda Cărneci, Ion Muscelanu în Arta, nr. 9/1979.





Portret

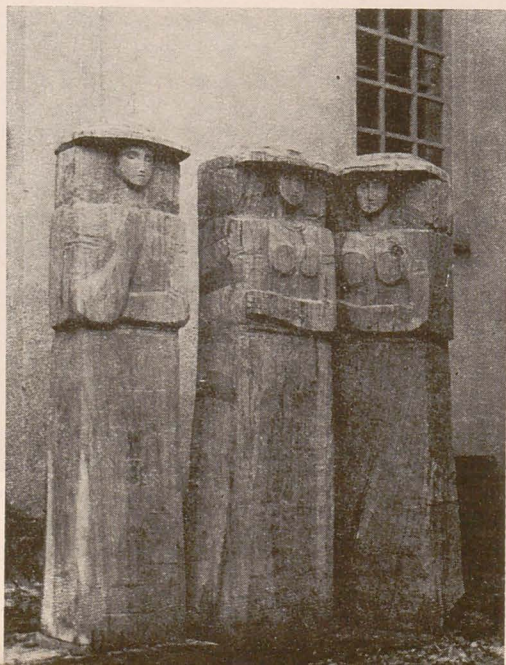


cronică

## mártin izzák

horia horşia

Deşi aveam o altă imagine mentală globală a operei lui Márton Izsák decît aceea pe care Jánosházy György o presupune ca fiind în genere în conştiinţa publică (*portrete şi compoziţii festive, omagiale, dedicate marilor personalităţi politice şi culturale ale trecutului şi prezentului*) şi, deşi cîteva vizite relativ recente în atelierul maestrului ne-au furnizat informaţii nemijlocite despre actualele sale preocupări multiple, totuşi retrospectiva (în cele două redacţiuni nu într-o total identice, funcţie de spaţiul expoziţional care a influenţat gruparea, asocierea obiectelor şi fotografiilor — la Tîrgu Mureş mai întîi şi la Bucureşti apoi, în sălile Dalles) a constituit o reală surpriză tonică. Expoziţia (conceptor — Eugenia Florescu) a realizat o imagine de ansamblu selectivă şi reprezentativă a unei opere consistente şi foarte variate punînd în dreaptă lumină demersul creativ, cu o logică impecabilă — logică ce stă deopotrivă la baza studiului introductiv succint, semnat de Ion Frunzetti în catalog şi la baza comentariului profesorului într-o convorbire radiofonică urmărind, în succesiunea neînteruptă a pragurilor unei biografii artistice obstinat orientată spre perfecţionare, vibraţia aceluiaşi mesaj profund umanist, patetic şi comunicat autoritar, convingător. Mesajul este al artistului şi al operei şi e formulat — fie discret, implicit, fie evident, explicit, cîteodată aproape retoric — totdeauna într-un sistem de relaţii cu viaţa socială şi evenimentele acestea de unde şi amprenta destul de clară a raportului artă/societate de-a lungul unei jumătăţi de secol, cu succese indiscutabile, dar uneori şi cu limite asumate conştient de acest raport. Dacă evoluţia artistului este ascendentă cu certitudine, deşi nu lineară ci meandrică, biograful lui Izsák va trebui să pornească de la un debut ferm al unui sculptor format — lucrarea de diplomă este amplasată în Parcul sporturilor de la Budapesta şi, după primele două expoziţii personale la Tîrgu Mureş, tînărul artist primeşte comanda pentru un monument al lui Mihai Viteazul, execută basorelieful pentru expoziţia Luna Bucureştilor şi participă la secţiunea română a Expoziţiei universale de la New York în 1939. Sculptorul s-a arătat a fi pregătit pentru un program de monumente, iar



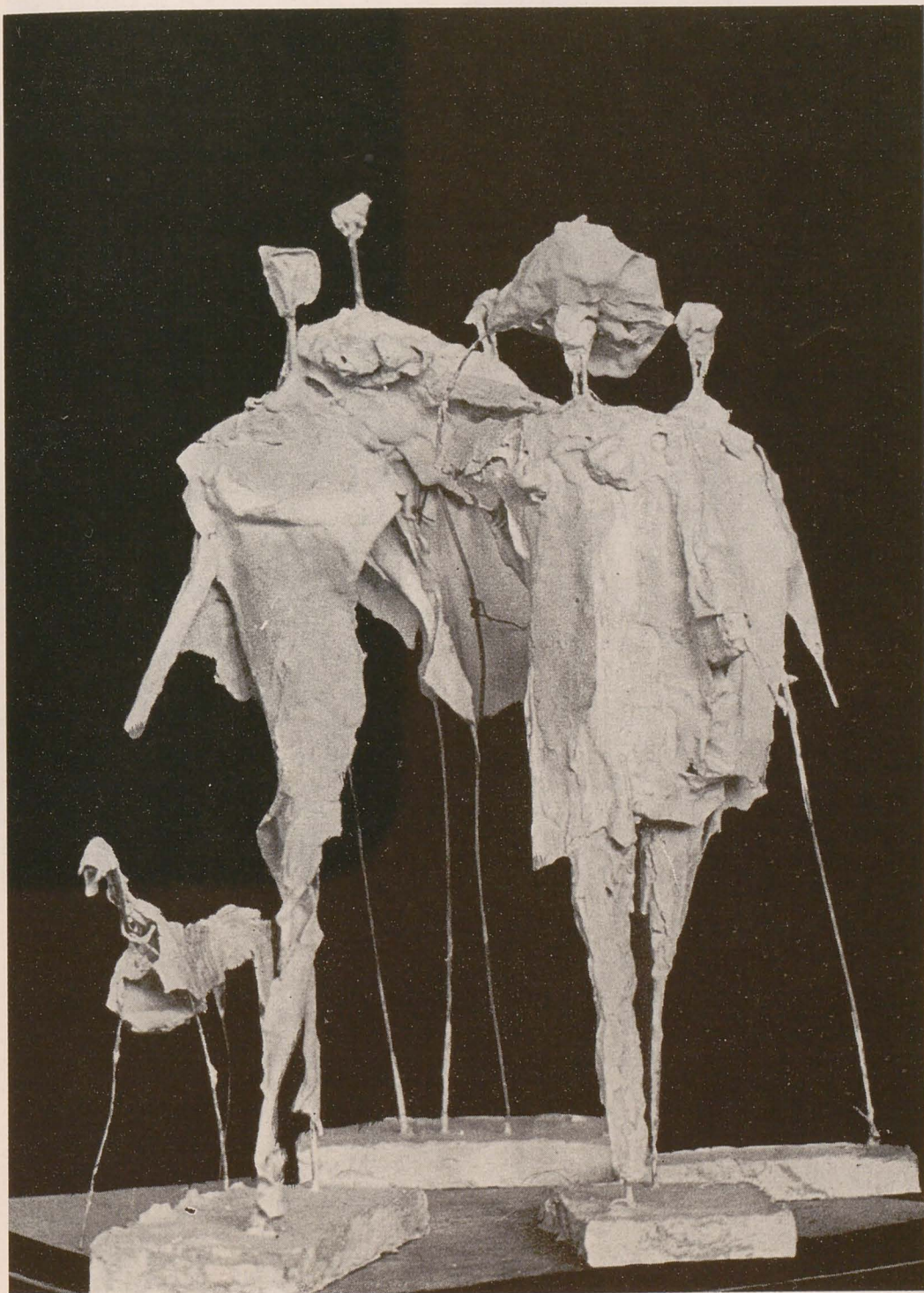
1. Aspect din expoziţie
2. Unirea, lemn
3. Procesul, bronz



acestea vor da seamă de amplitudinea socială a universului său artistic: «Deportații» (Dej, 1947), «Obiceiuri de nuntă» (relief, Teatrul de stat, Sf. Gheorghe, 1951), «Bolyai Farkás, Bolyai János», Tg. Mureș, 1957, «Ostașul Român» (Tg. Mureș), «Mihai Eminescu» (Tg. Mureș, 1969), «Nicolae Bălcescu» (Sf. Gheorghe, 1970), «Bela Bartok» (Tg. Mureș, 1981) etc. Mai ales portretele monumentale se disting în domeniu printr-o notă specifică a artistului, dată de modalitatea de tratare generoasă a volumelor în forme stilizate ale aceluiași tip de configurare ce păstrează și accentuează restituiră unei individualități sub raportul echilibrat, armonios, dintre expresia fizică și spirituală a personalității. Dacă piatră, mai ales, și bronzul sînt materialele de predilecție ale monumentalului, Izsák se arată a fi un neobosit investigator al materiei sculpturii în genere și poartă un permanent dialog cu

marmura, lemnul, teracota, ghipsul, de unde diversitatea configurărilor determinată de diversitatea virtuților de expresie ale materialului puse în valoare prin tehnici specifice. Din acest punct de vedere, de care conceptorul expoziției a ținut seama, ansamblul a cuprins patru mari grupări de lucrări, ale căror generice modele posibile ori imagine ne-am străduit să le desenăm ca predilecte. Tînd piatră sau marmura, Izsák este tentat să fructifice maximum șlefuirea pe care materialul o suportă datorită agenților externi: vîntul, apa. Rezultă forme geometrice neregulate pornind de la sau spre sferă ori spre combinații ale acesteia («Cap de femeie», 1973, «Mama și copilul», 1972 — spre exemplu). Trăvialul artistului, se poate spune, organizează și continuă trăvialul naturii. Ciopliind lemnul, captivat de verticalitatea trunchiului, Izsák implantează hermai, borne, troițe, pe jocul de pli-

nuri și goluri în colaborare cu fibrele esenței lemnoase întemeindu-se configurarea și expresia («Bătrînele», 1960). Modelînd lutul, artistul practică meșteșugul tradițional, ca un modern Pygmalion îndrăgostit de frumusețea modelelor sale feminine, de unde tentația idealizării care imprimă realului pregnanță în interpretarea în imagine artistică. În sfîrșit, pe temeiul meșteșugului stăpînit cu autoritate și îndelung experimentat, Izsák, mai ales în ultimul deceniu, își îngăduie o mare libertate în formularea configurărilor în ghipsuri și bronzuri (primele, adesea schițe și studii finalizate apoi în metal), exploatînd deliberat aventura materiei care devine suportul unor comentarii filosofice sugerînd o atitudine stoică a maestrului — într-un vast cîmp ideatic, de la mirajul lumii lui Cervantes la dramele societății contemporane («Holocaust») și de aici înapoi la izvoare anteice ale umanului



1. Strada, ghips  
2. Ovidiu, bronz





Burebista, ghips patinat

(« Cantata profana »). Din punctul de vedere al agenților plastici, cele patru grupe de lucrări ce alcătuiesc ansamblul expozițional primesc (sau dețin) o proprietate comună: culoarea. Fie naturală — a pietrei sau a lemnului, fie obținută prin prelucrarea materialului — a bronzului turnat, fie subtil adăugită — policromia teracotelor, paleta cromatică ne apare ca un element vital al acestei sculpturi, participând la ambianța muzicală a fiecărei opere și asigurându-i autorului acea umilă dar elegantă detașare cu care formulează, cu gesturi alese, grave judecăți despre lume și artă. Înțeleptul filialei, cum i se spune la Tîrgu Mureș maestrului, datorită tactului său în viața obștei și a urbei, este și în creație un gentleman, un gentleman veșnic tînăr.



in memoriam

## la moartea lui Ion Jalea

ion frunzetti

Ne va fi foarte greu, după ziua sură, umedă și aspră de noiembrie în care ne-am luat ultimul, grav, rămas bun de la Ion Jalea, să ne învățăm cu gândul că nu-l vom mai găsi niciodată în atelierul lui din strada Ernil Pangratti, în fiecare dimineață, așa cum îl puteam găsi chiar în ultimele luni, pînă să nu cadă la pat. Omul care la 96 de ani lucra încă, asiduu și fericit de ceea ce-i ieșea din mîini, ospitaliera gazdă a artiștilor, mai de toate vîrstele, și a criticilor care-l asaltau în atelier cu întrebări, filmări, interviuri și indiscreții ori sollicitări de sfaturi, sculptorul care și-a

împlinit opera cu cele mai multe și mai însemnate ale sale lucrări monumentale, înălțate pe piețe de oraș într-un deceniu final din șapte cîte a închinat artei, într-o viață exemplară de mare muncitor al edificiului de valori a cărui idee a încălzit inima generației celor ce au făcut România Mare, și-a încheiat călătoria pe planeta Pămînt și și-a luat, cu modestie și delicateță, un lăcaș subteran, încă fără de monument deasupra, prin preajma fostului său dascăl, Paciurea.

M-am întrebat adeseori — și e legitimă întrebarea — ce-ar fi însemnat arta românească fără Ion Jalea. Fiind-

că, din 1911, de cînd a absolvit Școala de Arte Frumoase din București și a început să se manifeste ca desenator (debut în «Vremuri noi», în 1912, cu *Proletarul*) și ca sculptor (*Cain*, 1912 și 1914, în două variante, *Țărani* în 1913, *Nud și Sfarmă Piatră* în 1914, *Căderea îngerilor* și *Briareu* în 1915), personalitatea lui Ion Jalea, repede impusă publicului, criticii și lumii artiștilor îndeobște, și-a împletit evoluția cu drumul artei românești a fiecărei perioade, pînă azi, și, de bună seamă, încă mult timp de azi încolo. Cînd a expus, în 1914, la «Tinerimea Artistică», ca și la «Ex-

poziția artiștilor în viață», prezența operelor lui s-a semnalat îndată, ca un răsărit de soare nou, și a fost încoronată de un premiu, ceea ce, pentru debutul său, într-o primă expoziție personală, în 1915, însemna un titlu nu se putea mai nimerit de recomandare. Primul său an de studiu postuniversitar la Paris, la Academia Julian, a însemnat contact direct cu marea vogă a lui Auguste Rodin și cu înnoitoarea cotitură dată momentului impresionist în sculptură, prin constructivismul implicit al viziunii lui Antoine Bourdelle, a cărui forță expresivă, întemeiată pe autoritatea maselor echilibrate, în statuara epocii va fi echivalentă cu o revoluție. La Bourdelle se va întoarce să lucreze, între 1919 și 1922, atunci cînd, după întoarcerea sa de pe frontul de luptă, din România, căreia-i jertfise brațul stîng — ceea ce pentru un sculptor oarecare ar fi putut însemna încheierea activității, dar nu și pentru Ion Jalea, care s-a demonstrat și un erou al vieții artistice, nu numai unul al luptei patriotice,

În atelier, împreună cu Ion Frunzetti și Brăduț Covaliu









așa că a continuat să lucreze, numai cu dreapta, încă aproape șapte decenii — a creat la Paris sculpturile cu teme clasice și expresie avîntat romantică, de tipul *Centaurei doborât de Hercule* (azi în parcul Herăstrău, în marmură) și al *Faunului cîntînd*, ca și portretele, cu care împreună prima din cele două opere citate mai sus, fură expuse la Saloanele de toamnă pariziene ale anilor imediat următori primului război mondial. Tot în această perioadă a creat *monumentul soldaților francezi căzuți în România*, dezvelit în 1922 la București, în grădina Cișmigiuului (unde a fost omagiat de Președintele Franței, Charles de Gaulle, cu prilejul vizitei acestuia în România). Abia un an se scurge pînă la inaugurarea, la Dieuse,

în Franța, a *monumentului soldaților români foști prizonieri în regiunea Saar, la germani*, aproape concomitent cu dezvelirea, la București, în piața Gării de Nord, a *monumentului eroilor feroviari căzuți în primul război mondial*, operă cu totul remarcabilă, la care a colaborat cu colegul său Cornel Medrea și pe lîngă, care, bucureșteni și provinciali, călătorii trec de obicei grăbiți, fără să-i vadă prea bine calitățile. Medrea a adus în această simbioză simțul său volumetric specific; Jalea l-a salvat de la o prea grea dependență de resimțirea ponderii materiale, dîndu-i un avînt ce reiese din contracararea epatării masei prin direcționarea ei ascensională și prin clasicitatea tipologiilor, la Medrea mai prehellence.



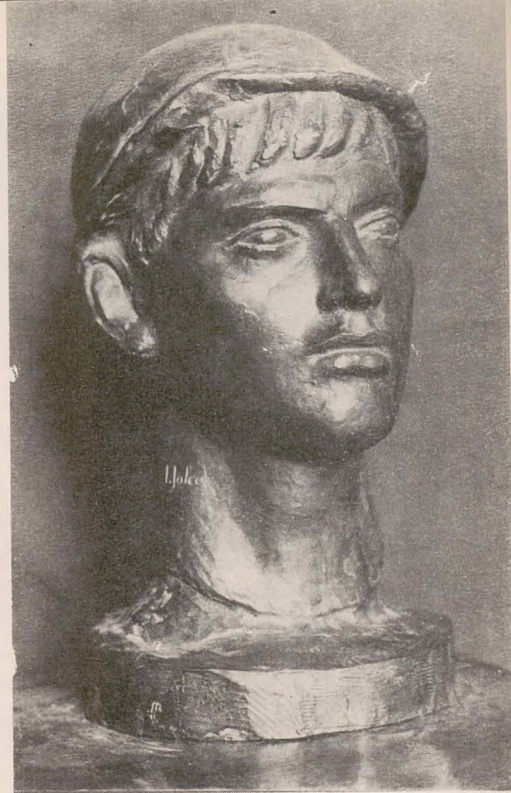
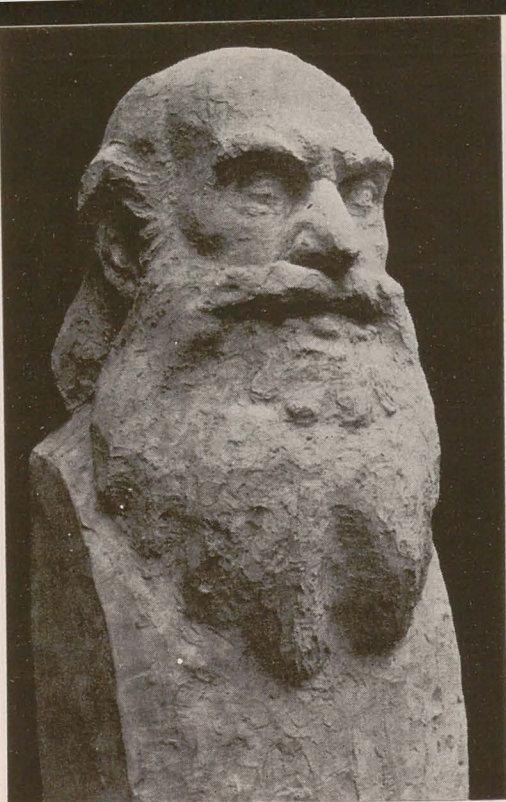
Participînd cu regularitate la Saloanele oficiale bucureștene și dezvelind busturi de personalități culturale (la Craiova, în 1925—1926, a fost celebrat Traian Demetrescu, poetul simbolist *Tradem*, portretizat de Jalea) sculptorul nu-și părăsește totuși, în favoarea tematicii impuse de comenzile monumentale, predilecțiile sale marcate pentru temele mitologiei clasice și ale celei a basmului românesc. În 1926, un *Centaure frîgîndu-și arcul*, o *Centauresă*, o *Femeie cu harfă*, apoi *Bacchante*, *Syrinx*, *Minerva* și *Durere*, secondează pe planul miturilor obiectivate, figurile realiste ale țăranilor din rîndul cărora Jalea, omul cu rădăcinile mereu prezente înfipte în satul său, *Cazimcea Tulcii*, ieșise, și în rîndul cărora căuta subiecte pentru o imagine plină de adevăr a vieții rustice interbelice, viață de trudă și de hărnicie nerăsplătită: *Omul cu lopată*, *La lucru*, *La cartofi*, *Oameni cîrînd saci*, *La mazăre*, *Prășitoare* etc., sînt mici statuete bronzee asemănătoare, ca spirit, cu suita celor din vremea războiului, care înfățișau, cu caldă vibrație umană, cu adevăr și compasiune pentru semenii săi soldații, latura opusă a medaliei ce pe avers are efigia «eroilor», întocmai cum au făcut în literatură marii epicieni Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu etc. Cînd, în 1927, la Viena se dezvelește *Monumentul ostașilor români căzuți în Austria în războiul I mondial*, tot Jalea este autorul ales să le preamărească memoria, iar impostarea *Monumentului infanteriei*, în 1936, pe șoseaua Kisseleff la București, operă complexă, cu multe personaje și o concepție proprie de colaborare a sculpturii cu arhitectura, oferă sculptorului un nou prilej de a-și folosi

măiestria în slujba glorificării camarazilor de luptă căzuți, făuritorii prin jertfă ai unității de stat a romînimii.

Din nefericire, monumentul infanteriei din București nu ne mai poate sta înaintea ochilor decît prin imaginile lui fotografice, care au figurat în retrospectiva lui Jalea anul trecut, întrucît el este primul din seria celor ce vor fi sacrificate arbitrar, fiind scos din ordinul lui Carol al II-lea, ca să facă loc ansamblului monumental al lui Ivan Mestrovici, ce-l reprezenta călare pe Ferdinand I, între patru splendide victorii înălțate pe obeliscuri de granit roșu suedez, operă de asemenea închinată unirii din 1918 și de asemenea sacrificată la rîndul ei în chip arbitrar.

Ion Jalea, care încă din perioada prezenței sale la Marele Cartier General al Armatei Române, în primul război mondial, nutrise ideea asocierii unui colectiv de artiști care să-și închine puterea de expresie epopeii naționale, și făcuse parte dintre fondatorii grupării «Arta Română» în 1919, este în 1938, din nou împreună cu Cornel Medrea, autorul frizei circulare în baso- și alto-relief, a mauzoleului eroilor de la Mărășești. Ca autor de monumente publice, i se mai dezvelise, în 1935, statuia lui *Spiru Haret* din piața universității bucureștene, pentru care concurase (fără succes) și Brîncuși, cu o fîntînă, figurativul fiind pe atunci, evident, preferat, iar ca expozant, pe lîngă participările de la Saloanele oficiale, repurtează succese la expoziția internațională din 1928 la Barcelona (premiul de sculptură, alături de Paciurea), apoi la Rotterdam și Stockholm între 1930 și 1934, și în sfîrșit în 1937 la Expoziția internațională de la Paris, unde decorează pavilionul României cu o friză și o victorie (prima, înfă-





1. Gala Galaction, ghips  
2. Portret de față, ghips  
3. Cap de cioban, bronz

țișind România, nu s-a mai întors, din neglijența administratorilor de artă ai vremii), i se conferă marele premiu pentru sculptură al întregii expoziții internaționale, ceea ce-l îndreptățește să primească și doi ani mai târziu, comanda decorării pavilionului României la Expoziția internațională de la New York, unde comisarul, eminentul savant academician profesor universitar Dimitrie Gusti, i-a expus relieful *Povestea Neamului* și statuia *România*, care nu s-au mai întors nici ele. (Au fost vizibile fotografic în retrospectiva amintită). Expozițiile personale ale lui Jalea, cea de la Atheneu din 1928 și cea din 1941 organizată tot acolo, contribuiesc să-l facă a fi propus în 1941 drept unic candidat pentru sculptură, și să i se decerneze, în același an *premiul național*. În anii războiului al doilea mondial, se mulțumește să participe la saloanele oficiale 1942–1944 cu nuduri feminine și cu portrete de literați (*Gala Galaction* îi urmează lui *Liviu Rebreanu*), pentru ca imediat după armistițiu, în 1945, să facă o expoziție la «Căminul Artei», alături de pictorul *Iosif Iser*, programatică afirmare a democratismului său, care-l împingea să-și consoleze confratele nu mai puțin ilustru, de injuriile suferite. Director al Artelor în 1946, el își dedică activitatea reactivării spiritului democrat în lumea artistică românească. Un relief închinat războaielor țărănești din 1907, prezentat în 1948 la Expoziția de Stat a artelor plastice, ca și compoziția *Pace* și relieful dedicat frăției de arme româno-ruse, *Trecerea oștirilor ruse prin țara noastră în 1877*, sînt teme semnificative pentru ideile politice nutrite de sculptor, care, după busturile Pușkin, Ceikovski și Cervantes, comandate

lui pentru parcul Herăstrău unde se pot vedea și azi, laolaltă cu o figură monumentală a lui Eminescu, creații ale aceleiași perioade ce se încheie cu relieful *Împărat și proletar* cu care participă în 1955 la Expoziția de stat, este, în 1956, decorat cu *Ordinul Muncii* clasa a II-a și onorat cu titlul de *Maestru Emerit al artei*, apoi, în 1957, ales *președinte al Uniunii Artiștilor Plastici* și decorat cu ordinul «*Apărarea Patriei*», care îi este decernat odată cu *premiul de stat*. După retrospectiva din 1958, aprilie-mai, organizată de Ministerul Învățămîntului și Culturii dimpreună cu Uniunea Artiștilor Plastici, i se conferă titlul de *Artist al Poporului*. La prima expoziție de arte plastice a țărilor socialiste, organizată în 1958 la Moscova, împătrita sa participare (Relieful *Împărat și proletar*, *Țărancă*, *Țărancă cu dovleci* și *George Enescu* face să vorbească îndelung critica țărilor participante despre marile sale calități, iar după Expoziția de Stat din 1959, închinată aniversării a 15 ani de la Eliberare, unde Jalea expune relieful *Învățătura lui Lenin*, este decorat cu ordinul «*Steaua Republicii Populare Române*, clasa a doua, —clasa I conferindu-i-se în 1962,— membru corespondent al Academiei R. P. R. din 1948, deputat în Marea Adunare Națională din 1961, el continuă să se afle în fruntea conducerii U. A. P., pînă în 1968 ca președinte, iar de atunci ca președinte de onoare, pînă la moarte, participînd neobosit atît la administrarea obștei, cît și la expozițiile reprezentative de artă românească din țară și de peste graniță. Prezent la Moscova, Leningrad, Praga, Berlin, Varșovia, Sofia, Beijing, Phenian, Ulan-Bator, Paris, Tokio, Damasc, Anvers, Athena, Veneția ș.a.m.d.,

artistul continuă să lucreze cu dăruire, și-și închină anii rodnici ai bătrîneții, aflat încă în depline puteri, realizării unor mari opere monumentale, ca statuile ecvestre *Mircea cel Bătrîn* de la Tulcea, în centrul civic al orașului înnoit, și *Decebal* de la Deva, apoi *Monumentul Unirii* de la Focșani, obelisc înconjurat de compoziții cu multe personaje istorice, vizînd mereu să poată relua temele sale istorice și mitologice românești, de care mărturisesc sălile frumoasei sale retrospective permanente, cu peste 100 de opere, donate secției de sculptură a muzeului de artă din Constanța, unde bronzul, piatra, marmora, gipsul operelor de toate dimensiunile, de la medalie, plachetă în relief, sculptură de vitrină și piedestal, pînă la marile opere statuare și variantele lor, expuse exemplar, stau mărturie de capacitate, nemaiîntrecută de vreun alt artist român, oricît de longeviv, de muncă și de vocație realizată. Este de mult un clasic al artei românești. Analiza operei sale, căreia îi închinăm acum munca noastră monografică, va demonstra și cît de romantic a fost acest clasic, și cîtă clasicitate are oportuna sa veșnic intervenție în problematica modernității artei contemporane, instinctul genial al acestui creator fiind în măsură să opereze de-a lungul a aproape 70 de ani de creație susținută, sinteze cu adevărat incredibile de direcții stilistice majore, armonizate exemplar prin acoperirea-aur a uriașului său talent, care-l face unul din corifeii artei românești din vremurile pe care le-a străbătut și uneori înfruntat, le-a înțeles și le-a servit ca un patriot desăvîrșit, în toate chipurile. Da, va fi greu să ne obișnuim cu gîndul că nobila lui figură face acum

parte din trecut, deși opera lui nu va fi relegată niciodată acestei dimensiuni a istoriei, decît ca un exemplar tip de proces creator, datînd istoricește între 1911 și 1983, dar axiologicște nelimitat, cu valabilitate pentru construirea prezentă și viitoare a națiunii, în continuă proliferare culturală, în neconținută ascensiune spirituală, așa cum a dorit-o eroul acesta stîns în noiembrie aspru și cenușiu, de prea multă ardere.

4. Țărancă cu dovleci, bronz



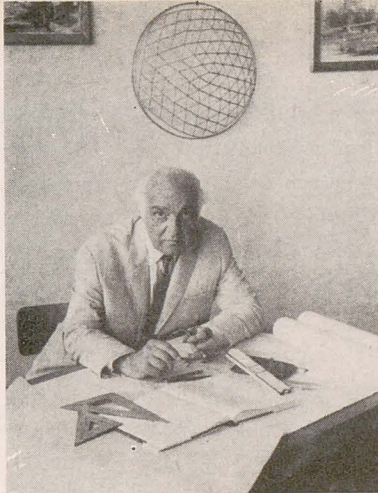


# adrian gheorghiu

## paul petrescu

S-a născut la Craiova la 27 septembrie 1909 într-o familie de artiști: mama pianistă, tatăl, Constantin Gheorghiu, născut în București dar dintr-o familie oltească, cunoscut pictor de biserici — Visarion Ți Mavrogheni în București, capela cimitirului Sineasca din Craiova și multe alte biserici de țară din Oltenia — dar și portretist și peisagist, citat în recenta lucrare a lui Paul Rezeanu dedicată picturii din Oltenia.

Ucenicia artistică a început-o cu tatăl său din copilărie, în actuala expoziție de la Institutul de Arhitectură figurind un peisaj pe care l-a făcut la vârsta de 12 ani. De-a lungul vieții va practica artele plastice de la desen și pictură la arhitectură, îngemănându-și talentul nativ cu rigoarea studiilor matematice către care s-a îndreptat din tinerețe, întreaga-i operă fiind marcată de fertila relație artă-știința geometriei. A urmat cursurile secundare la liceul Spiru Haret din București, apoi pe cele ale facultății de matematică din București (licențiat în 1933) unde i-a avut ca profesori pe G. Țițeica, Dan Barbilian, Victor Vilcovici, George Nichifor, acestuia devenindu-i asistent și apoi urmaș la catedra de geometrie descriptivă de la Institutul de Arhitectură. Ca elev și ca student a fost mereu prezent în paginile «Gazetei Matematice». A urmat și cursurile Academiei de Arhitectură, devenind arhitect-diplomat în 1940, pentru ca apoi să-și ia și doctoratul în arhitectură în 1969. Cariera didactică desfășurată timp de 35 de ani la Institutul de Arhitectură «Ion Mincu» din București a străbătut-o de la asistent în 1940, la conferențiar și profesor în 1975. A predat ca profesor cursul de geometrie proiectivă la Academia Tehnică Militară între 1950 și 1956. A activat ca arhitect proiectant între 1941 și 1952, apoi ca șef de proiect și șef de atelier între 1952 și 1957. Ca unul din inițiatorii și principalii noștri urbanisti și sistematizatori regionali a călătorit mult în numeroase zone etnografice ale țării, conducând proiectele de sistematizare regională pentru valea Jiului transilvan, pentru ansamblul regional al județului Hunedoara, microregiunea Sibiu, inclusiv Mărginimea, Dobrogea cu privire specială asupra litoralului Mării Negre, studiile sale stînd la baza dezvoltării a ceea ce cunoaștem că este astăzi «Litoralul», zoăfa preorășenească a Bucureștilor, formînd ceea ce azi constituie sectorul agricol Ilfov, cu ansamblul Snagovului. Prefigurarea acestor structuri moderne încă de acum treizeci de ani, ilustrează capacitatea de organizator al marilor spații, neuitînd problemele sociale și economice în care a colaborat strîns cu Henri H. Stahl, a lui Adrian Gheorghiu. În toate studiile sale de



sistematizare regională a integrat organic monumentele de arhitectură, inclusiv pe cele țărănești, privirea către trecut completînd viziunile sale, anticipînd viitorul localităților rurale și urbane. De aici preocupările sale de conservare și apărare a realității construite, activînd ca membru al Comisiei monumentelor istorice, colaborînd apoi cu Direcția patrimoniului cultural național. Maestru desenator, geometru și arhitect, cunosător al tradițiilor istorice ale arhitecturii românești, Adrian Gheorghiu a propus cele mai inspirate și mai raționale transpuneri ale arhitecturii populare românești în arhitectura majoră orășenească, proiectele sale, probabil realizabile într-un viitor prielnic, îndreptăţind situaerea sa, în acest domeniu al valorificării creatoare a moștenirii arhitecturale, alături, la scară românească, de Le Corbusier, care, să nu uităm, a propus spre valorificare, modele oltenesti de arhitectură populară. Marile sale posibilități de constructor de forme spațiale s-au vădit și în soluțiile oferite în calitate de colaborator al «Incerc»-ului pentru geometria structurilor constructive, forța sa modelatoare operînd de astă dată nu cu volumele construite ale trecutului, ci cu cele proiectate în viitor. Lucrările sale scrise reflectă toate aceste multiple dar convergente orientări, fiind autorul a numeroase studii de geometrie și analiză vizînd introducerea matematicii în arhitectură și urbanistică, plasîndu-se în avangarda gîndirii mondiale în această direcție. Începînd din 1945 a fost autor de cursuri și tratate universitare de geometrie descriptivă, perspectivă, stereotomie. În 1963 îi apare la Editura Tehnică «Tehnica desenului perspectiv în construcții și arhitectură». În aceeași editură, în colaborare cu prof. ing. V. Dragomir, apare în 1968, «Probleme de reprezentare a structurilor constructive», tradusă în limba franceză (Bruxelles și Paris, în 1971) și în engleză (Londra, 1978). În aceeași colaborare (ing. V. Dragomir) și la aceeași editură (Tehnică) apare volumul I din «Geometria poliedrelor și a rețelelor. Forme și structuri constructive» (1978). A colaborat cu studii substanțiale la dicționare tehnice, manuale ale arhitectului (1945—1952), la Dicționarul de matematici generale (1974), din care amintim articolul despre «Secțiunea de aur». Între 1956 și 1958 publică, în colaborare cu prof. arh. Florea Stănculescu, Paul Petrescu și Paul Henri Stahl, cinci volume de arhitectură populară ale (fostelor) regiuni administrative: Hunedoara, Pitești, Ploiești, Dobrogea, București, apărute la Editura Tehnică, dintr-o serie ce acoperea tot teritoriul țării (mai trebuiau să apară nouă volume) pentru care tot materialul

era strîns și în cea mai mare parte redactat. A publicat la Craiova (Scrisul Românesc, 1973) împreună cu Florea Stănculescu și Paul Petrescu, «Tezaur de arhitectură populară din Gorj». Preocupat de rapoarte și proporții, de trasee geometrice, pe care le-a aplicat în studiul arhitecturii și sculpturii (Brâncuși), a publicat o serie de articole și studii de mare originalitate în revistele Arta, Arhitectura, Studii și cercetări de istoria artei, Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Revista Muzeelor și Monumentelor, Secolul 20, Colocviul Brâncuși. Sub tipar se află astăzi volumul al doilea din «Geometria poliedrelor», iar pe masa sa de lucru se afla, în stadiu avansat, «Arhitectura populară universală și românească», propusă editurii Meridiane. Lucra la ea cînd a murit, la 11 august 1981, lăsînd amintirea unui mare artist și savant, de o delicatețe și modestie mergînd pînă la sfială, el cel atît de îndrăzneț în gîndire și viziune.

## mihai ispir

«Dintre matematici, singură geometria se apropie mai mult de artă și totodată, fecundînd de-a lungul timpului însăși matematica, intră cu aceasta în cultură». Este profesiunea de credință a regretatului Adrian Gheorghiu, prestigiosul arhitect și matematician, comemorat în luna noiembrie printr-o expoziție retrospectivă la Institutul de arhitectură «Ion Mincu». Personalitate multiformă, Adrian Gheorghiu iradia netăgăduit fascinația savantului, înfățișîndu-se, în același timp, celor din jur, învăluit de o modestie și o discreție cu adevărat impresionante. Această îmbinare frapantă, aproape paradoxală de trăsături prin care se înfăptuia comunicarea sa cu ceilalți, cu lumea — un paradox admirabil restituit în expoziția comentată — făcea din orice dialog cu el o experiență de neuitat, dîndu-ți sentimentul că, «văzînd idei», impalpabila alcătuire a gîndului se împlinea chiar sub ochii tăi, asemeni unei ființe fragile, ca orice creație vie. Matematica viului și vitalitatea matematicii, lăuntrică, tăcută, nespectaculoasă, faimoasa ei «poezie» pe care trebuie să știi, și îndeosebi să ai răbdarea să o ascuți, formau de altfel o dualitate constantă, nedezmîntită în preocupările profesorului, resimțită, probabil, de el ca atare încă în preajma unor Țițeica sau Dan Barbilian, marii săi îndrumători din tinerețe.

Inhibantă pentru unii, geometria oferea pentru Adrian Gheorghiu prilejul descătușării unor nebănuite puteri sufletești. Foștii săi studenți și-l amintesc acoperînd în doar cîteva minute o întreagă tablă cu frumoase și complicate figuri, pornînd, de la cîteva linii simple, dar amplificînd treptat construcția, desenată cu cretă colorată, pînă la treapta celei mai complexe ordonări. Despre secretele icosaedrelui sau dodecaedrelui vorbea cu emoție, ca despre niște prieteni apropiați.

Ce l-ar putea, totuși, defini? — ne întrebam, privind panourile retrospective, pe care se înlăntuiau, în chipul cel mai firesc, imagini ale arhitecturii țărănești, ansambluri și detalii, peisaje schițate în acuarelă, tuș, creion sau pastel, scheme teoretice, hărți etnografice — documente de excepție pentru cercetare — studii de proporții și de șarpante compoziționale,

transpuneri în proiecte de arhitectură modernă a rapoartelor descifrate la construcțiile populare, reprezentări perspective, sau de geometrie descriptivă. Un răspuns posibil: modul său particular de înțelegere a desenului ca axă a unei concepții despre lume, ca o *forma mentis*. Ideile îi apăreau lui Adrian Gheorghiu nemijlocit condensate în structuri ale văzului. Cea mai elementară relație teoretică între nouă noțiuni, ca și cea mai subtilă, își primeau, astfel, de îndată, exactele echivalente spațiale. Avea o capacitate absolut uimitoare de a *figura* nemijlocit gîndirea. Desenul era pentru el, s-ar putea spune, un limbaj la fel de necesar ca și cel articulat în cuvinte. Dar nu e numai atît. Înezestrat cu un spirit analitic de neobișnuită pertință, Adrian Gheorghiu se simțea îndemnat, probabil, să «reducă» orice configurație naturală la modelul ei matematic, fie acesta cît de distanțat față de aparențe. Aproximația, imprecizia în redarea — și deci în descifrarea și re-proiectarea universului optic, îi erau cu totul străine. În viziunea sa, existența fenomenală, fără a-și pierde din mobilitate, devenea ceva articulat cu limpezime pînă în ultimele detalii, ceva *solid*. Și poate că, în această căutare permanentă a *determinării* se ascundea și o nevoie mai adîncă de ordine și stabilitate, un concept etic. Adrian Gheorghiu ne apare, funcționer, ca un *optimist* lucid, năzuind să opună mereu, caducității, o contraparte durabilă, tangibilă; ca un spirit *clasic*, în sensul goetheanului «clasicul e sănătos...». Excursul analitic, îngăduind aventura, spectaculoasă, în intimitatea privirii, nu rămînea, în cele din urmă, decît o superbă paranteză. Început cu descompunerea analitică a percepției, el revenea întotdeauna la aparență.

Receptiv, informat, deschis noutăților, Adrian Gheorghiu vedea reușita pictorului sau graficianului în putința sa de a face să se ivească din neantul hîrtiei sau pînzei o întocmire spațială aptă să *trăiască* în coordonatele propriului ei sistem de referință. Încîntătoarele sale exerciții în manieră fovă sau cubistă îi dovedesc, astfel, nu numai disponibilitățile gustului, dar și străduința de a-și aplica principiul enunțat în lumina unor zodii stilistice diverse. Oricît de seducătoare se arătau, pe alocuri, abandonurile în voia sentimentului plastic, importantă rămînea mai ales restituirea lor inteligibilă, coerentă, arhitectura imaginii. Senzaționalitatea desenului rezultă din însăși conclucrarea fericită a semnelor grafice și nu din exaltarea materiei ori din relaxarea gestului sub specia spontaneității. Și totuși, uneori, dincolo de asemenea premeditări ale cugetului artistic se citesc avînturile unui vizionar, ale unui temperament liric evocînd ceva din respirația cosmică a plămuirilor lui William Blake. Dar nu Blake era cel care nota, undeva, că «măreția viziunilor stă în precizia lor?».

Căutînd, cîteodată, în imaginar, absolutul, Adrian Gheorghiu regăsea, zilnic, în munca-i țiintifică, infinitul comensurabil. Erau cei doi parametri ai existenței sale spirituale. Iar întîlnirea lor se săvîrșea, cu înlesnire, în matca fenomenului *originar*, pe care tot el îl caracteriza în cuvinte puține, însă atît de convingătoare: un loc de «conexiuni, analize și sinteze, între natură, geometrie, artă».



## eugen taru

## mihai drișcu

Retrospectiva Eugen Taru, deschisă la sala Dalles este, fără îndoială, prima de o asemenea amploare între manifestările ce vin să omagieze munca artistică a unui neostenit caricaturist și ilustrator de carte.

Cei șaptezeci de ani ai artistului înseamnă și peste cincizeci și cinci de ani de activitate. Din catalog (îngrijit întocmit și prefătat cu vervă și simpatie de Ion Frunzetti) aflăm că Taru debutează în orașul natal, Craiova, la expoziția pictorilor, în 1927. Începând cu această cochetărie a precizării exprese a propriei precocități « deturnate », ca și din faptul — presupunem, tot nu întâmplător — că ultima reproducere introdusă înaintea listei lucrărilor expuse, are, la o imagine neechivocă, o legendă pe măsură: « Critică-mă cât vrei, dar nu pierde din vedere perspectiva », observăm din chiar alcătuirea catalogului unele semne ale ambiguității de un tip special — acea complicitate a « făcutului cu ochiul » — pe care se bazează limbajul umoristic. Participant la numeroase expoziții naționale și internaționale, deținător al unui palmares corespunzător, Eugen Taru aduce, la această a opta expoziție personală, 85 desene umoristice și caricaturi grupate în câteva cicluri (în creion, acuarelă, tuș, litografie, colaj, realizate între 1960—1983), eşantioane (aproape 200) diferit distribuite cantitativ din ilustrațiile la 14 cărți (Grigore Alexandrescu, Anton Pann, Ion Creangă, Anton Bacalbașa, Caragiale, Esop, Rabelais, La Fontaine, Bürger, Collodi etc.) din cele peste 25 publicate după 1957 — și să nu uităm că, în această perioadă, memoria multor copii și tineri, aducea instantaneu la suprafață, la simpla evocare a numelor amintite, imagini « marca Taru », spun aceasta bazându-mă și pe « reflexul » meu la « Fabulele » lui Grigore Alexandrescu din 1957, apoi opt proiecte de tapiserie inspirate din scrisorile satirice ale lui Mihai Eminescu precum și (în vitrine, alături de alte materiale documentare)

cele șapte albume de autor apărute între 1931—1983. Este evident că registrul problematic propus este foarte diferit și el se întinde de la *adecvare* (condiția necesară, dar nu întotdeauna obligatorie, a ilustratorului: desigur, Eugen Taru apelează la « aluzia culturală » la stilul grec pentru Esop, dar *retrădus* în stil personal, lucru petrecut cu toate epocile literare abordate) la *inadecvare* (căci, spun teoreticienii, limbajul umoristic se caracterizează prin inadecvarea semnificativului și a semnificatului său). Prin numeroase exemple din expoziție putem urmări cum funcționează această *limbă paralelă*, codată, ce produce o legătură neobișnuită și artificială, un « *entre-deux* » între semnificant și semnificat.

Discursul umoristic este prescurtat pe planul sintagmelor, dar de o mare abundență a asociațiilor implicite pe planul sistemelor. « Torpilarea » normalității, imprevizibilitatea reglată, sînt modalitățile cele mai frecvente; acceptînd drept normală existența Pegasului ca semn al inspirației, « Neinspirat » (1979) este — ilogism ce simulează sau parodiază o altă coerență logică — un Pegas cu picioarele în ligheanul cu apă rece ; sau, alt *contrasens*,

un fochist transpiră încărcînd la maximum un cazan de « Locomotivă » (1979) amplasată între două tampoane. Dar umorismul lui Taru poate atinge și zona generalizărilor grave: Omul în cerc — emblema leonardescă — se rostogolește pe un abrupt plan înclinat: « Quo vadis homine?! » (1981). Putem decela accente satirice și pamfletare, aici intervenind în diverse grade aliaje între *umorism* și *ironism*, căci trebuie operată și următoarea distincție: dacă umoristul este « familiar » cu obiectul umorului său, ironistul este detașat de obiectul ironiei sale. Ironia apare ca o judecată rostită, neechivocă (astfel în ciclul « Dacă unii autori ar arăta ca operele lor »: « Plicticos »-ul este numai căscat, « Didactic »-ul numai deget etc.) în timp ce umorul este o judecată în suspensie, o concluzie « pe vârful limbii », este un silogism trunchiat ; caracterul moral, dar nedidactic, este implicit.

« Caricatura este burlescul caracterului sau o exagerare a naturii... cel mai distractiv mod de a desena »: în sensul acestei definiții engleze din 1762 par a se desfășura remarcabilele portrete șarjă semnate de Eugen Taru (Sviatoslav Richter, Jean Louis Barrault, G. Oprescu, Cik Damadian).



p. 26

1. Ilustrație la fabulele lui La Fontaine

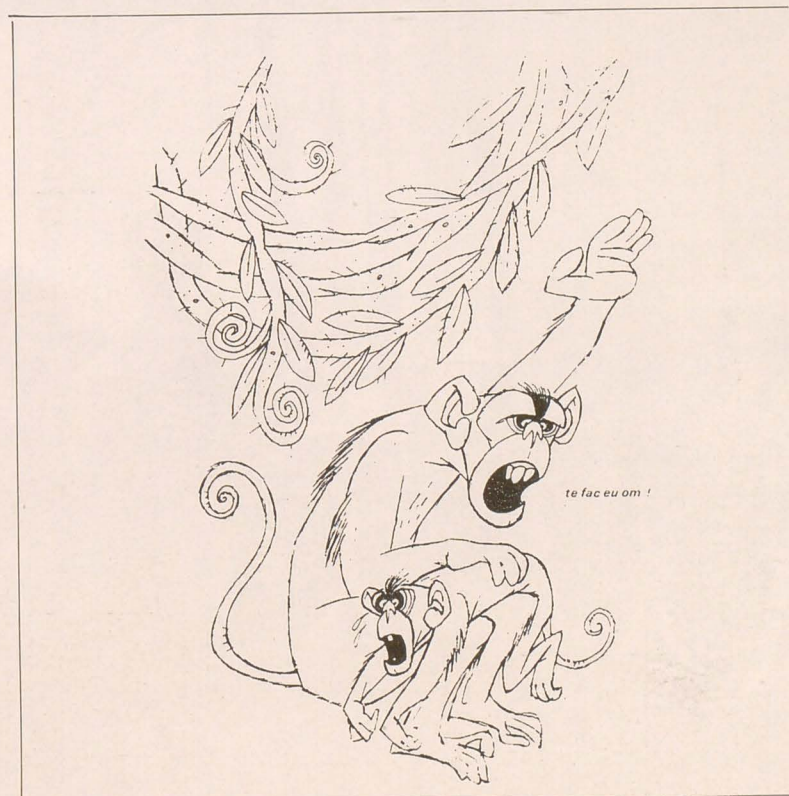
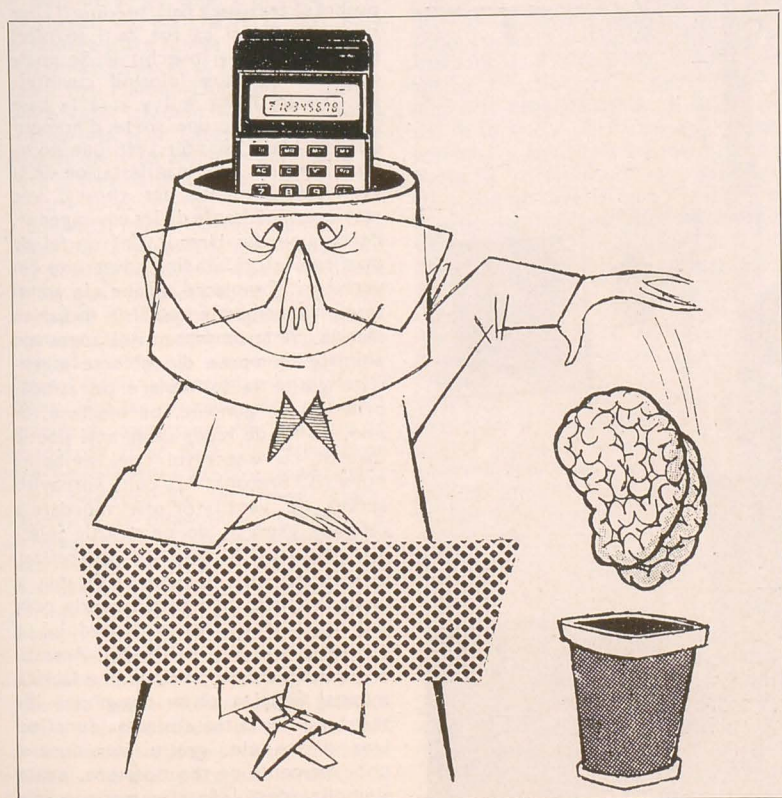
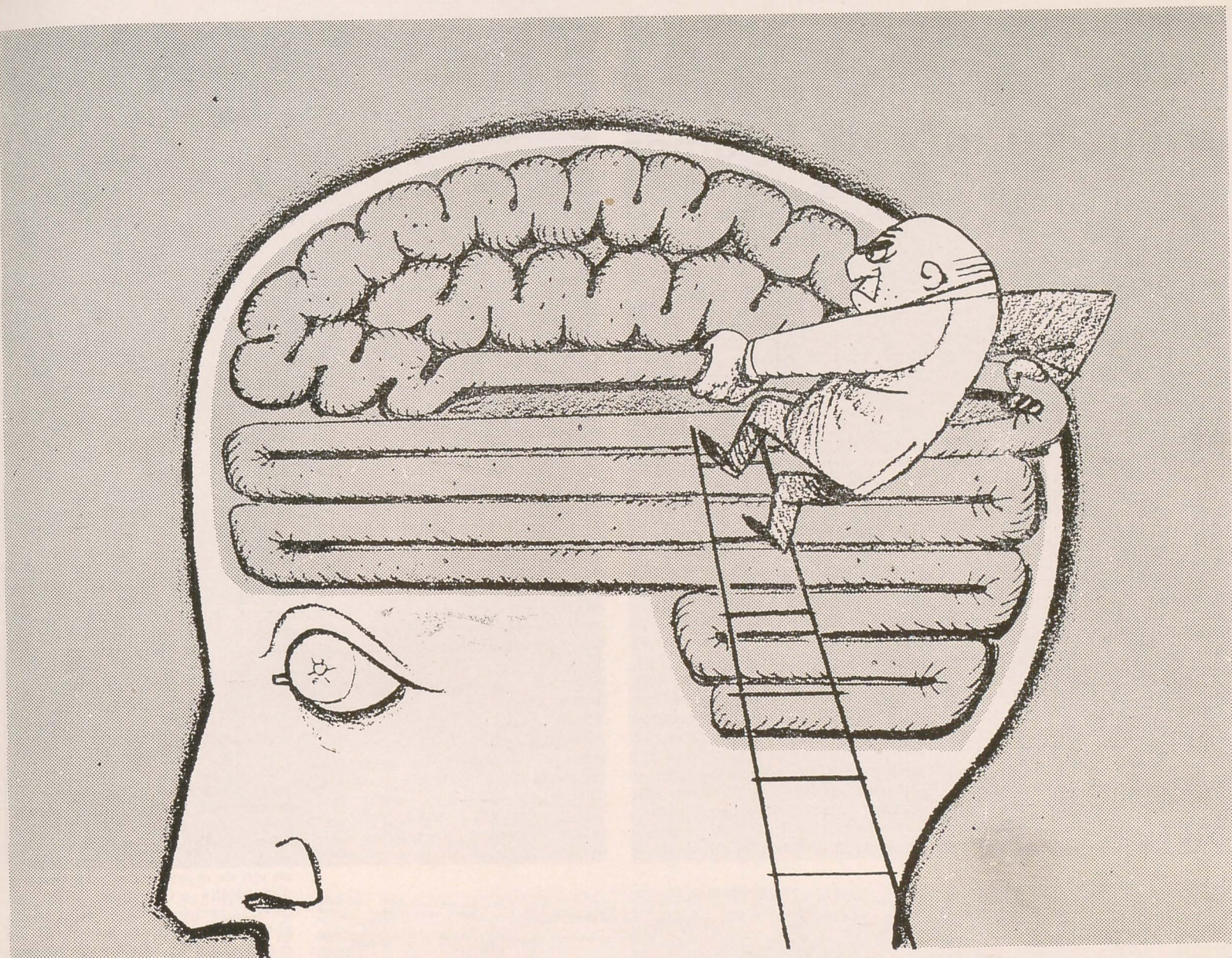
p. 27

1. Intervenție

2. La coș

3. « ... te fac eu em »







# urmuz cu «u» de la umor

p. 28

1. Aspect din expoziție

andrei pintilie

Primul centenar Urmuz a fost sărbătorit la Muzeul Literaturii Române printr-o expoziție intitulată «Urmuz și contemporanii săi».

Au fost expuse câteva file de manuscris urmuziene care ne reamintesc celebrul lădoi prin care a scotocit Sașa Pană în anul 1930 pentru a strânge materialul care a format prima plachetă urmuziană, tipărită în editura *unu*. În loc de catalog s-a tras în câteva sute de exemplare numărul 6 al revistei Urmuz urmaș parodic al adevăratei publicații de avangardă scosă de Geo Bogza în anul 1928 la Cîmpina. Parodic pentru că, printr-o pioasă mistificare, redactorii ocazionali de astăzi Adrian Bota, Adrian Hoajă și Nichita Stănescu încearcă să sporească numărul paginilor bizare cu încă vreo câteva, de o evidentă lipsă de forță, deci aplicare ad litteram a unei metode și nu creație. Expoziția prezintă abundența literatură critică pe care au provocat-o puținele pagini rămase de la Urmuz, începând cu Tudor Arghezi și sfârșind cu Ion Pop, fără a mai prenumăra printre ele textele profund admirative ale avangardiștilor români, încântați

că destinul le-a oferit un precursor ideal chiar în România.

Meschinăria, absurditatea lumii în care ne ducem existența nu poate fi decât ridiculă sau comică în ochii celui care, asemeni lui Urmuz, aspiră către Infinit. Înainte de a deschide o cale nouă, trebuie demolat și rîsul e încă cea mai bună armă pentru a ne scutura de jugurile ipocriziei. Suprarealistul Marco Ristić scria: «Umorul este o critică intuitivă și implicită a mecanismului mental convențional, o forță care extrage un fapt ori un ansamblu de fapte din ceva care ne apare ca un dat normal, pentru a le precipita într-un joc vertiginos de relații neașteptate și suprareale. Printr-un amestec de real și fantastic, în afara realismului cotidian și logicii raționale, umorul și doar umorul dă înconjurătorului o notă grotescă, un caracter halucinator de inexistență sau, cel mult, o obiectivitate îndoielnică și o importanță derizorie, alături de un suprasens excepțional și efemer, dar total»<sup>1</sup>. Nu ni se pare lipsit de importanță faptul că paginile bizare își au probabil sursa în glume făcute

pentru un public de copii, cum probează mărturișirile surorii lui Urmuz și ale colegului său de școală actorul G. Ciprian.

Constrîns a fi un fiu ascultător, un cetățean bun (participă la campania din Bulgaria în 1913), un magistrat onest (terorizat de ideea că ar putea fi descoperit ca autor al acelor pagini bizare pe care, cu toate astea, dorea să le facă publice), Urmuz rămîne un mare izolat și un caz de dedublare. «Umorul este expresia extremă a unei neacomodări convulsive» scria André Breton. Acest tip de umor nu este o reacție ci o veritabilă mașină de făcut vid. Impins pînă la ultimile limite are consecințe tragice căci «L'humour en tant qu'attitude vitale est intenable». Jacques Vaché s-a sinucis, Jacques Rigaut de asemenea, ca și Arthur Cravan, Urmuz, Ilarie Voronca, ultimul în momentul în care-și compunea «Manualul fericirii perfecte». Lista este departe de a fi completă. Umorul implică dezinteres pentru realitatea exterioară și este punctul de vedere al unui om care privește agitația lumii dintr-un punct privilegiat.

În fața lui se agită doar marionete și văzînd sforile care le acționează e suficient să înțelegi gravitatea superficială și iluzorie a comportamentului lor. Exilat din Olymp pe pămînt «i se impuse însă lui Fuchs obligația de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pămîntene»<sup>2</sup>. Urmuz pare conștient de faptul că după orice negație se instaurează o altă ordine, uneori mai rea decît prima: «... este într-adevăr acolo (pe Pămînt n.n.) atîta progenitură inutilă artistică și neartistică încît nu mai era deloc nevoie de a se mai crea și alta...». Anticipînd «formula non formulei» și academizarea avangardei, Urmuz a optat pentru dispariție. Ca și dadaștii Urmuz precogniza o confuzie a categoriilor estetice ca mijloc eficace de a submina rigidul edificiu al artei, o noțiune bastardizată servind să ascundă în spatele unui așa zis dezinteres minciuna și ipocrizia socială: «... cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat. Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă» Algazy îl transportă pe Grummer pe un vîrf de munte unde începu o parodică bătălie «Grummer învins, se oferi să restituie toată literatura înghițită. El o vomită în mîinile lui Algazy... Dar bătrînul în pîntecele căruia fermentii bășicii înghițite înrepușeră să trezească *fiorii literaturii viitorului* (s.n.) găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit»<sup>3</sup>. Se poate conchide aproape folosind cuvintele lui Tristan Tzara «Il y a, a la base de cette vision, une sorte d'humour qui, ni blanc ni noir, est une tournure d'esprit, une manifestation de la véritable virtualité des choses, une manière déplaisante de les envisager»<sup>4</sup>. Personajele lui Urmuz sînt un fel de mari sperietori citadine construite din vechituri. Simulacre umane ele amintesc prin componentele lor mecanice mașina. Sînt, de fapt, niște angranaaje animate, compuse din obiecte eteroclite găsite la întîmplare pe stradă, prin lăzi de gunoaie, pe maidane, în pod, un fel de *ready made* anti poetic investit cu «secretul unei simbolici noi» (A. Breton). Așa cum Turnavitu servea de ventilator prin murdarele cafele grecești de pe străzile Șelari și Gabroveni, Picabia s-a portretizat sub forma unui claxon. «Picabia a ajuns la un fel de estetică puzzle prin înbinarea după legile hazardului a elementelor pur picturale. Această artă puzzle constă pe scurt în a fabrica mașinal figuri a căror organizare internă nu permitea sesizarea funcției. Una dintre ele, grație introducerii unor elemente de recunoaștere, poate simboliza destul de clar mașina: *Fille*

p. 29

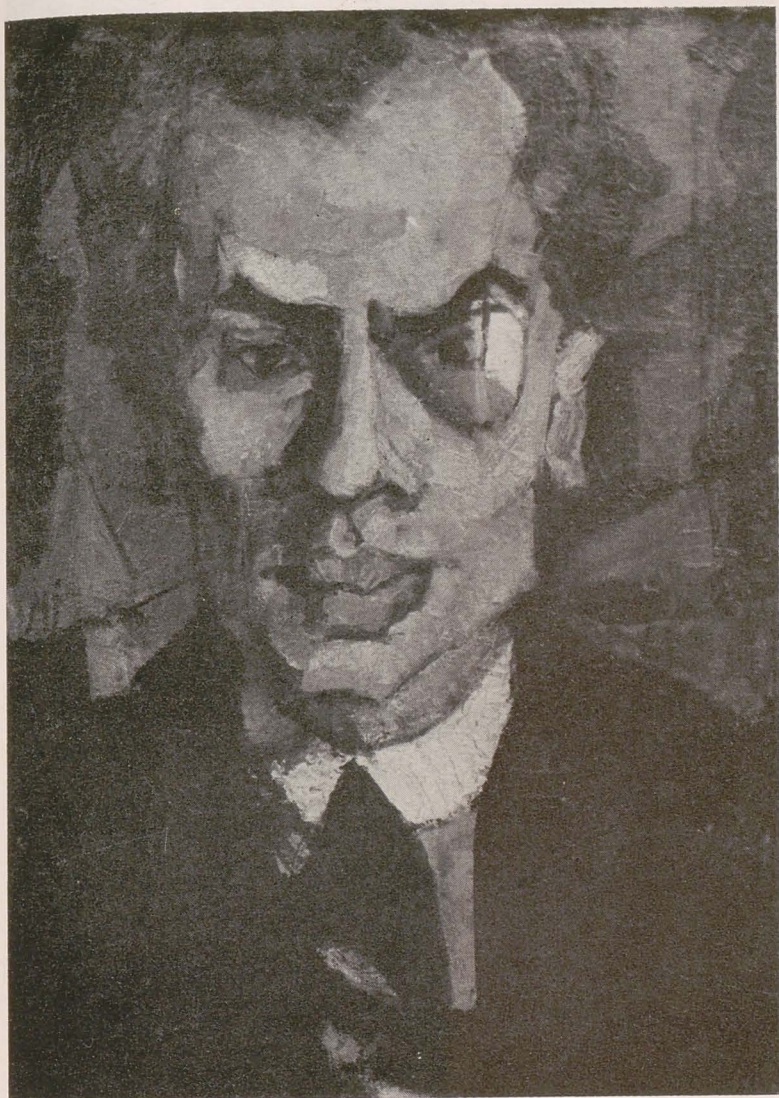
1. MARCEL IANCU: Tristan Tzara, ulei

2. MARCEL IANCU: Urmuz, desen

3. MARCEL IANCU: Ion Vinea, ulei







née sans mère: mașină absurdă incomprehensibilă, un fel de coșmar al omului contemporan»<sup>5</sup>. La fel cu *La fille née sans mère*, Ismail poate fi obținut și pe cale artificială, prin *synthesă*. S-a mai făcut și o timidă apropiere între lumea fantastică a lui Raymond Roussel și creația unor Picabia ori Marcel Duchamp.<sup>6</sup> Apropiere care, credem noi, ar putea fi întreprinsă și în cazul lui Urmuz, de n-ar fi decît să amintim admirația pe care o aveau atît Roussel cît și Urmuz pentru Jules Verne.

Cum va fi pictat Urmuz, pentru că aflăm de la sora sa Eliza Vorvoreanu că, pe lîngă muzică, în ceasurile libere îl atrăgea și pictura, n-o vom ști probabil niciodată. Expoziția care-i comemorează mai ales personalitatea literară strînge și cîteva picturi de Marcel Iancu, Victor Brauner și M. H. Maxy. Așadar se realizează o fugară privire și asupra artelor plastice de avangardă chiar dacă ilustrativ doar a personalităților literare, majoritatea fiind portrete ale lui Vinea, Tzara, Voronca, și bineînțeles, Urmuz. E interesant să semnalăm că Marcel Iancu abia întors în țară de la Zürich își numea încă desenele, portrete de scriitori și oameni de cultură, «măști» poate în amintirea măștilor pe care le confecționa în diferite ocazii la Cabaret Voltaire. E locul să amintim că artiștii aparținînd avangardei plastice de la noi și din alte părți resimțeau în anii imediat premergători primului război mondial plictiseala școlilor și disprețul pentru mediul artistic pestrît

compus din artiști și negustori. Duchamp se va revolta repede împotriva naturilor moarte de tip Cézanne, dezolat în fața curbelor și valorilor eternelor mere și acelorași compoziții. În această situație mașina de pictat a lui Louise Montalescot descrisă în *Impressions d'Afrique* de R. Roussel apărea tinerilor ca o promisiune a unei arte degajate de orice valori artistice admise. În orice caz Emil Gayk, personaj «ascuțit la ambele capete» putea fi o sculptură de Brâncuși, alt artist pe care Urmuz îl aprecia în mod deosebit. Cu prilejul centenarului Urmuz constatăm necesitatea unei expoziții de amploare națională a artei de avangardă în România.

În ceea ce-l privește pe Urmuz ne încredințăm că el a devenit un mit mai ales datorită refuzului său total, căci a refuzat și ideea de a aparține unei «noi și superioare semini» destinate să populeze nu numai pămîntul dar și Olympul. În definitiv André Breton avea dreptate să afirme că dadaismul ca stare de spirit, gen literar, acțiune «este o manieră de a te sinucide privind ce se întîmplă după propria ta moarte»<sup>7</sup>.



<sup>5</sup> apud Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, 1967, p. 122.

<sup>6</sup> Fuchsiada, în *Urmuz, Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, București 1970, p. 41

<sup>7</sup> Algazy și Grummer, *ibidem*, p. 30

<sup>8</sup> Tristan Tzara, *Introduction*, în Georges Hugnet, *L'aventure Dada*, Paris, 1971, p. 7

<sup>9</sup> Marc Le Bot, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Paris, 1968, p. 123

<sup>10</sup> apud M. Carrouges, *op.cit.*, p. 122



cronică

# olos în infernul de iarbă

olga bușneag

«Mătrăgună, Doamnă bună  
Mărită-mă peste-o lună...»

După un lung periplu prin labirintul artei contemporane, după multiple experimente în zona obiectului și happening-ului, Mihai Olos, pictor și performer, creatorul modului pentru «Orașul Universal», se întoarce la iubirea dintii, la pictură. Se întoarce îmbogățit de toate drumurile pe care le-a parcurs în ținutul atât de controversat al artei contemporane, încercând recuperarea unor tradiții și viziuni folclorice în lumina

propriei sale viziuni și a unei experiențe mature. Această întoarcere către fondul ancestral al artei descrie un traseu borgesian în cerc, expoziția de debut a lui Mihai Olos, tot de pictură, avînd ca sursă de inspirație aceleași arhaice rituri maramureșene. Recenta expoziție de pictură de la Muzeul Literaturii Române pornește de la vechi eresuri în circulație în ținutul umbros al unui Maramureș mitic, în special de la cultul mătrăgunei, socotită cîndva plantă cu virtuți magice, cu «o influență directă asupra forțelor vitale ale omului și naturii», «iarbă a vieții și a morții». «Dintre toate plantele pe care vrăjitoarele, fete și femei din România, le caută pentru virtuțile lor magice sau medicinale, nu există nici una al cărei ritual al culesului să comporte atîtea elemente „dramatice” ca mătrăguna»\*. Plantă erotică (ea aduce dragoste, căsătorie, fecunditate), culegerea ei se făcea în genere de fetele mari care trebuiau să meargă s-o culeagă la miezul nopții, pe lună plină, despuiate și despletite, în perioada ei de înflorire (luna iunie), intonînd invocația «Mătrăgună, Doamnă bună / Mărită-

\* Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han*, Editura științifică și enciclopedică, București 1980 (v. Cultul mătrăgunii în România)

1,2,3. Scene



mă într-o lună» etc. Culesul mătrăgunei (răspîdit în vechime, cum arată Mircea Eliade, în toate regiunile țării) se făcea conform unui ritual foarte strict care, dacă nu era respectat întocmai, provoca convertirea malefică a forțelor ei magice, spre rău, «spre ură și nebulie»\*\*. Pornind de la «elementele dramatice» pe care le însumează culesul acestei plante, Olos ingeniază un scenariu erotic planetar al culesului mătrăgunei, o vastă frescă a unui ritual păgîn, compusă din 44 de scene. Fiecare scenă se subsumează structurii modulare particulare lui Mihai Olos (din motive de spațiu, compoziția n-a putut fi expusă decît parietal), liniile de forță care străbat fericit celulele amplei fresce menținînd prezentă ideea de modul. Performanța pe care o realizează Mihai Olos constă în aceea că deși fiecare fragment se integrează desăvîrșit în marele întreg, deși fiecare manifestă o vocație a globalității, el are concomitent, o perfectă autonomie secvențială, o existență plastică independentă. Drept generic al acestui conglomerat figurează o mînă ținînd o floare de mătrăgună. Scenele care-l compun dezvăluie caracterul irezistibil al impulsurilor vitale, Erosul ca principiu cosmic, ca forță fundamentală de unificare și fecunditate. Practicile erotice desfășurate pe parcursul dezvoltării compoziției comportă mai multe nivele de lectură, de la simpla copulare la conexiunea energiilor cosmice. Dezvoltarea plastică a ritualului culesului mătrăgunei, face apel la corpul femeii, ca la un semn, ca purtător al simbolismului sexual universal. Fluiditatea liniei înlănțuie trupurile într-un dans ritual infinit care se des-

fășoară în toate direcțiile (de sus în jos, de la stînga la dreapta, ș.a.m.d.), creînd o frescă-fluviu în care stăruie reminiscența «Judecăților de apoi» din frescele mînaștirilor bucovinene. În dogoarea verde a verii, în infernul de iarbă, freacă și febra trupurilor roz, albe, viorii, albastre, refac prin *mimare* (căci așa o cere canonul milenarului și păgînului cult al mătrăgunei) o nouă noapte walpurgică, o nouă «Grădină a Desfătării». Dar dacă la Bosch citim în subtext «mizeria» trupului, «păcatul», aci bacanala, consumpția trupurilor are ceva vital, primordial, pare mai degrabă o invocație a forțelor vieții. Infernul de iarbă mistuie pentru a recrea. Pictura lui Olos, tensionată de un frison expresionist, are o vigoare primitivă dar și rafinamentul esențializării unui pictor intelectual. Contorsionările grotești ale desenului nu alterează suplețea felină a trupurilor care ating uneori expresivitatea siluetelor din dansurile matissiene. În profunziunea toridă a verdului, levitația trupurilor cuprinse de extazul erotic radiază o grație care anulează exacerbările grotești ale liniei. Chiar și înălțate de explozia aleatorie a grafiilor și petelor de culoare, siluetele umane își păstrează pregnanța plastică. Și tocmai dialogul dintre hățușul pollockian al șerpuirilor liniare și simplitatea figurării umane dă o savoare aparte picturii pe care o practică Olos-ul deceniului nouă. Forța de impact a «viziunilor folclorice» ale lui Mihai Olos o constituie vitalitatea și forța de invenție a unei imaginații elementare, dinamismul discursului plastic, o calitate fascinantă a liniei, un echilibru între mare și mic. Niciodată monumentalitatea compoziției nu estompează elocvența detaliului.

\*\* Ibidem.



# done stan, «portretul păsării care nu există»

françois pamfil

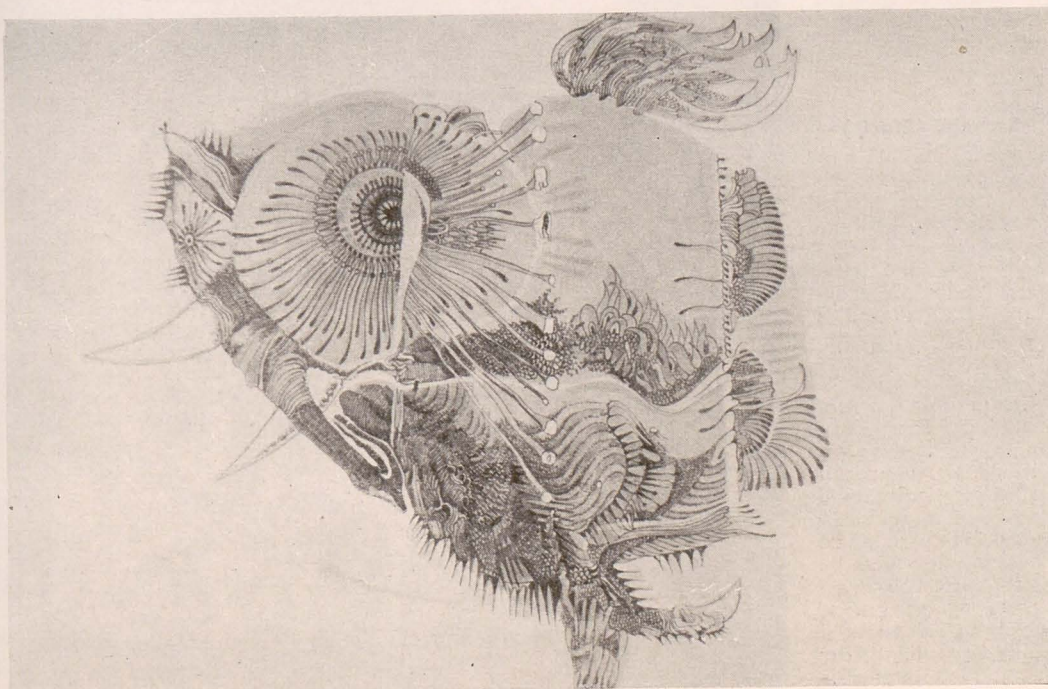
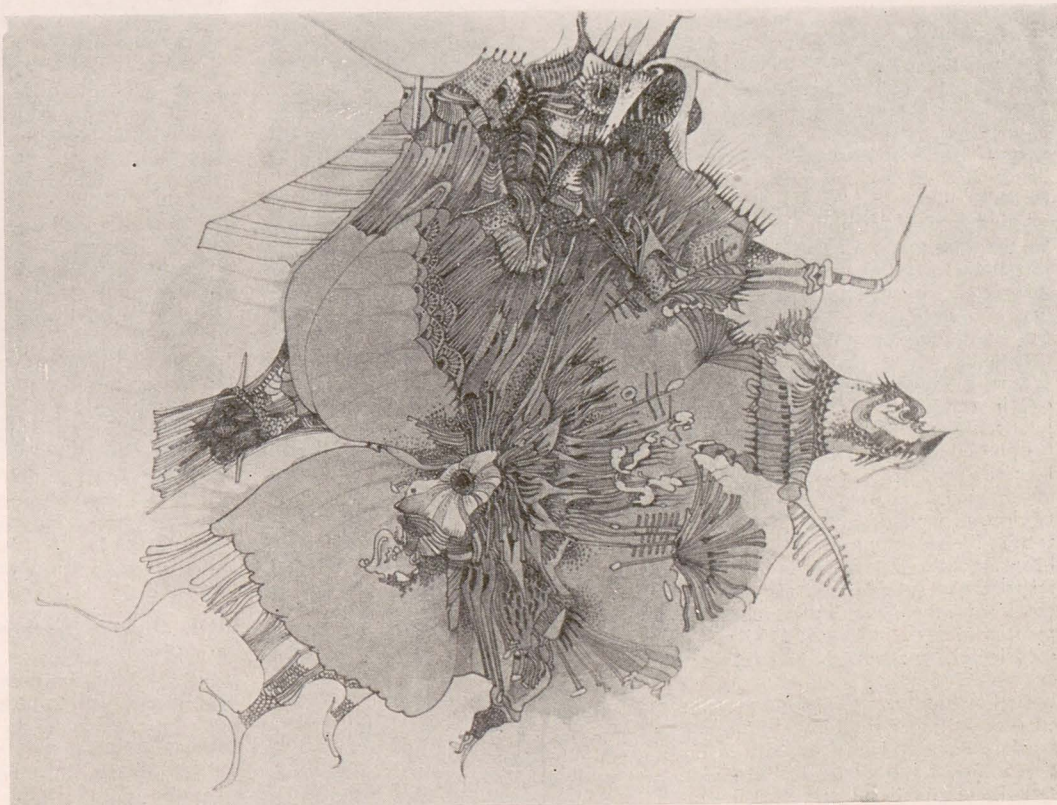
1,2. Desene din ciclul «Portretul păsării care nu există»

Confecționată în manieră Prévert, poezia cu titlul de mai sus a lui Claude Aveline concurează, în chip aparent paradoxal, la o glorie nu literară ci plastică. Căci, dincolo de o anume candoare și în afara farmecului dar și a unor metafore mai comune, poema în cauză are o mare calitate paraliterară: aceea de a propune «portretizarea» unei realități libere de orice trimitere, de a provoca la invenția unui tablou pornind de la pre-existența legendei lui. Construit în așa fel încât să poată conține și adăposti un repertoriu infinit de modalități ale imaginii, textul a devenit, în mod invers de data aceasta, o ilustrație căreia mulți artiști contemporani s-au grăbit, într-un poetic spirit de emulație, să-i deseneze sau să-i picteze, să-i ilustreze, poezia. S-a constituit astfel un prestigios fond «Pasărea care nu există», o imaginară galerie internațională a acestui motiv, frecventată de personalități de primă mărime ale artei veacului nostru chemate, ca la un concurs de compoziție muzicală, la invenția unor variațiuni pe o temă care — sîntem avertizați din generic — încă nu există!

Prolific și reputat, nu numai la noi, grafician al cărții, Done Stan, dorind parcă să se elibereze de povara sutelor, poate chiar miilor de invențiuni pe temă obligată cu care a «ilustrat» atîtea volume de proză și poezie vine în acest concurs cu o întreagă expoziție ne-destinată de data aceasta tiparului. Am citit deci planșele vastului ciclu de la Simeza ca pe o mulțime autonomă și deschisă de coli de șevalet ca ipostaze ale unui spațiu poetic,

cu decorul și întâmplările lui ciudate menite toate să ne facă să ne încumetăm și noi, privitorii, să ne desenăm acolo, în imaginar, «pasărea» noastră.

Admirabil realizate tehnic printr-o ingenioasă și subtilă convocare de procedee ale unicității aceste — dacă le putem numi numai — desene, ni-l



descoperă acum pe artist încordat și atent pînă la detaliul microscopic într-un univers pe cît de coerent și de viu în infinita sa bogăție și mișcare, pe atît de deliberat «nonfigurativ» (dacă figură înseamnă numai imaginea unei aripi, să spunem, și nu și cea a structurilor ei, a dinamicii liniilor sale de forță).

O expoziție așadar mai greu de citit cu prejudecățile antrenamentului cu o anume recuzită de simboluri și modalități, dar o expoziție laborator, o expoziție de cercetare cu mîna și ochiul profesionistului îndelung încercat.

Reunind, nu numai la vernisaj, literați și plasticieni, această «personală» Done Stan a însemnat totodată și spațiul unui dialog al artelor înfiripat sub semnul curat al inocenței în spațiul de zbor al metaforelor. Într-o vreme cînd candoarea și puritatea trebuie, din păcate, să devină și protest contra întunericului, cînd marea poezie scrisă sau desenată ni se adresează parcă mai adînc, gonindu-ne măcar pentru o clipă spaimele, o expoziție ca «Portretul păsării care nu există», invitîndu-ne să visăm, ne invită să fim implicit mai oameni.



## magda cârneci

### Sanda Șărămăt (Orizont)

Această primă expoziție personală a artistei, după numeroasele participări la manifestări colective diverse înșirate de-a lungul multor ani, propune o imagine a picturii sale dominată mai mult decât de o viziune personală anume, de calități profesionale indiscutabile și de o evidentă probitate tematică și tehnică a demersului. Elevă a lui Ciucurencu, în al cărui șir de epigoni nu se integrează prin nimic, Sanda Șărămăt se integrează în schimb, în liniile generale, iconografice și expresive, ale generației către 50 de ani: scrupulul frecventării compozițiilor tematice date (culesul recoltei, grupuri de oameni în acțiune, etc.), limitarea deliberată la motiv, cultivarea detaliului semnificativ, reperul constant al figurativismului, sobrietate cromatică și conceptuală, cultul clasicității echilibrate, sint note care-i jalonează constant creația. Există un program limpede formulat plastic în lucrările artistei, ce investighează atent anotimpuri și spații românești, în datele unei poetici picturale păstrate cu strictețe în limitele unui spirit lucid echilibrat, temperând excesele de orice fel pentru o rostire simplă a lucrurilor, ce nu evită nici banalul dar nici monotonitatea cotidianului. Sobrietatea coloritului, vehiculând game severe de griuri colorate, ce nu ocolesc uneori tenta decorativă, se împletește cu o fermitate deosebită a desenului (vezi «Portretul», compozițiile cu personaje), cu o scrupulozitate bine strunită a detaliului și stilizării, îmbinate în cultivarea unei monumentalități clare a reprezentării. Când depășește totuși cenzurile uneori prea restrictive ale unei asemenea poetici, în gestualitatea ușor dezordonată a celor 36 de lucrări de grafică, dar mai ales în cromatismul învolburat și liber al florilor (între care unele piese remarcabile ating o libertate aproape «expresionistă») această pictură își mărturisește succint dar promițător pentru ulterioare etape, potențialul de elocvență și autonomie, de forță expresivă, ascuns în calmele ei structuri.

### George Ștefănescu (Galeriile Municipiului București)

O vivacitate inepuizabilă mărturisește, de peste două decenii, pictura lui George Ștefănescu, artist cu multiple preocupări legate de sfera vizualului, care merg de la artele decorative și monumentale, la grafică, scenografie și restaurare. Pictura sa, desfășurând o vocație a incandescențelor cromatice pure și intense, mărturisește o poetică ce îmbină o natură intim lirică cu aspirația cristalină a construcției logice a imaginii. Poetica subiacentă ei, topind într-o

sinteză echilibrată elemente moderne cu tehnici și sugestii tradiționale, își obține specificitatea și interesul din combinarea darului cromatic cu o analiză complexă a spațiului pictural, din supunerea unei inițial dezlănțuite gestualități coloristice la o armătură logică împiedică a construcției imaginii. Actualele picturi — compoziții, naturi statice, portrete, teme simbolice — combină astfel în sinteze armonice sugestii ale picturii pe sticlă sau ale scoarțelor țărănești cu elemente foviste și expresioniste, ce transformă imaginile în ecrane feerice, cu aluzii, sugestii, simboluri proteice, amintind uneori vitraliile medievale, altele mărturisind surprinzătoare similitudini cu perioada expresionistă a lui Kandinsky, resuscitând vitalități cromatice și figurale populare, dar întotdeauna păstrându-și o notă personală distinctă. Fără a ținti monumentalul, ori apodicticul formulărilor «majore», «definitive», ele emană o atmosferă delicată și meditativă, de mit încetșat și posibile alegorii, care le transformă, pe cele mai concentrate, în mici focare luminoase, de caldă și intimă compulsație interioară. Când armătura sinuoasă a traseelor interioare — o elaborare personală a inovațiilor spațiale ale picturii moderne, de la cubism și orfism încoace — nu fragmentează prea tare și aproape gratuit unitatea imaginilor, aducându-le uneori în pragul decorativului, picturile cele mai împlinite ating o anume grație iradiantă. Mai puțin reprezentative, lucrările de grafică sînt elaborări mai seci, mai decorative și de aceea mai schematice, ale aceluiași sistem vizual «cloazonat», care asigură tensiunea, ritmul și rigoarea specifică aceste arte.

### Tania Șeptilici Samoilă (Eforie) —

Un figurativism realist, racordabil prin iconografie și manieră expresivă, reperelor românești interbelice, dar și unora internaționale ale aceleiași perioade, mărturisește pictura și grafica artistei, elevă a lui Jean Al. Steriadi și André Lhote, cu studii de specialitate la Paris și Roma (cum aflăm din catalogul expoziției). Naturile moarte, studiile de femei, interioarele, amintind în formula organizării lor compoziționale ca și în maniera lor picturală, ecouri din Pallady mai ales, dar uneori și din Matisse ori Petrașcu, au o lapidaritate a gestului pictural viguroasă și aspră, o tentație decorativă a tușelor late și surdizate, cu un evident parfum de epocă. Dacă în pictură nu se trece de un anume nivel mediu al figurativismului interbelic, în schimb grafica, cu precădere ciclul «Conjugală» (și mai puțin acuarelele cumiști dar pline de virtuozitate), este terenul de

desfășurare al unor demonstrații mai evidente de forță plastică și umor, de concentrare satirică și psihologică a liniei, care și ea amintește savuroasele cronici mondene de dinainte de război, dar actualizate în scenografie și detalii, la moravurile contemporane.

### Constantin Daradici (Hanul cu Tei)

Aflat la prima sa expoziție personală, pictorul nu debutează sub zodia primei tinereți, ci a primei maturități din jurul vârstei de 30 de ani. Pictura sa nu are deci frăgezimile nici îndrăznelile, motivate sau nu, ale unui debut spectaculos. Dimpotrivă, ea se pune sub tutela vizibilă a autorității picturale tradiționale, cu girul ei temporal și stilistic indiscutabil dar și consumat istoriceste. Peisajele sale citadine ori de țară, portretele sale se raportează, în cromatismul lor surdinizat pînă la tern în tușele lor puse aproape decorativ, construind prin materia lor densă și opacă formele realiste ale compozițiilor, mai degrabă la artiști interbelici decât la căutările moderne. Există un paradoxal refuz deliberat, aproape ostentativ, al acestei picturi de a-și asuma înnoirile contemporane, fie în formă fie în conținut, racordabile poate unui scrupul interior excesiv al meșteșugului și meseriei, ori poate unei concepții artistice care preferă valorile sigure, chiar dacă osificate, experiențelor plastice contemporane, multiforme și contradictorii în temeritatea lor — un refuz de a-și asuma actualitatea, ca refuz al timpului poate, ori ca obsesie a «clasicității» sau ca satisfacere a unui anumit gust al publicului. Oricum, dovada meseriei și meșteșugului odată făcută, un asemenea drum, atît de categoric și de ferm conturat, mai poate face loc viitoarelor mutații spectaculoase, ori poate nici nu le dorește?

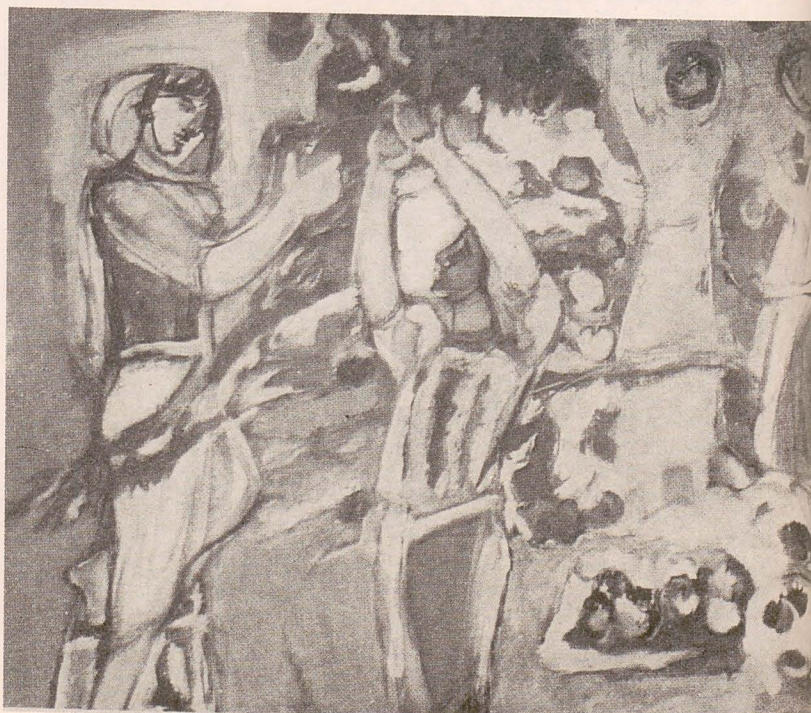
### Silvia Ghenea (Galateea)

Afirmată din deceniul al șaselea ca pictor, grafician, artist decorator, autor de tapiserii, Silvia Ghenea se manifestă cu excelență în acuarelă (și desen). Demnă urmasă a peisagiștilor români dintre cele două războaie,

ea nu ocolește nici locurile comune ale genului, nici rafinamentele și subtilitățile specifice lui. Acuarela rămîne la ea aceea tehnică artistică în același timp mnemotehnică și afectivă, memorialistică și documentară, intimă și extravertită, de a cuprinde imaginea exterioară și interioară a unui loc, impresia fugară și datele esențiale, amănuntele revelatorii și «fiorul» unui spațiu anume. Existența timp de un deceniu în regiunile exotice ale Americii de Sud constituie pentru artistă materialul inepuizabil al unor fulgurante impresii vizuale, ce combină în realitatea lucrărilor, tehnici acuarelifice diverse, procedeul lucrului pe umed dar și desenul cu pensula, caligrafierile delicate de detalii, ce ating uneori precizii orientale, altele libertăți gestuale amintind de Duffy. Impresia finală este lipsită de echivoci formale și de îndrăzneli ori înnoiri stilistice, dar întotdeauna adecvată intim locului portretizat și perfect rafinată, atingînd uneori prețiozitatea micii bijuterii.

### Al. Țipoia (Căminul Artei, parter)

O experiență «cosmopolită» a tuturor curentelor și înnoirilor formale moderne din pictură întreprinde în ultimii ani Al. Țipoia, artist cu o activitate întinsă prodigios de-a lungul cîtorva decenii ce însumează multe din răsturnările artei moderne. Pictura sa pare că vehiculează o ideologie sincretică, ce urmărește să unească într-un tot unitar elemente de spațialitate cubistă, cu cromatisme foviste, ecouri orfiste cu libertăți abstracte, decorativisme matissiene cu elaborări sintetice amintind de Klee sau Arp, geometrisme mondrianesti cu ritmări kandinskyene. Lucrările sale, de mici dimensiuni, manifestă de aceea o mare libertate interioară și o disponibilitate acută pentru jocul formal gratuit, plăcerea pură a organizării perfecte a unei suprafețe picturale, atracția decorativului. Întotdeauna bine gândite și perfect finisate, adesea cu un cadraj special, poliedric ori oval, ele manifestă din plin o disponibilitate sporită pentru experimentul pur formal, cuplat cu o lipsă de scop, de «obiect» în afara purei «este-







«citate». Darul ritmului, al cromatismului subtil și rafinat, capacitatea conturilor și formelor sintetice, «integrale», se desfășoară în ele ca un limbaj «în sine», captivant de propria lui frumusețe și suficiență. De unde impresia stăruitoare de ornamental al unor piese, gândite parcă pentru a decora interioarele moderne, deși nu li s-ar putea în nici un caz nrecunoaște subtilitatea și rafinamentul.

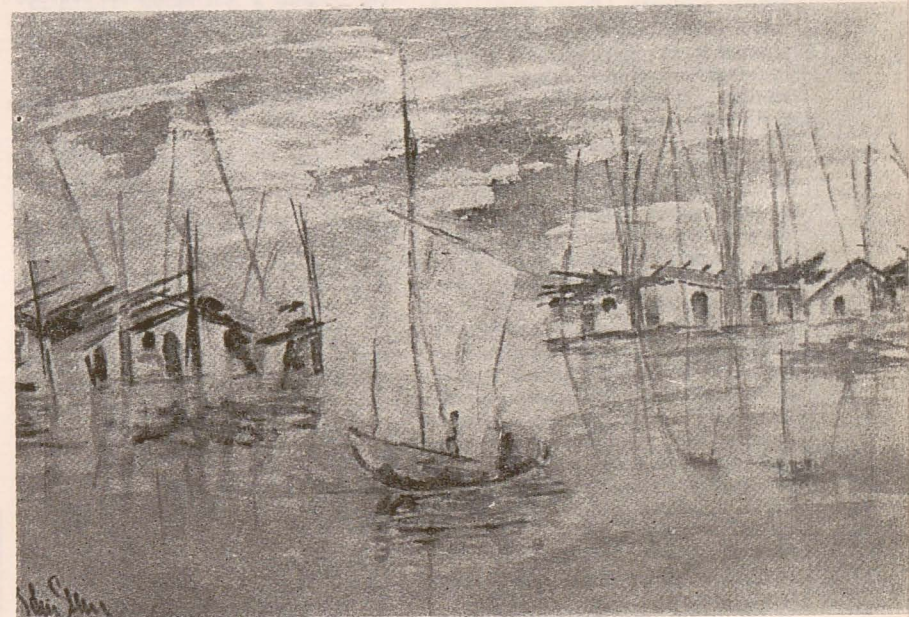
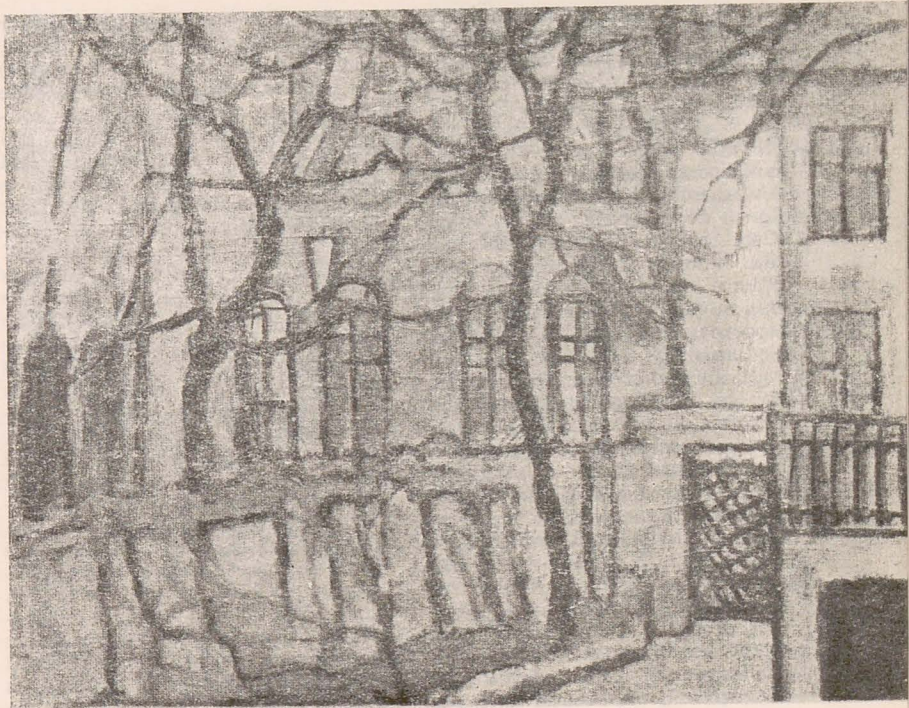
#### **Doru Rotaru, Albin Stănescu, Ion Țărâlungă (Galeriile Municipiului București)**

Un peisagist îmbinând sensibilități picturale și elemente de limbaj moderne, cu sensibilități afective și teme «anacronice» pare a fi Ion Țărâlungă. Peisajele sale, majoritatea fluviale, combină ingenios porțiuni foarte realiste, o configurație aproape naturalistă a imaginii cu porțiuni de mare efect pictural, de gestualitate liberă amintind maniere impresioniste, care centrează elementele de interes ale compozițiilor. Subiecte astăzi banalizate, ușor atinse de sentimentalism — vapoare sau locomotive în ceață, efecte ale soarelui în unele ceasuri ale zilei etc. — oferă prilejul unor ambiguități formale de efect, unor transparențe sau dimpotrivă încetoșări luminoase, ce explodează în interiorul pânzei cumva singular, necompunându-se cu restul ei iluzionist, detaliat uneori excesiv. Câteva piese ating armonia tuturor mijloacelor pentru a compulsa calitățile acestei picturi «de efect» — luminozitatea, transparența, seninătatea.

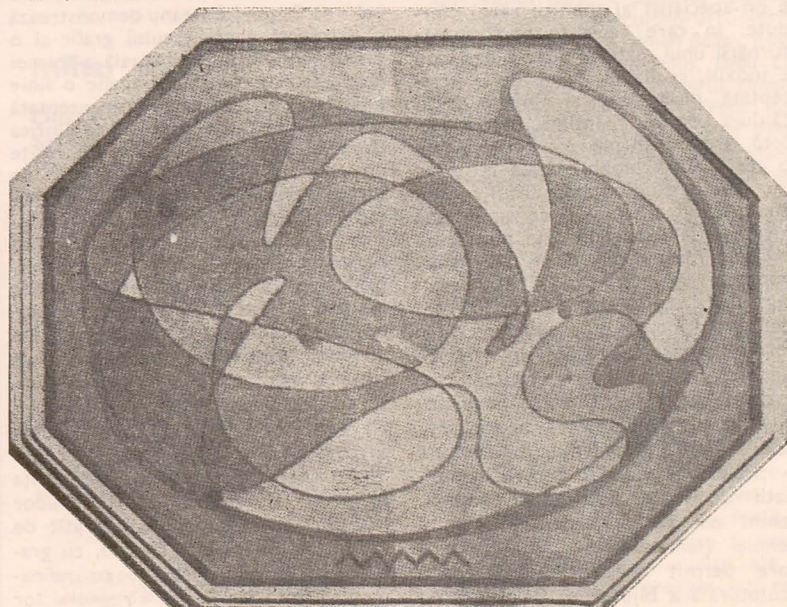
O pictură elaborată, de atelier, chiar când lucrează peisaje, face Albin Stă-

nescu. În lucrările sale un miniaturist se întâlnește cu un suprealist. Cu o rigoare a detaliului ce amintește școala vechilor maeștri olandezi și flamanzi, pictura sa, oprindu-se cu insistență asupra consistenței ferme a lucrurilor, asupra fizionomiei lor mai mult decât exacte, debușează, prin exactitate și tactilitate, ca și prin compulsarea metaforismului, într-un real «suprealist». Și la el există o cultivare metodică a figurativismului realist, care vehiculează în schimb locurile comune (iconografic și pictural) ale suprealismului, cu toate prețiozitățile și subtilitățile de rigoare. Când nu cad în metaforism și deci literaturizare, lucrările au o atmosferă specifică, prețioasă și interiorizată, elegantă, cu străluciri de bijuterie miniaturală.

Prezent cu cele mai puține lucrări în expoziție, Doru Rotaru este și cel mai «pictural» dintre cei trei pictori. El cultivă de asemenea factura realistă, ca strat de bază al imaginii, în care intervine cu o manieră suprealistă de intensificare a efectelor realului, fără a cădea însă și în capcanele tematice și iconografice ale curentului. Dimpotrivă, există o deliberată rămânere în cadrele perceptive ale naturalului, cu un refuz limpede al narațiunii fantastice, dar cu o propensiune de aceea sporită pentru poeticul fenomenelor, surprins prin retina supra-sensibilizată și dilatată a unui artist ce cunoaște subtilități și rafinamente de meșteșug ajungând până la cel mai acerb naturalism (așa cum o demonstrează lucrările sale «de aparat»). Când nu îngroașă tocmai acea tendință iluzionistă a formelor reproduse, până la a le conferi o factură aproape «linsă»,



1. GEORGE ȘTEFĂNESCU
2. CONSTANTIN DARADICI
3. SILVIA GHENEA
4. AL. ȚIPOIA





această manieră contemporană de a cultiva figurativul iluzionism rămîne în continuare capabilă de a face lizibile polisemic aparențele naturale ale lumii.

## Bijuterii

Participarea românească la cea de a VII-a ediție a Concursului internațional de bijuterie de la Jablonec (Cehoslovacia) (Galateea) Fără îndoială, bijuteria a devenit dintr-un tradițional meșteșug decorativ, o artă ce-și asumă activ cuceririle formale moderne, din cele mai diverse domenii ale vizualului, manipulînd cu dezinvoltură și îndrăzneală tehnici artistice diverse, morfologii combinate, familii de forme din domeniul artei ceramicii, metalului, sticlei, textilelor, materiale inedite (naturale și industriale) și chiar sincronizîndu-se diverselor ideologii artistice în vogă, de la constructivism și Art Nouveau pînă la informal și abstracție. E pasionant de urmărit acest lucru și în bijuteriile celor zece artiști bijutieri, participanți și unii premiați la Concursul internațional de bijuterie de la Jablonec (Cehoslovacia). Fără îndoială există afinități între ei în sensul celor punctate mai sus, după cum există și deosebiri evidente. Dar pentru toți, bijuteria nu mai e un obiect gîndit strict pentru podoabă, ci o podoabă în sine, un obiect plastic de sine stătător, conceput mai mult pentru a fi expus decît pentru a fi purtat, lăsîndu-și referențial uman undeva în spate pentru o condiție de vitrină, de exponat prețios. Condiție care desigur asigură independența de funcțiune și autonomia formală a bijuteriei, dar care pe undeva o înstrăinează de propriile ei rădăcini, de necesitatea ei inițială, livrînd-o altor exigențe și idealuri. Doru Coadă e un practician al formelor simplificate și masive, realizînd cu mijloace parcmioase (laminare, sudură, lustruire), bijuterii ce rimează cu familia morfologică, monumentală și sintetică pînă la geometrizare, a artei «majore» a metalului. În schimb Florin Cioclitu e un tehnician al tehnicilor mixte, multiple și diverse (galvano-plastie, sudare, topire, forjare), lucrînd în materialul său preferat, alpacaua, asamblaje (colaje) cu efecte de amănunt, oarecum împotriva metalului, amintînd uneori elemente de pictură, relief sculptural ori artă monumentală. Teofil Ghețiu e un specialist al tehnicii cerei pierdute, în care reușește performanța turnării unui material foarte dur cum e inoxul, realizînd forme de o neașteptată plasticitate și finețe, de o căldură conținută, intimă. Bogdan Hobotă preferă forme mai masive, cu o certă alură monumentală la scara lor redusă, eludînd amănuntul pentru efectul de ansamblu, ce amintește lucrările sale mari în arta metalului. Nicolae Moldoveanu e un tehnician impecabil al metalului său preferat, cuprul (și apoi alama) metale prin definiție calde, cu o propensiune către forme organice, către sinuozitățile unduitoare, exploatate din plin. Ceramist de formație, Dumitru Rădulescu vine cu disponibilitatea specialității sale inițiale în domeniu, mărturisînd o preferință vizibilă pentru combinații de materiale diverse (metal, lemn, os, etc.) și pentru anumite tehnici (laminare, sudură, cizelură) care permit o concepție aproape sculpturală a bijuteriei. Dionisie Popa

exploatează și el efectele combinațiilor de materiale și de forme (metal, pietre semiprețioase, sticlă, plastic) în bijuterii concepute mai limpede pentru a se acomoda uzanțelor cotidiene mai puțin sofisticate și mai funcționale. Corina Ștefănescu lucrează cu predilecție în rășini, combinîndu-le cu alpacaua în familii de forme vizibil ancorate în organic și natural (excellent, colierul masiv cu scarabeu). Cel mai tînăr dintre toți, Rolando Negoită se arată deschis tehnicilor celor mai diverse dar și materialelor combinate (metal, pietre semiprețioase, lemn, os, ceramică, cochilii etc.) gîndind bijuterii ce combină ingenios ecouri Jugend Stil cu structuri organice, naturale și cu libertăți abstracte. Marin Minea State este fără îndoială unul dintre cei mai buni artiști bijutieri români. Cunoscător al tradițiilor meșteșugărești vechi ale breslei, specialist al argintului, el realizează piese de mare minucie și finețe, filigranuri delicate și totuși moderne, fiind poate cel mai apropiat de concepția clasică a bijuteriei ca obiect de podoabă, deci purtabil, dintre toți expozanții. Premiul II obținut la Jablonec, pe lîngă alte distincții, vin să confirme profesionalismul său deosebit. În concluzie, o expoziție cu «priză directă» la publicul specialist și la publicul larg.

## Tudor Jebeleanu (Teatrul Foarte Mic)

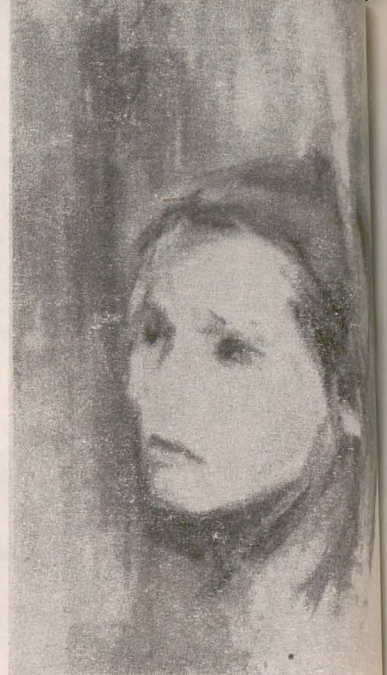
După o deja bogată experiență de grafician de carte (și ilustrator de reviste literare) — în care începe să devină un fel de «instituție» specializată pentru poezii tineri și pentru poezii buni și foarte buni, în general — iată-l pe Tudor Jebeleanu la prima sa expoziție personală (era timpul). Demersul ei este bazat tot pe relația text literar-imagine grafică, în raporturile mai dependente sau mai libere pe care ea le poate oferi artistului, ca domeniu al căutării și găsirii de sine (cu inerentele pericole pe care acest dialog, prelungit mai mult decît e necesar, le poate genera în concepția de ansamblu și în tehnica de lucru a artistului). Virtuoz desenator, tînărul grafician are predilecția formelor singulare, izolate — de altfel foarte viguroase și de o deosebită plasticitate — și mai puțin gustul compozițiilor complexe, sau tentația tehnicilor mixte ale gravurii (deloc prezente în expunere). Seriile de desene la volumul «Hani-bal» de Eugen Jebeleanu demonstrează o excelență a arabescului grafic și o monumentalitate sculpturală a formei desenate, ce continuă benefic o linie a ilustrației de carte reprezentată cîndva cu forță de o artistă ca Florica Cordescu. În schimb seriile de schițe cu personaje, filele de «carnet de lucru», desenele mai epurate de trimiteri figurative ori contextual literare, mărturisesc o gîndire plastică încă în «facere», încă în căutare, insuficient limpezită asupra propriilor resurse și țeluri, dar cu o disponibilitate analitică ridicată, semn bun al unor viitoare sinteze. Necesare sinteze, pentru dificultatea și complexitatea cărora domeniul deja cucerit cu brio al ilustrației, va trebui depășit.

Tot la Teatrul Foarte Mic, în ambianța lucrărilor de grafică ale lui Tudor Jebeleanu, lucrările de sticlă atît de caracteristice lui Dan Băncilă, cu gra-cilitatea lor «vegetală», cu rafinamentul lor special, cu «regnul» lor

inedit, se implantează cu eleganță, aducînd o binevenită notă colorată și expresivă, decorativă și ambientală în cel mai bun înțeles al noțiunii, pe lîngă sobrietatea alb/negru a simezelor.

## 13 pictori români contemporani (Căminul Artei, etaj)

Necesitatea privirilor de ansamblu asupra artei contemporane românești, a sintezelor reprezentative, pe tehnici artistice, pe tendințe stilistice, ori pe ideologii estetice unitare, asupra fenomenului «în mers» al creației artistice la zi, devine din ce în ce mai evidentă. Inițiativa editurii «Meridiane» de a alcătui asemenea albume reprezentative, ce încearcă să pună la îndemîna publicului românesc și internațional selecții simptomatice și revelatorii de artiști și genuri vizuale reprezentative pentru dinamica ambianței plastice românești, este de aceea binevenită, atît din punctul de vedere al artiștilor și specialiștilor, cît și din punctul de vedere al consumatorului anonim de artă, din țară și de peste hotare. O asemenea secțiune reprezentativă pentru pictura românească contemporană încearcă să propună și albumul semnat de Alexandra Titu, însumînd 13 pictori contemporani, album ce constituie și baza expoziției deschise la Căminul Artei, cu lucrări ale artiștilor comentați. Selecția numelor simptomatice pentru o stare reală valorică din cîmpul picturii românești — cel puțin 7—8 nume incluse nu pot lipsi fără îndoială din nici o selecție de acest gen — este de asemenea revelatorie și pentru gustul personal al autoarei, incluzîndu-i pe: A. M. Agripa, Gheorghe Anghel, Horia Bernea, Ilie Boca, Alexandru Chira, Ștefan Câlția, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, Teodor Moraru, Mihai Olos, Eugen Tăutu și Corneliu Vasilescu. Gîndită, credem, în primul rînd ca o ilustrație a tezelor albumului — unitatea prin varietate a poeticilor picturale individuale, dina-



mismul multicolor al sensibilității artistice contemporane, dialectica afinităților de adîncime a soluțiilor plastice propuse, etc. — expoziția e

1. ION ȚĂRĂLUNGĂ
2. ALBIN STĂNESCU
3. DORU ROTARU





mai puțin revelatorie la nivelul lucrărilor expuse, luate în parte. Dacă unui artiști sînt bogat reprezentativ și cu producții la zi, alții în schimb sînt ilustrați prin lucrări vechi și foarte puține (vezi cazul Sorin Dumitrescu). În totalitate însă, deși pare înghebată în grabă, expoziția poate

să inducă — dat fiind «simpozionul» ales de nume care participă și dialoghează tăcut între ele — și incite la limpezirea acelor linii de forță ale plasticii și gândirii artistice românești contemporane, descoperite și propuse în «programul» teoretic al cărții Alexandrei Titu.



## olga bușneag

**Margaretha van Boetzelar**

Uleiurile, acuarelele și laviurile expuse de Margaretha van Boetzelar (Olanda) în sala Arghezi afirmă o vocație de colorist, o pictoriță cu «chemare». Această artistă care descinde din cețurile norditeraneane a pînzelor, prin luminile de tropice care-i inundă pictura. Structură de peisagist, capabilă să capteze poezia unui loc, ea ne prezintă în peisajele sale — reușite majore ale expoziției — interioritatea unui fragment din natură, vibrația sa muzicală. Deși pictura ei are prospețimi «plein-air-iste», ea nu este rezultatul unui proces de reprezentare ci al unui de meditație în fața naturii. Lucrările în ulei lasă să transpară un puternic filon expresionist, dar un expresionism îmblînzit prin școlirea artistei în atelierele pariziene, prin contactul cu pictura franceză. Construind forma prin culoare, Margaretha van Boetzelar atinge, în ultimile pînze, un anume grad de abstracțiune. Exemplară este piesa intitulată *Trecătoare*, peisaj hibernal care, prin decantare, a devenit articulare abstractă de pete.

Acuarele — mai directe, mai spontane, aproape gestice — reprezintă poate cel mai fidel temperamentul bogat al artistei, complexitatea trăirilor pe care le încearcă în fața naturii. Ele exprimă plenar sinteza atinsă în aspirația de construcție prin culoare a unor forme autonome, putînd fi calificate drept tașism-impressionist. *Regată, Deltă, Bărți, Vegetație în Deltă* — piese de mici dimensiuni dar de mare concentrare emoțională, majoritatea inspirate din lumea plină de seducție a Deltei Dunării — sînt piese de virtuozitate, capabile să transmită privitorului inefabilul unei atmosfere, transparența aerului, unduirile apei; expresie a unei tehnici subtile și precizie, ele conjugă neașteptat hazardul cu legitățile compoziției.

Prin vigoare, prin puterea virilă de culoare, printr-un anume «schwung» secret, Margaretha van Boetzelar rămîne în adîncul fibrei sale o pictoriță de coloratură expresionistă, în descendența unor Make, Mark sau Kirchner, a căror lecție a asimilat-o cu personalitate.

## mihai drișcu

**Olimpiu Bandalac, Dan Mihăltianu, Szilagy Zoltan, Dan Stanciu (Gala-teea)**

Pentru soluții dintre cele mai diferite alcătuiesc o interesantă reducere asupra a ceea ce în ultimii ani s-a numit resurrecția desenului în arta tinerilor. Avem de a face cu plasticieni cultivați, avertizați asupra «trecutului imediat» în materie de desen și de noua situație a imaginii. Ei fructifică tipurile de desen autotelic, «desenul despre desen» (Bandalac, Mihăltianu), recodifică o tehnică din descendența hiperrealismului (Szilagy) sau recuperează modul de gândire suprarealist (Stanciu). Comun este

doar nivelul profesional atins, aceea abilitate executorie, «savoir faire», ce nu obturează, ci valorizează intenția primă.

Din mai vechile «împachetaje» anonime livrate de realitatea imediată (ciclul «Pompa de apă» este numai al său, teritoriu personal) *Olimpiu Bandalac* elimină acum orice conținut figural și compune straturi de grafii colorate, grafismul cu reziduuri optice de memorie ce mențin mobilitatea texturilor naturale.

Dan Mihăltianu expune compoziții cu structuri deduse dintr-o formă organică simplă — de repetiție, «scandate» pe verticală și delicat, îngrijit «coloriate» cu argintiu (simbolistică cromatică?)

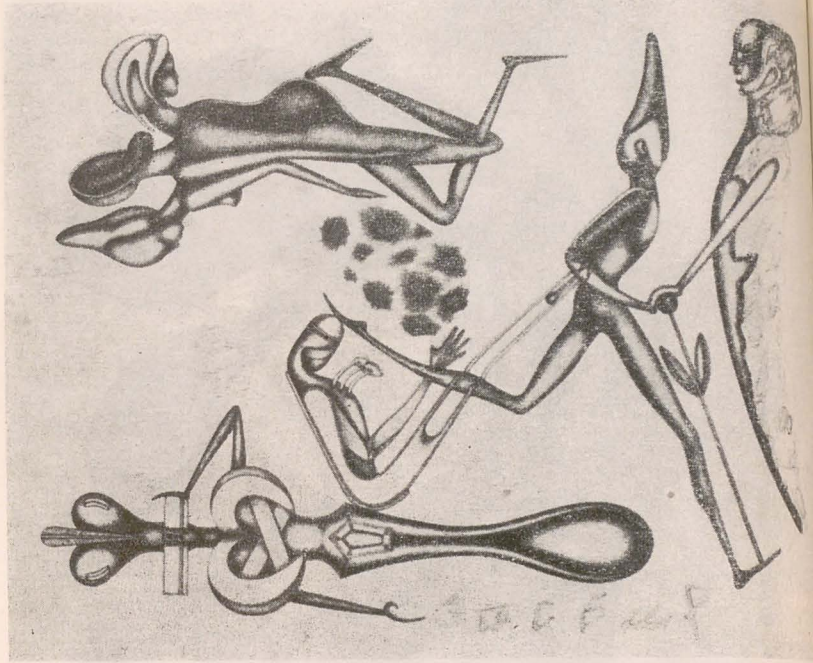
Programul lui Szilagy Zoltan provine din ceea ce formalistii ruși numeau «întărire», scoatere din context; cu meticuloasă placiditate de extracție hiperrealistă el «portretizează» anodinel, întâmplătorul (o priză, un fir electric) dar acesta nu este decît primul pas, următorul fiind «interferența seriilor» suprapunerea de imagini din serii logice diferite asigură relațiile noi, neașteptate, pe terenul pe care Baudelaire l-a numit al «echivalenței esențiale între faire voir și donner à penser». Desenele colorate ale lui Dan Stanciu nu sînt ilustrații (cum la o primă vedere ar indica titlurile, indiferent că la căpitanul Cook sau la Mircea Cărtărescu), deoarece modul de gândire suprarealist căruia îi aparține desenatorul refuză ajustarea simplă, cooperarea directă cu un subiect prealabil definit. Apelul la textul transcris, intercalat în(tre) imagini este o pistă falsă, chiar dacă de exemplu, găsim echivalente de felul «un om purta o lance lungă». Dan Stanciu e interesat de latura combinatorie, de «mysterium conjunctionis», cu dezarticulări și interanatomii pe care André Breton le-ar fi caracterizat drept «erotique voilée» și «explosante fixe». Atmosfera supranaturalistă și ironică, dragi romanticilor (și suprarealiștilor) este sugerată printr-o tehnică îngrijită, atentă la senzualitatea fizică, chiar gastronomică (așa cum proclamase Dali, «frumusețea va fi comestibilă sau nu va fi»).

## Cenaclul Vaslui (Eforie)

Prima «ieșire» bucureșteană a desutului de recent înființatului cenaclu din Vaslui conține pictură, sculptură și grafică. Expun sculptorul Gheorghe Alupoaei, pictorii Carmen Bălan, Eugen Bălan, Constantin Chițimșu, Didu Clapon, graficianul și sculptorul Dionisie Gradu, pictorii Neculai Grosu, Iosif Haidu, Eugen Rascenco și Ioan Vîndu, în marea lor majoritate absolvenți ai facultății de arte plastice din Iași. Lucrările «celor 10» sînt, de cele mai multe ori «verificări» (pe cont mai mult sau mai puțin propriu) ale soluțiilor de oarecare circulație în plastica noastră actuală. În plus, putem găsi în selecția propusă confirmarea opiniilor (preconcepțiilor?) după care, indiscutabil, moldovenii «au daruri» de colorisți, dar și că îi preocupă permanent, problema menținerii «mediei», după o deviză împăciuitoare: fără îndrăzneii notabile, dar și fără platitudini desăvîrșite. Desigur, impresia este de diversitate (de la «priza directă» evidentă în peisajele lui Carmen Bălan la scenografiile suprarealist-onirice ale lui Didu Clapon, de la energia — și reto-

1. DAN BĂNCILĂ
2. MARGARETHA VAN BOETZELAR





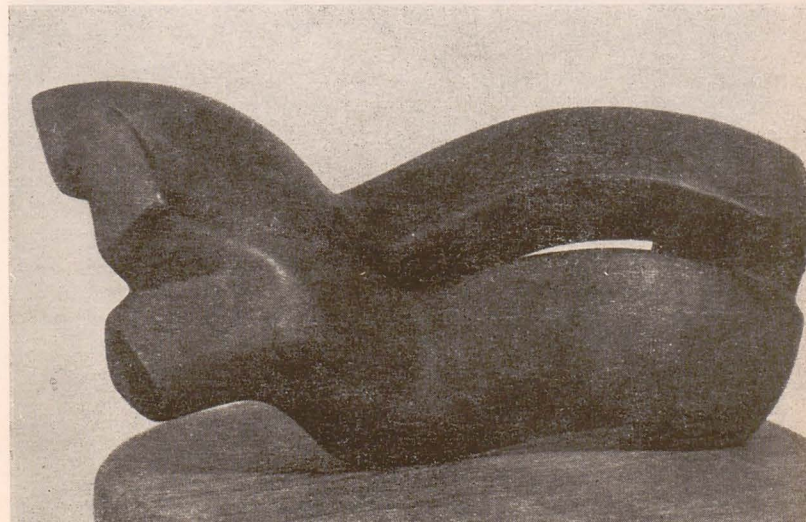
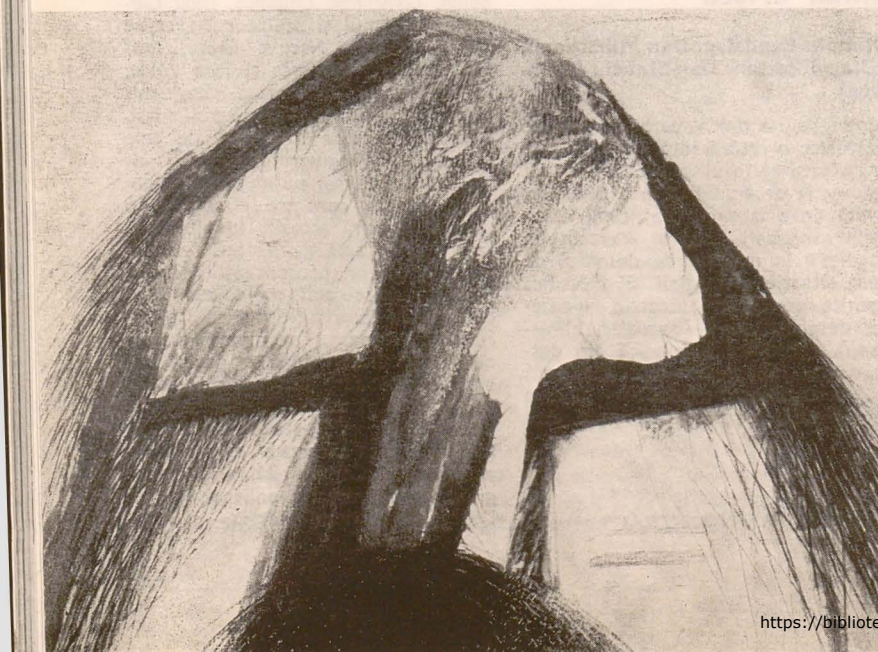
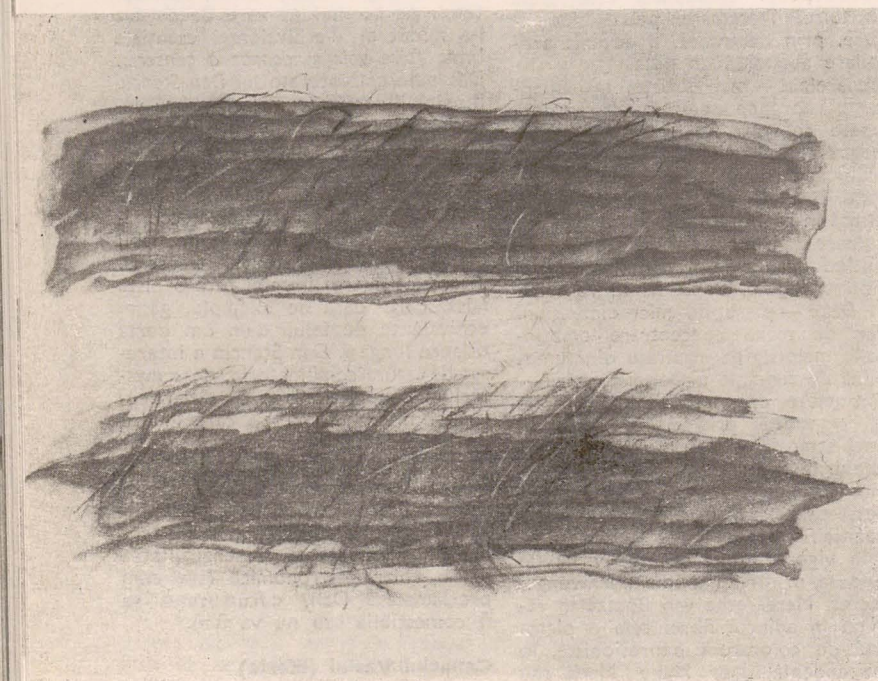
1. SZILAGY ZOLTAN
2. DAN STANCIU
3. DAN MIHĂLȚIANU
4. OLIMPIU BANDALAC
5. ȘUBA LÁSZLO

rica — expresivă din linogravurile lui Dionisie Gradu la siguranța profesionistă în limitele « genurilor » la Iosif Haidu — iar generalitățile amabile apropiate de tipicul celor cu care este blindat catalogul ar putea continua) dar trebuie să subliniem că, cel puțin în materie de auto-selecție moldovenii din Vaslui sînt cam... blînzi.

## p. frâncu

### Suba László

Casa de cultură « Petőffi Sándor » din București aduce, în mod aproape constant, în expoziție artiști maghiari din principalele centre din țară. Unul dintre ei este și Suba László, sculptor afirmat încă din anii studenției sale clujene ca un artizan conștiincios și tenace, preocupat de o anume gospodărească finitudine a suprafețelor ca și de realizarea unor sinteze prin stilizare într-o cheie vag decorativă. Ne bucură că putem să-i consemnăm și noi succesul.





# operă și capodoperă în istoria artei vechi rusești\*

anca vasilii

1,2. Piese din expoziție

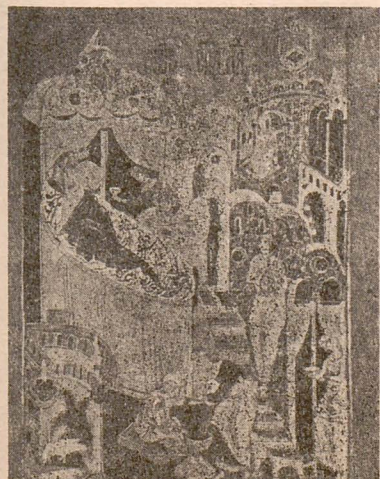
Eliberate de povara rostului lor, icoanele stau astăzi rînduite pe simezele muzeelor. Admirația neimplăcabilă de care se bucură a făcut ca ele să fie definitiv scoase din imperiul lor, din sfera pentru care au fost create și din statutul de obiect venerat care le-a făcut posibilă existența de-a lungul unei istorii de peste un mileniu și jumătate. Icoanele sînt astăzi *capodopere*... mărturii ale geniului artistic al unui sau altuia din popoarele care le-au dat naștere, roade ale culturii specifice unei etnii a cărei evoluție spirituală poate fi urmărită și în transformările de ordin stilistic pe care le-au suferit aceste opere de artă. Și totuși atitudinea «eliberatoare» a omului modern suferă de o inevitabilă limitare în fața unei asemenea arte. Consecvența acesteia în repetarea pînă la monotonie a unor tipare imuabile, a căror recunoaștere constituie deopotrivă citirea sensurilor și participarea afectivă a privitorului, expresivitatea sa dominată de severitate, chiar de asprime uneori (artă făcută pentru «asceza ochilor», cum spunea cîndva un teolog<sup>1</sup>), toate aceste caracteristici determinate pentru rostul tradițional al icoanei nu mai reprezintă astăzi decît o formulă stilistică, identificabilă în teoriile estetice ale artei bizantine, moștenită, cu toate «corecțiile» specificului local, de spațiile geografice care intraseră în sfera spirituală a creștinismului oriental, din Siria pînă în Carpați și pînă pe coasta înghețată a Mării Albe. Dar icoanele nu au fost făcute pentru a fi opere de artă. Prinși de frumusețea lor, sensibili la strălucirea prețioasă și stranie a aspectului lor puțin obișnuit în raport cu artele europene de la Renaștere încoace, strălucire în ale cărei reflexe intuim proiecția unei alte lumi, misterioase, inaccesibile, noi admirăm în cele din urmă nu icoanele ci meșteșugul cu care au fost realizate, «artisticitatea» lor, în care urmărim compozițiile savante de linii, forme și culori, șarpantele geometrice, plasticitatea spațiului

implicat în secrete perspective metafizice, ritmul rapelurilor cromatice, canoanele siluetei, scenografia cu discrete mențiuni ale epocii și ale locului unde s-a zugrăvit imaginea, în sfîrșit, toate elementele exteriorității materiale și ale temporalității în care și-a găsit întrupare. Ideea pe care aceste obiecte o conțin. Dar ceea ce a determinat existența lor nu a fost nici nevoia de a decora un spațiu sacru și nici aceea de a reda în mod idealizat o factologie cu caracter «istoric». Prezența lor în spațiul spiritual al civilizației bizantine și al moștenitorilor săi, concretiza mobilul interior al unui întreg mod de existență dominat de străduința apropierei de o divinitate salvatoare, într-o relație de consubstanțialitate pentru care icoana și, în sens larg, ideea de iconicitate (ce sintetizează teologia întrupării) era singura punte de unificare. Exprimată și statuată încă din secolul VII (de la Conciliul Quinisext — 692 — care închina un întreg capitol acestei probleme), *calitatea liturgică a icoanei* a impus nu numai un ritual al atitudinii în fața ei, ci și o serie de canoane ale reprezentării care să exprime atît virtuțile sacre ale obiectului cît și transcendentalitatea subiectului, lumea invizibilă revelată, convergența istoricului cu eternitatea, transfigurarea omenescului prin Creație. Aceste caractere transpuse în sistemul iconografic constituie tiparul dogmatic și estetic al icoanei, ele rămînînd identice atîta vreme cît icoana există ca atare<sup>2</sup>. Dezrădăcinarea ei și transplantul în spațiul cu valențe istoricizante și estetizante al muzeului a impus o limitare și o transformare a valorii specifice a icoanei. Devenită «capodoperă» ea își pierde puterea de atracție mistică pe care o exercita asupra cugetului în spațiul sacral al lăcașului, în care acționa ca una din forțele ordonatoare ale ritualului, subliniindu-i-se, în schimb, valoarea estetică. Această mutație scoate la iveală<sup>3</sup> un adevăr ascuns al icoanei, pierdut pe parcursul evoluției spre desacralizarea și secularizarea artei, acela care dezvăluie în icoană calitatea și sensul frumuseții sale ca reflex al ne-terestruului, ca o laudă tăcută, o osana făcută în armonii de forme, într-un limbaj secret al cărui conținut rămîne identic cu cel cuprins în rostire, fiind dublat în același timp de forța de iradiere pe care o are imaginea. Schimbul de energie astfel produs, specific conștiinței și gândirii moderne în tendința sa de a elimina contradicția «raporturilor cugetului și sufletului cu lumea ochiului» (Erwin Panofsky), nu face decît să recupereze aceste opere în spiritul lor inițial, dintr-o negură pe care transformarea spirituală și sensibilă

a ultimelor veacuri o lăsase să se aștearnă asupra locului unde penumbra ocrotă misterul și lumina specială a icoanei. Fiecare expoziție de icoane reprezintă un nou prilej de a ne confrunța cu diversitatea și frumusețea acestei arte despre care se credea că ocolește în chip programatic să bucure ochiul prin noutate sau prin armonie plastică. Ceea ce evidențiază o asemenea scoatere în lumină neutră a icoanelor este calitatea dinamică a repetiției unor tipare iconografice, stilistice și tehnice și străduința apropierei de frumusețea intangibilă a Prototipului lor care devine, prin modernitatea acestor imagini, un ideal general uman. În același timp, alăturarea unor icoane provenind din spații geografice și din epoci diferite demonstrează nu numai varietatea tipului de adevărate plastică a sentimentului religios și de determinare etno-stilistică a elementului esențial ce servea unei funcții ritualice neschimbate, ci și transformarea și diferențierea intimă a însuși «sentimentului religios», a tipului și formei de religiozitate în timp și în spațiu, în limitele unei unice credințe. Pe marginea unei expoziții de icoane melkite André Grabar<sup>4</sup> dezvoltă ideea că fiecare etapă a unei civilizații dispune de un tip de artă care îi corespunde, în ciuda identității în timp a credinței pe care această artă o servește și care rămîne determinantă. «Generații de creștini», spune A. Grabar, din toate țările de tradiție bizantină au comandat și executat icoane de acest fel<sup>5</sup>, marcate de un realism din ce în ce mai pregnant, și nimic nu ne permite să credem că pentru ei arta acestor icoane răspundea într-un mod mai puțin adecvat la ceea ce doctrina aștepta de la o pictură pretinzînd a figura divinitatea sau sfîntul. Desigur, au existat întotdeauna, ca și în Antichitate și în epoca romană, fervenți slujitori ai religiei care credeau că un «xoanon» (sau orice idol inform din timpuri imemorabile) avea mai multă valoare religioasă decît o imagine contemporană, căci acel xoanon misterios evocă mai ușor lumea divină inteligibilă. Dar aceasta nu este decît una din atitudinile posibile în fața artei chemate să figureze divinul. Cealaltă soluție este aceea a unei arte aflate cu totul la nivelul mijloacelor contemporane de expresie plastică, dar pusă în slujba temelor religioase. Este evident că lumea de rit bizantin, din secolele XVI—XIX a ales peste tot această a doua soluție. Ecoul puternic occidentalizării a tuturor formelor de civilizație s-a extins și asupra artei icoanelor, dar fără a pune nici o clipă la îndoială valoarea religioasă a acestora. Dar ceea ce apare ca imediat vizibil și perceptibil ca stare de spirit în orice expoziție de icoane dintr-o epocă tîrzie (sec. XVII—XIX), nu este numai treptatul proces de contaminare a limbajului plastic tradițional cu elemente morfologice și chiar cu sintagme ale artei occidentale în stilul epocii, ci și faptul că se producea la un moment dat o *transformare a mobilului spiritual* care deschisese posibilitatea acestei contaminări și care este o realitate în toate țările moștenitoare ale tradiției bizantine, indiferent de situația civilizației lor istorice. Or, expoziția de icoane rusești din sec. XVI—XVII, reunind roade ale mai multor școli artistice (Novgorod, Moscova, Pskov, Vologda,



etc.), la rîndul lor cu diferențieri de tratare plastică și de receptare și transpunere a tradiției spirituale bizantine, pune accentul tocmai pe această problemă a interdeterminării dintre valoarea artistică și calitatea sentimentului exprimat de aceste opere. Nefiind vorba (cu unele excepții, ca icoana reprezentînd «Așezarea brîului și veșmîntului Maicii Domnului» din 1486, atribuită școlii lui Dionisios) de piese celebre sau de iconari vestiți, ale căror opere să producă privitorului efectul respirației tăiate, expoziția lasă cugetului toată libertatea judecării. Dăruite cu această remarcabilă sinceritate, icoanele ilustrează calitatea reală a «școlii rusești», adică aceea repetiție nico-dată egală cu sine a «modelelor» tradiționale, în contextul unei evoluții politice și culturale specifice Rusiei medievale care a condus, mai repede decît în alte zone geografice ale aceluiași spațiu spiritual, la o formalizare a aspectului de solemnitate și la o «umanizare» a formulei exterioare a principiilor estetice și teologice care au stat la baza acestei arte de moștenire bizantină. Frumusețea plastică și corectitudinea iconografică a majorității imaginilor, cu aerul lor «festiv» și «academic», în care transpare puterea de iradiere a unor exemple geniale devenite însă, prin repetiție, modele formale ce au pierdut duhul vital al pulsației lor spirituale (nivelul mistic al frumuseții, în termenii esteticii lumii Inteligibilului), reprezintă caracteristicile acestei faze de evoluție a artei rusești vechi. Dar ele își au originea nu în decadența unei arte îmbătrînite în datele sale stilistice, ci în ceea ce V. Lazarev definea a fi «o concepție mai emotivă și mai lirică a religiei»<sup>6</sup>, care este specifică creștinismului rus. «Slăbirea principiilor ascetice», spune în continuare cercetătorul sovietic, s-a manifestat în accentuata luminozitate a culorilor vesele, vibrante, în ritmul mai delicat al liniilor, în austeritatea scăzută a chipurilor care exprimă bunătațe, în intimizarea imaginii divinității». Recunoaștem cu ușurință în aceste considerații referirea nu la o epocă decadentă, ci la însăși acea primă sinteză a artei rusești care este pictura lui Andrei Rubliov. În mod simptomatic, aceste elemente reprezentate deja capete de drum și porți deschise către o «academizare» a artei rusești, ce avea cîrînd să-și dovedească limitele și nevoia imperioasă de înnoire, de modernizare radicală a expresiei plastice. Strălucirea





tonurilor saturate, echilibrate în raporturi cu valoare simbolică, încărcate de tensiune spirituală, șarpanțele geometrice savante, alungirea și serpentizarea siluetei, sint caracteristici ce vor predomina în arta lui Dionisios (ultimul reprezentant de faimă al școlii moscovite) și care vădesc încă din pictura lui Rubliov deschiderea spre un tip de «manierism» specific tipologiei spirituale rusești. Alături de această linie evolutivă există, firește, și o serie de școli mai conservatoare, retardate (în general școlile din nordul Rusiei), păstrând pînă tîrziu un aspect de arhaitate care face dificilă datarea operelor, dar care nu le salvează de a avea o atitudine față de aceste creații identică cu aceea a Moscovei. Cu excepția unor exemple de artă cvasipopulară, cu ecouri din decorativismul de factură orientală față de care spiritul artistic rusesc se dovedise de mult a fi sensibil, toate aceste icoane din sec. XVI—XVII se constituie într-un spațiu afectiv și plastic limitat, model de calitate a meșteșugului și artisticității la care ajunseseră iconarii ruși, și care va servi ca formulă de referință producției tot mai ample de icoane care începe cu școala

Stroganov<sup>7</sup>, de la sfîrșitul sec. XVI și se va încheia tîrziu, cu seriile de icoane încă tradiționaliste (dar cît de departe de sensul tradiției!) ale sec. XIX. Rediscutarea în cîteva rînduri în sec. XVI a problematicei dogmatice și plastice a imaginii, culminînd cu Conciliul celor 100 de capite (Stoglav—1551) care legiferează încă o dată, pe linia vechilor decizii și dogme bizantine, calitățile necesare ale icoanei și ale făuritorului ei, zugravul-iconar, este fără îndoială un efect al frămîntărilor epocii, al oscilațiilor tot mai evidente ale culturii rusești între tradiția sa medievală și tentația, nu fără iz de provincialitate, de a intra în sfera civilizației europene occidentale pe calea unei modernizări nu numai a vieții aulice, ci a întregii exteriorități materiale a existenței. Această stare de criză (de care nu vor fi scutite, două-trei secole mai tîrziu, nici țările române, nici popoarele balcanice), nu diminuează valoarea intrinsecă a artei medievale rusești, ale cărei adevărate capodopere i-au creat o binemeritată faimă. Acestea aparțin însă picturii din perioada «pre-mongolă», întretesută din împrumuturile bizantine și elementele locale ale Rusiei Kie-

viene, novgorodiene și moscovite, și secolelor XIV—XV dominate de personalități ca Teofan Grecul, Serghei din Radonej (fondatorul mînăstirii Sf. Troiță de lîngă Moscova) și apoi Andrei Rubliov, care nu erau doar simpli zugravi sau doar teologi, ci adevărați creatori ai unor centre de intensă spiritualitate, ei înșiși înțelepți a căror faimă au consemnat-o mărturiile epocii lor istorice. Această lungă perioadă, extinsă de la creștinarea Kievului și pînă la primele reforme datorate lui Ivan al III-lea, poate fi considerată drept epoca autentică a icoanei rusești. Prelungirile ei timp de încă pe-atîtea secole au transformat această artă într-o mecanică repetiție a unor gesturi menite să producă obiecte necesare unui cult. Treptat, opacizarea sentimentului religios va face să se caute, prin îmbrăcămînți metalice strălucitoare, o compensație pentru diminuarea calității artistice, a forței de iradiere pe care armonia formelor, frumusețea icoanelor de altădată, o exercitau ca reflex al «realității» lumii simbolizate. Desigur și icoanele rusești tîrzii, cu nenumăratele lor «coruperi» occidentalizante, ca și cele veneto-cretane sau cele melkite,

serveau, așa cum sublinia Grabar, aceleași religii. Dar aspectul lor artistic nu se putea desprinde de sciziunile intime pe care le cunoaștea viața religioasă și sensibilitatea generală a noilor epoci, căci, în afară de capodopere, toate cele ce-s făcute de mînă și minte omenească rămîn în istorie pentru a da seamă de, ceea ce Iakob Burckhardt numea «marele și tainicul bilanț al omului cu epoca sa».

\* «Capodopere din colecția Muzeului de artă veche rusă Andrei Rubliov» — expoziție deschisă în sălile Muzeului de artă al R.S.R., sept.—oct. 1983

<sup>1</sup> P. Edvokimov — *L'art de l'icone. Théologie de la beauté*. Paris 1970.

<sup>2</sup> O schimbare de statut a icoanei nu putea fi concepută și de aceea exista obiceiul, păstrat pînă nu demult, ca icoanele deteriorate să fie strînse într-un loc și îngropate sau arse.

<sup>3</sup> De multe ori a fost vorba chiar de descoperiri efective, sub îmbrăcămînți metalice, a unor picturi remarcabile, ca de pildă icoana Troiței zugrăvită de A. Rubliov.

<sup>4</sup> *Icones melkites*. Catalogul expoziției organizate de Muzeul N. Sursock în mai—iunie 1969, Beyrouth.

<sup>5</sup> precum cele melkite din sec. XVII—XIX, nota ns.

<sup>6</sup> V. Lazarev — *Istoria picturii bizantine*, vol. III, p. 79, trad. rom. ed. Meridiane 1980.

<sup>7</sup> Din care sînt expuse cîteva exemplare și în colecția de artă universală a Muzeului de artă al R.S.R.

## meridiane

### retrospectiva salvador dali

400 de opere semnate de Dali figurează în lunile iunie și iulie la retrospectiva din palatul Peldralbes din Barcelona, după ce la Madrid la Muzeul spaniol de artă contemporană au trezit zilnic interesul a 10 000 de vizitatori, în cadrul expoziției deschise în preajma aniversării a 79 de ani de la nașterea artistului (11 mai). Picturi, desene și bijuterii realizate de prietenul lui Federico García Lorca, Luis Bunuel, André Breton și a altor reprezentanți celebri ai suprealismului sînt reunite sub semnul antologicului, dar și al ineditului. Căci, după manifestarea de la Centrul Georges Pompidou din Paris din 1979—1980, care a vrut să fie prin reunirea operelor lui Dali un omagiu adus suprealismului parizian, cea prezentă are cel puțin două elemente originale. Unul ar fi că locul cel mai important în expoziție îl ocupă operele din tinerețe și recente sale pînze, că figurează primul său tablou — datat 1914 și ultimele tablouri pictate în 1980, an după care artistul bolnav a încetat practic să mai lucreze. O altă caracteristică a retrospectivei din Spania este că majoritatea pînzelor provin din colecția personală a lui Dali și a soției sale, Gala — decedată în iunie anul trecut. Expoziția se conturează ca o glorificare a acesteia, căreia pictorul îi dăruia aproape zilnic un tablou și al cărei nume îl punea adesea pe pînză alături de semnătura proprie. Așa cum se conturează, retrospectiva — deschisă la Madrid într-un cadru tipic «dalian», deși nu a beneficiat de prezența pictorului, retras după moartea soției în castelul său din Pubol — promite să bată recordul afluenței de 1.258.991 de vizitatori atins la Beaubourg.

### retrospectiva César domela

Între evenimentele culturale pariziene ale primei jumătăți a anului — dominate de retrospectivile Yves Klein și Giorgio de Chirico de la Centrul Georges Pompidou, de expoziția Wilfredo Lam de la Muzeul de artă modernă a orașului Paris — s-a remarcat și expoziția lui César Domela de la Galerie de France. La 83 de ani, Domela expunea o selecție de opere definitive pentru momentele unei experiențe artistice legate de marile mișcări ale acestui secol, de la cubismul integrat creației sale la debut, de la înțînirea decisivă cu Mondrian și Van Doesburg în 1924 și tablourile relief ale anilor 1930 și pînă la sculpturile anilor 1950. Expoziția demonstrează că în opoziție cu arta rigidă și funcțională a Bauhaus-ului, Domela a avut darul de a investi cu sensibilitate materialele, în paralel cu căutările de a depăși estetica pură și a păstra dimensiunile adevărate ale operei de artă. Domela a renunțat la rigoarea constructivistă pentru a atinge o perfecțiune interioară pe care el însuși o califică spirituală, susținută de o meditație profundă asupra rosturilor artei și subliniată cu succes de expoziție, reușită demonstrație asupra faptului că aventura lui Domela este originală și foarte personală.

### retrospectiva yves klein

Privit cu reținere, contestat în timpul vieții, de unii chiar și acum cînd i s-a dedicat la Muzeul național de artă modernă din Paris o amplă expoziție retrospectivă, Yves Klein (1928—1962) este în opinia lui Jean Yves Meck — consemnată în jurnalul expoziției — artistul care în fiecare etapă a activității sale a încercat, aproape disperat, să concilieze antipictura cu pictura (în special în celebrele sale

tablouri monocrome) și actul creator cu cotidianul (iluminarea Obeliscului din Place de la Concorde, de exemplu). Opera lui Klein, scrie același critic, solară, luminos-clasică, echilibrată, perfect definită vizual în derularea sa rapidă, este susținută și prin intermediul numeroaselor texte pe care artistul le-a lăsat, texte capabile să facă accesibile toate acele proiecte ce pot părea utopice din simplul motiv că, mort la 34 de ani, Yves Klein n-a avut timp să le concretizeze.

Expoziția, deschisă în preajma aniversării a 21 de ani de la dispariția artistului, reunește 100 de lucrări, numeroase documente și capodopere esențiale. De fapt, ea încearcă să răspundă la o dublă cerință: pe de o parte la cea manifestată de publicul european, pe de alta de cel american (și asta pentru că, înainte de a fi deschisă la Paris, a circulat în Statele Unite și a putut fi văzută la Houston, Chicago, New York) și să-l aducă totodată pe Klein în atenția a două generații: a contemporanilor săi și imediat următoarea, avînd în vedere că nici una nu l-a cunoscut la adevărata lui valoare. Simplitatea unui parcurs coerent, bazat pe o selecție judicioasă, are darul de a prezenta diferitele momente ale creației artistului, în cadrul ansamblului unei opere înscrise sub semnul voinței sale. O primă mare sală reunește documentele care familiarizează publicul cu viața lui Klein, cu cercetările și experiențele sale, prin cîteva schițe pregătitoare și opere realizate în colaborare. Sala următoare evocă expozițiile de la galeriile Colette Allendy și Iris Clert — nuclee ale întregii sale opere viitoare. Sînt prezentate în continuare, într-un spațiu imens, marile monocrome albastre, dovezi ale unei reușite exemplare. Două săli mai mici care fac cunoscută «Ci-gît l'espace» și «la forêt d'éponges» conduc la marile «anthropometries» și la «peintures feu». Sala cu «reliefuri planetare» și «cosmogonii» deschide perspectiva către seria intitulată «monogolds» ce precede opera majoră, cheia întregii creații a lui Yves Klein, care este «marele triptic».



Un catalog de 420 de pagini, cu 100 de ilustrații color, prezintă opera lui Klein în continuitatea sa logică, constituindu-se de fapt ca o monografie completă a creației sale, prin numeroasele texte scrise de istorici și critici de artă, de pictori și prieteni ai artistului, prin texte inedite ale lui Klein, prin iconografia completă și biografia raportată la marile evenimente politice și artistice ale timpului.

## retrospectiva giorgio de chirico

Muzeul național de artă modernă din Paris a găzduit în perioada februarie—aprilie 100 de tablouri și 80 de litografii și desene, aparținând lui Giorgio de Chirico, printre acestea numeroase opere metafizice inedite și lucrări din perioada anilor 1920—1935. O selecție care era menită să motiveze și să susțină afirmațiile comisariatului expoziției Gérard Régner — consemnate într-un interviu luat de Servane Zanolli în jurnalul manifestării — privind originalitatea lui Chirico în raport cu contemporanii săi, cu avangarda franceză, îndeosebi, dar și motivele pentru care suprarealiștii se reclamă de la el. Expoziția urmărea să convingă asupra distanței dintre metafizica lui Giorgio de Chirico și suprarealiștii care i-au descoperit poezia la 15 ani după ce pictorul practic a abandonat-o și care, fascinați de imagistica sa insolită și enigmatică, nu i-au înțeles substratul, coerența și sensul. Căci Chirico, considerat a fi unul din primii descoperitori ai puterii extraordinare a modernității, nu s-a format la școala impresionistilor sau a urmașilor lui Cézanne, ci la München în atmosfera impregnată de filosofia lui Schopenhauer și Nietzsche, în condițiile înfloririi secesionismului și admirației față de Von Märees, Klinger, Thoma și Makart, dar în primul rând a unui adevărat cult pentru opera elvețianului Arnold Boecklin. Cea dintâi sală, «Chirico înainte de Chirico», sublinia tocmai acest lucru, după care erau prezentate, într-o înălțuire logică, perioadele succesive de creație: Paris 1910—1915, Ferrara 1915—1918, Roma—Florența 1919—1925, Paris 1925—1930, Florența—Milano 1930—1935, aceasta fiind ultima originală, urmată de reluarea succesivă a ciclurilor precedente. Marele merit al expoziției a constatat pînă la urmă în aceea că, față de cea deschisă anterior la Muzeul de artă modernă din New York, ce prelua și promova ideea lui André Breton conform căreia opera lui Chirico nu a fost interesantă decît între anii 1910—1919, a demonstrat valabilitatea unei opinii diferite — susținută la un moment dat și de Marcel Duchamp — după care merită tot interesul și perioada 1920—1930.

## indice selectiv

## ARTA'83

**Achiței, Gheorghe**, Referat asupra lucrării «Dicționar de artă modernă», nr. 2, pp. 36—37

**Alexa, Tiberiu**, Pictura românească în oglinzi critice. Cîteva considerații pe marginea unei cronici aproape uitate, nr. 7, p. 4

**Alexa, Tiberiu**, Între metodă și informație (Elza Cenușă: Literatură și pictură), (Cărți / idei), nr. 7, pp. 43—44

**Alexa, Tiberiu**, Argumente în favoarea unei recuperări integratoare (Centrul artistic Baia Mare), nr. 9, pp. 9—13

**Alexa, Tiberiu**, Tineri artiști maramureșeni, nr. 9, pp. 23—24

**Alexa, Tiberiu**, Prin ateliere, nr. 9, p. 33

**Arta**, Estetica urbană (Editorial), nr. 2, p. 1

**Arta**, 90 de ani de la constituirea partidului politic al clasei muncitoare din România, nr. 4, p. 1

**Arta**, 1 Mai (Editorial), nr. 5, pp. 2—3

**Arta**, Pictura (1), nr. 6, p. 1

**Arta**, Cîntarea României, nr. 7, p. 1

**Arta**, Educație patriotică, revoluționară, nr. 8, p. 1

**Arta**, Editorial, nr. 10, p. 1

**Babeți, Coriolan**, Dialog despre bienală, nr. 3, p. 15

**Babeți, Coriolan**, Ansamblul kiro-plastic «Pîine, apă, ceară, foc — pentru Daniel» al lui Sorin Dumitrescu, nr. 3, pp. 15—16

**Barbosa, Octavian**, Virgil Popa (Cronică), nr. 6, p. 25

**Bercea, Radu, Sergiu Al. George**: Arhaic și universal (Cărți / idei), nr. 4, p. 38

**Brezianu, Barbu**, Maria Manolescu (Cronică), nr. 8, p. 33

**Brezianu, Barbu**, Ionel Jianu: Brîncuși (Cărți / idei), nr. 11, p. 15

**Buculei, Mihai**, Simpozion de sculptură la Atena (Tabere internaționale), nr. 1, p. 26

**Bușneag, Olga**, O tăbăă lirică: lazurile Calica (Tabere), nr. 1, p. 15

**Bușneag, Olga**, Pontica (Tabere), nr. 1, p. 15

**Bușneag, Olga**, Un fenomen de impact și sinteză, nr. 2, p. 20

**Bușneag, Olga**, Curajul marilor spații, nr. 2, p. 28

**Bușneag, Olga**, Tapiseria poloneză din secolul al XVIII-lea pînă astăzi, nr. 3, pp. 8—9

**Bușneag, Olga**, Val Gheorghiu, nr. 4, p. 9

**Bușneag, Olga**, Leonard Răchită — desenul, stare de grație și disciplină, nr. 4, p. 15

**Bușneag, Olga**, Olimpiu Bandalac (Atelier), nr. 4, p. 18

**Bușneag, Olga**, Jurnalul galeriilor, nr. 4, p. 37

**Bușneag, Olga**, Olos în infernul de iarbă (Cronica), nr. 12, p. 30

**Cărneci, Magda**, Prin atelierele din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 33

**Cărneci, Magda**, Jurnalul galeriilor, nr. 4, pp. 33—34

**Cărneci, Magda**, Tineri artiști maramureșeni (Expoziții), nr. 9, pp. 20—22

**Cărneci, Magda**, «Locul-faptă și metaforă» (Colocviu), nr. 10, p.

**Cărneci, Magda**, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 32

**Cebuc, Alexandru**, Ion Irimescu (Expoziții), nr. 12, p. 8

**Cioculescu, Barbu**, Ingres, scrisori, maxime și mărturii (Cărți / idei), nr. 11, p. 16

**Coban, Grigore V.**, Anuala '82 a filialei U.A.P. Bacău, nr. 2, p. 35

**Constantinescu, Cornel Radu**, Reci, ediție specială (Tabere), nr. 1, pp. 22—23

**Constantinescu, Cornel Radu**, Valea Doftanei, proiect de colecție (Tabere), nr. 1, pp. 24—25

**Cornea, Vasile**, Pictură, figurativ, figurație (Puncte de vedere), nr. 7, p. 42

**Cornea, Vasile**, Structuri artistice — structuri ale receptării, nr. 11, pp. 13—14

**Cosma, Gheorghe**, Precizări privind un peisaj din colecția Zambaccian (Centenar Utrillo), nr. 8, p. 41

**Covrig, Ana Maria**, Căsoaia — un spațiu pentru sculptură (Tabere), nr. 1, pp. 18—19

**Dan, Călin**, La Triavna și Prilep (Tabere internaționale), nr. 1, p. 26

**Dan Călin**, Wrocław: a II-a trienală internațională a desenului, nr. 2, p. 35

**Dan, Călin**, Nürnberg: trienală internațională de desen a tinerilor, nr. 2, p. 25

**Dan, Călin**, Orașul — spații și monumente, nr. 3, p. 23

**Dan, Călin**, Prin atelierele din Tîrgu Mureș, nr. 3, pp. 34—35

**Dan, Călin**, Iosif Stroia (Atelier), nr. 4, p. 17

**Dan, Călin**, Mircea Stănescu (Atelier), nr. 4, p. 19

**Dan, Călin**, Ioan Gnanđt (Atelier), nr. 4, p. 22

**Dan, Călin**, Onisim Colta (Atelier), nr. 4, p. 23

**Dan, Călin**, Jurnalul galeriilor, nr. 4, pp. 35—37

**Dan, Călin**, Florin Niculiu — corespondențe muzicale, nr. 6, pp. 27—28

**Dan, Călin**, Ion Dumitriu — Secvențele unui film personal (Atelier), nr. 7, pp. 20—22

**Dan, Călin**, Teodor Rusu — Ființa morală a picturii (Atelier), nr. 7, pp. 26—28

**Dan, Călin**, Prin ateliere, nr. 9, pp. 34—35

**Dan, Călin**, «Locul-faptă și metaforă» (Colocviu), nr. 10, p.

**Dâmboianu, Anton**, Imaginarul și imaginea ecranată, nr. 6, pp. 5—6

**Dâmboianu, Anton**, Vocile artistului (Structură / procesualitate), nr. 11, pp. 8—10

**Deac, Mircea**, Realism fantastic și romantic (Cronică), nr. 1, p. 30

**Deac, Mircea**, Un maestru al picturii bulgare la București (Cronică), nr. 1, p. 32

**Deac, Mircea**, Nicolae Dărăscu, note la o aniversare, nr. 8, p. 7

**Drăguț, Vasile**, Cu Silvan printre scriitori (Cărți / idei), nr. 1, p. 39

**Drăguț, Vasile**, Polipticul de la Dupuș, nr. 2, p. 12

**Drăguț, Vasile**, Revista Arta la Tîrgu Mureș (16—18 decembrie 1982), nr. 3, pp. 18—19



**Drăguț, Vasile**, Prin atelierile din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 33

**Drăguț, Vasile**, Ion Irimescu (Aniversare), nr. 4, p. 2

**Drăguț, Vasile**, Ion Stendl (Expoziții), nr. 5, p. 23

**Drăguț, Vasile**, Horea Flămându (Expoziții), nr. 5, p. 23

**Drăguț, Vasile**, La pictura... una cose mentale, nr. 6, p. 2

**Drăguț, Vasile**, Allegro... ma non troppo, nr. 6, p. 11

**Drăguț, Vasile**, Gheorghe Iliescu-Călinești (Cronică), nr. 7, pp. 31—33

**Drăguț, Vasile**, Corneliu Baba, un pictor al omului (Omăgiu), nr. 8, pp. 2—6

**Drăguț, Vasile**, Revista Arta în Maramureș, nr. 9, pp. 2—3

**Drăguț, Vasile**, Prin ateliere, nr. 9, pp. 26—28

**Drăguț, Vasile**, «Locul-faptă și metaforă» (Colocviu), nr. 10, p.

**Drăguț, Vasile**, Al. Ciucurencu (Omăgiu), nr. 11, p.

**Drișcu, Mihai**, Măgura (Tabere), nr. 1, pp. 16—17

**Drișcu, Mihai**, Jurnalul galeriilor, nr. 2, pp. 29-30

**Drișcu, Mihai**, Proiecte psiho-eco — logice, nr. 3, p. 17

**Drișcu, Mihai**, Jurnalul galeriilor, nr. 3, p. 37

**Drișcu, Mihai**, Dan Grigorescu: Aventura cunoașterii (Cărți / idei), nr. 3, p. 39

**Drișcu, Mihai**, Notății la expoziția «Spațiu-obiect», nr. 4, pp. 10—14

**Drișcu, Mihai**, Adrian Ioniță (Atelier), nr. 4, p. 22

**Drișcu, Mihai**, Carnet de critic (V), nr. 4, p. 32

**Drișcu, Mihai**, Ion Bitzan (Cronică), nr. 6, pp. 17—18

**Drișcu, Mihai**, Vladimir Setran (Cronică), nr. 6, pp. 18—20

**Drișcu, Mihai**, Theodor Moraru (Cronică), nr. 6, pp. 22—24

**Drișcu, Mihai**, Georgia Lavric, Tatiana Rogovschi-Slătineanu, Rodica Leucă, Constantin Șevțov (Atelier 35), nr. 8, p. 40

**Drișcu, Mihai**, Tineri artiști maramureșeni (Expoziții), nr. 9, pp. 18—19

**Drișcu, Mihai**, Jurnalul galeriilor, nr. 11, pp. 39-40

**Drișcu, Mihai**, Eugen Taru (Retrospectivă), nr. 12, p. 26

**Dumitrescu, Sorin**, Dialog despre bienală, nr. 3, p. 15

**Enescu, Theodor**, Impresionismul și America, nr. 2, pp. 16—20

**Enescu, Theodor**, Manet și pictura românească modernă (I), Centenar, nr. 7, pp. 10—13

**Enescu, Theodor**, Manet și pictura românească modernă (II), nr. 8, pp. 11—13

**Florea, Vasile**, Gheorghe Vânătoru (Cronică), nr. 6, pp. 24—25

**Frâncu, P.**, Sub aripile arcașului (Omăgiu Ion Jalea), nr. 5, p. 10

**Frunzetti, Ion**, Salonul anual de grafică (Cronică), nr. 2, pp. 2—6

**Frunzetti, Ion**, Ion Stendl și Horea Flămându (Expoziții), nr. 5, p. 23

**Frunzetti, Ion**, La moartea lui Ion Jalea (In memoriam), nr. 12, p. 21

**Gherasim, Marin**, Pictura ca stare ciclică (Studii), nr. 6, pp. 12—16

**Gherasim, Marin**, Dilemele imaginii (Structură artistică / limbaj), nr. 10, pp. 6—8

**Giurescu, Dinu C.**, Unirea cea mare, nr. 12, p. 2

**Giurescu, Ena**, Revista revistelor, nr. 1, p. 40

**Giurescu, Ena**, Revista revistelor de artă, nr. 5, p. 40

**Giurescu, Ena**, Revista revistelor de artă, nr. 7, p. 44

**Gonser, Brigita**, Din nou una cosa mentale (Antologie), nr. 4, pp. 29—32

**Graevenitz, Antje von**, Brîncuși — «trecere» și lăcaș (Arhiva Brîncuși), nr. 10, pp. 35—37

**Graevenitz, Antje von**, Brîncuși — «trecere» și lăcaș (II), (Arhiva Brîncuși), nr. 11, pp. 26—28

**Grigorescu, Dan**, Desenul și acuarela britanică (Cromatică), nr. 2, pp. 13—15

**Grigorescu, Dan**, Spațiile lui Dobrian (Cronică), nr. 6, p. 25

**Grigorescu, Dan**, Transferul structurilor, nr. 10, pp. 15—17

**Grigorescu, Marica**, Recursul la natură. O convorbire cu Ion Stendl despre arheologie (Atelier), nr. 6, pp. 26—27

**Grigorescu, Marica**, Cu Wanda Sachelarie Vladimirescu despre facere și desfacere în pictură, un proces sau un mit ancestral (atelier), nr. 8, pp. 14—15

**Grigorescu, Marica**, Cu Lia Szasz despre îndoieli și certitudini în procesul creației (atelier), nr. 8, p. 28

**Grigorescu, Marica**, Marcel Chirnoagă (Cronică), nr. 11, p. 4—7

**Grozdea, Mircea**, Expoziția județeană Buzău 1982, nr. 4, pp. 7—8

**Grozdea, Mircea**, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 42

**Grozdea, Mircea**, Mișcarea artistică din Transilvania după Unire, nr. 12 p. 4

**Guță, Adrian**, Spații și monumente, nr. 1, pp. 7—13

**Hăulică, Dan**, Spre vraja naturii, nr. 6, p. 7

**Horga, Ioan**, Polimorfismul structurii artistice (Ordine plastică/sens cultural), nr. 10, p. 5

**Horga, Ioan**, Concept și integrare (Colocviu — Structura plastică — limbaj), nr. 11, p.

**Horșia, Horia**, Scenografia — un spațiu variabil (Festivalul teatrului scurt), nr. 1, pp. 28—29

**Horșia, Horia**, Jurnalul galeriilor, nr. 1, pp. 36-38

**Horșia, Horia**, Nell Cobar: Marele premiu de la Montreal (Meridiane), nr. 2, p. 38

**Horșia, Horia**, Prin atelierile din Tîrgu Mureș, nr. 3, pp. 35—36

**Horșia, Horia**, Jurnalul galeriilor, nr. 3, p. 37

**Horșia, Horia**, Creatorul și constelația (Cronică), nr. 5, pp. 14—16

**Horșia, Horia**, Viorel Mărginean, nr. 6, pp. 7-10

**Horșia, Horia**, Dimitrie Gavrilean (Cronică), nr. 6, pp. 20—22

**Horșia, Horia**, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 33

**Horșia, Horia**, Gabriela Pătulea Drăguț, nr. 7, pp. 5—9

**Horșia, Horia**, Tanasis Fappas — sau despre existența în spațiu arcaic (Atelier), nr. 7, pp. 23—25

**Horșia, Horia**, Maria Mihalache Blendea (Cronică), nr. 7, pp. 29—30

**Horșia, Horia**, Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 40

**Horșia, Horia**, Spiru Chintilă, nr. 8, pp. 8—10

**Horșia, Horia**, Balász Imre, un dramaturg al culorii (Atelier), nr. 8, p. 19

**Horșia, Horia**, Aurel Iacobescu sau despre nevoia de armonie (atelier), nr. 8, p. 29

**Horșia, Horia**, Suzana Fântânariu (Cronică), nr. 8, p. 35

**Horșia, Horia**, Prin ateliere, nr. 9, p. 32

**Horșia, Horia**, Ion Musculeanu (Cronică), nr. 12, p. 15

**Horșia, Horia**, Martin Izsák, nr. 12, p. 18

**Horșia, Olga**, Salonul municipal al artelor decorative (Cronică), nr. 4, pp. 3—6

**Horșia, Olga**, Meserie și măiestrie în Maramureș, nr. 9, p. 25

**Huyghe, René**, Timpul și structura artistică, nr. 11, pp. 29—31

**Ionescu, Adrian Silvan**, Szathmári documentarist (Restituiri), nr. 8, pp. 36—37

**Ionescu, Alexandra**, «Partid, popor, o singură voință» (Cronică), nr. 3, pp. 1—3

**Iovanov, Ana Maria**, Horea Flămându (Expoziții), nr. 5, p. 26

**Irimescu, Ion**, Țara își omagiază Președintele, nr. 1, pp. 1—5

**Irimie-Fota, Rodica**, Săliște (Tabere), nr. 1, p. 21

**Irimie, Rodica**, Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 40

**Ispir, Mihai**, Jurnalul galeriilor, nr. 1, p. 38

**Ispir, Mihai**, Designul în actualitate, nr. 2, pp. 7—11

**Ispir, Mihai**, Imagine și simbol: un exemplu moldovenesc din secolul al XV-lea, nr. 3, pp. 10—11

**Ispir, Mihai**, Tîrgu Mureș: tradiția urbanității, nr. 3, pp. 22

**Ispir, Mihai**, Prin atelierele din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 34

**Ispir, Mihai**, Pictura românească în patru oglinzi critice, nr. 6, pp. 3—4

**Ispir, Mihai**, Jurnalul galeriilor, nr. 6 p. 33

**Ispir, Mihai**, Fred Micoș (Cronică), nr. 8 pp. 30—31

**Ispir, Mihai**, Temeiuri de gândire figurativă (atelier 35), nr. 8, p. 39

**Ispir, Mihai**, Un oraș ospitalier, Baia Mare, nr. 9, p. 4

**Ispir, Mihai**, Tineri artiști maramureșeni (Ateliere), nr. 9 p. 24

**Ispir, Mihai**, Prin ateliere, nr. 9, p. 33

**Ispir, Mihai**, Note despre imaginarul palladian (Structuri simbolice ale imaginarului), nr. 10, pp. 23—26

**Ispir, Mihai**, Adrian Gheorghiu, (Retrospectiva), nr. 12, p. 25

**Lăptoiu, Negoită**, Un prețios tezaur de valori: Muzeul de artă din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 25

**Lăptoiu, Negoită**, Prin atelierile din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 35

**Lăptoiu, Negoită**, Alexandru Popp (Cronică), nr. 7, pp. 35—36

**Liiceanu, Gabriel**, Repere pentru o hermeneutică a locuirii, nr. 10, p. 34

**Lungu, Alexandru, C.**, Rodica Chișu — despre suveranele avatururi ale liniei (atelier), nr. 8, pp. 26—27

**Manole Adoc, Gabriela**, Idealul de adevăr și frumusețe al artei, nr. 8, p. 1

**Marcus, Solomon**, Structură și temporalitate, nr. 10, pp. 9—10

**Mihuleac, Wanda**, A XII-a bienală a tineretului, Paris 1982, nr. 3, pp. 12—14

**Morărescu, Dragoș**, Xilografii epocii brâncovești: Ursul zugrav, nr. 2, pp. 26—27

**Negoită, Aurelia**, Negy Lajos (Atelier), nr. 4, p. 16

**Negoită, Aurelia**, Constantin Pacea (Atelier), nr. 4, p. 21

**Negoită, Aurelia**, Ioana Oncescu, (Atelier), nr. 4 p. 24

**Oprescu, Liviu H.**, Ion Stendl și Horea Flămându (Expoziții), nr. 5, pp. 19—22

**Oroveanu, Anca**, Spațiul desenului (Antologie), nr. 4, pp. 25—28



**Oroveanu, Anca**, Idee și realizare, concepție și concretizare (Antologie), nr. 6, pp. 37—44

**Pamfil, François**, Săliște (Tabere), nr. 1, p. 20  
**Pamfil, François**, Prin atelierele din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 36

**Pamfil, François**, Constantin Lucaci (Cronică), nr. 5, p. 18

**Pamfil, François**, Costel Badea (Cronică), nr. 5, pp. 27—30

**Pamfil, François**, Între alb, nr. 6, p. 8

**Pamfil, François**, Meșterul Gheza Vida (In memoriam), nr. 9, pp. 14—15

**Pamfil, François**, Prin ateliere, nr. 9 p. 37

**Pamfil, François**, «Portretul păsării care nu există», nr. 12, p. 31

**Pavel, Amelia**, Constantin Prut: Dicționar de artă modernă (Cărți/idei), nr. 2, p. 36

**Pavel, Amelia**, Memorial de călătorie 1982, nr. 2, pp. 39—40

**Petrescu, Paul**, «Pe Mureș și pe Tîrnave...» — tărîm necunoscut al confluențelor etnografice, nr. 3, pp. 20—21

**Petrescu, Paul**, Prin atelierele din Tîrgu Mureș, nr. 3, pp. 33—34

**Petrescu, Paul**, Despre pictură în cultura populară, nr. 7, pp. 2—3

**Petrescu, Paul**, Nord-vestul etnografic al României, nr. 9, p. 5

**Petrescu, Paul**, «Locul-faptă și metaforă» (Colocviu), nr. 10, p.

**Petrescu, Paul**, Adrian Gheorghiu, nr. 12, p. 25

**Pintilie, Andrei**, Prin atelierele din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 36

**Pintilie, Andrei**, Prin ateliere, nr. 9, p. 28

**Pintilie, Andrei**, Urmuz cu «U» de la umor (Centenar), nr. 12, p. 28

**Pleșu, Andrei**, Cui nu-i place Rafael? (Aniversări/Rafael 500), nr. 5, pp. 31—35

**Popa, Corina**, Vasile Drăguț: Arta românească (Cărți/idei), nr. 5, p. 38

**Popa, Corina**, Anca Pop-Bratu: Pictura murală maramureșeană (Cărți/idei), nr. 6, p. 34

**Popescu, Dan Cristian**, Scornicești în geografia artistică (Tabere), nr. 1, p. 14

**Popescu, Dan Cristian**, Lumea lui Sabin Bălașa (Cronică), nr. 1, p. 30

**Popescu, Dan Cristian**, Nevoia de structură (Artă/antropologie), nr. 10, pp. 11—14

**Popescu, Dan Cristian**, Limbaj și gândire plastică (Colocviu-Structură plastică — limbaj), nr. 11, p.

**Preda, Virgil**, Puncte de plecare pentru realizarea ciclului de picturi «imagini dobrogene» (Note din documentare), nr. 8, p. 38

**Procopovici, Radu**, Dimensiunile unui romantism «cosmic», nr. 1, p. 31

**Procopovici, Radu**, Jurnalul galeriilor, nr. 1 pp. 35—36

**Procopovici, Radu**, Lecția lui Carrà despre arhetip și arhaicitate, nr. 2, pp. 21—24

**Procopovici, Radu**, Jurnalul galeriilor, nr. 7, pp. 37—40

**Procopovici, Radu**, Teodor Botiș (Cronică), nr. 8, p. 34

**Procopovici, Radu**, Jurnalul galeriilor nr. 8, p. 42  
**Procopovici, Radu**, Structură și memorie, nr. 10, p. 38

**Procopovici, Radu**, Reflexivitatea văzului (Colocviu — Structura plastică — limbaj), nr. 11, p.

**Răchită, Leonard**, Școala «Kornavia» (Tabere internaționale), nr. 1, p. 26

**Redlow, Theodor**, Dimensiunile unui romantism «cosmic», nr. 1, p. 31

**Redlow, Theodor**, Jurnalul galeriilor, nr. 2, pp. 30—34

**Redlow Theodor**, Viorel Mărginean la Sofia și Ruse (Meridiane), nr. 4, pp. 39—40

**Redlow, Theodor**, Constantin Lucaci (Cronică), nr. 5, p. 18, p. 26

**Redlow, Theodor**, Cît, cum și în funcție de ce? Cu M.hai Horea despre funcția substantivală a culorii (Atelier), nr. 6, p. 30

**Redlow, Theodor**, Nevoia de liniște. O convorbire cu Gheorghe I. Anghel despre orizontale și insule (Atelier), nr. 6, pp. 31—32

**Redlow, Theodor**, Către o lume muzicală. Cu Brăduț Covaliu despre construcție și picturalitate (Atelier), nr. 7, pp. 14—16

**Redlow, Theodor**, Sonoritatea ascunsă a picturii. Cu Octav Grigorescu despre farul din a cărui lumină nu se poate scăpa (Atelier), nr. 7, pp. 17—18

**Redlow, Theodor**, De vorbă cu Constantin Blendea despre construirea zborului (atelier), nr. 8, pp. 17—19

**Redlow, Theodor**, Florin Ciubotaru și plinătatea absenței (atelier), nr. 8, pp. 22—23

**Redlow, Theodor**, Jurnalul galeriilor — București, nr. 9, pp. 38—40

**Redlow, Theodor**, Gorduz (Laborator), nr. 10, p. 18

**Redlow, Theodor**, lancuț (Laborator), nr. 10, p. 26

**Redlow, Theodor**, Jurnalul galeriilor, nr. 10, pp. 39—40

**Redlow, Theodor**, Flaviu Dragomir (discuție — participă Olga Bușneag, Lucia Teodorescu Maftei), (Opera — atitudine exemplară), nr. 11, pp. 17—19

**Redlow, Theodor**, Silvia Radu (Laborator), nr. 11, pp. 32—36

**Roman, Andrei**, Cornel Ailincăi: Introducere în gramatica limbajului vizual (Cărți/idei), nr. 3, p. 39

**Sabados, Marina**, Artă vestimentară (atelier 35, filiala Neamț), nr. 8, p. 40

**Sassu Dușoară, Octavian**, Pictura cromodinamică, nr. 6, pp. 34—35

**Spiridon, Gheorghe**, Creatorul de artă, participant activ la viața societății, nr. 8, p. 1

**Stoica, Georgeta**, O vatră de cultură a tradiției, nr. 9, pp. 5—8

**Tătaru, Marius**, Dan Grigorescu: Eugen Popa (Cărți/idei), nr. 1, p. 40

**Tătaru, Marius**, Prin atelierele din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 34

**Tătaru, Marius**, Epoca de geneză a picturii moderne românești: un comentariu al premiselor (Puncte de vedere), nr. 7, pp. 40—41

**Tătaru, Marius**, Liviu Suhar, o artă de atmosferă fantastică (atelier), nr. 8, p. 21

**Tătaru, Marius**, Prin ateliere, nr. 9, p. 29—30

**Tătaru, Marius**, Opera de artă — mediu de informație (Structură/informație), nr. 11, pp. 11—12

**Theodorescu Maftei, Lucia**, Ion Stendl (Expoziții), nr. 5, p. 26

**Theodorescu, Răzvan**, Reflectare și imagine istorică în cultura română (Structuri deschise ale artei), nr. 10, pp. 20—22

**Theodorescu, Răzvan**, «Locul-faptă și metaforă» (Colocviu), nr. 10, p.

**Titu, Alexandra**, Salonul municipal (Cronică), nr. 2, pp. 4—7

**Titu, Alexandra**, Cela Grigoraș Neamțu, nr. 4, p. 8

**Titu, Alexandra**, Balcanii — zonă a păcii și înțelegerii între popoare (Expoziții), nr. 5, pp. 4—9

**Titu, Alexandra**, Jurnalul galeriilor, nr. 5, pp. 39—40

**Titu, Alexandra**, Pictura cromodinamică — Notă introductivă, nr. 6, p. 34

**Titu, Alexandra**, Radu Bogdan: Georgeta Năpăruș (Cartea de artă), nr. 11, p. 37

**Titu, Alexandra**, Dan Grigorescu: Gheorghe Șaru (Cartea de artă), nr. 11, p. 38

**Vasilii, Anca**, Între tradiție și modernitate (Restituiri), nr. 1, pp. 33—34

**Vasilii, Anca**, Un castel renașcentist devenit «romantic», nr. 3, p. 24

**Vasilii, Anca**, Salonul județean de arte plastice Tîrgu Mureș, nr. 3, pp. 26—27

**Vasilii, Anca**, Prin atelierele din Tîrgu Mureș, nr. 3, p. 35

**Vasilii, Anca**, Marin Gherasim și metafora porților (atelier), nr. 8, pp. 24—25

**Vasilii, Anca**, Prin ateliere, nr. 9, pp. 30—31

**Vasilii, Anca**, «Locul — faptă și metaforă» (Colocviu), nr. 10, p.

**Vasilii, Anca**, Operă și capodoperă în istoria artei vechi rusești (Meridiane), nr. 12, p. 37

**Vida, Gheorghe**, Patru pictori din Ungaria (Cronică), nr. 7, p. 34

**Vida, Gheorghe**, Valentin Hoefflich (Cronică), nr. 8, p. 32

**Vida, Gheorghe**, Jurnalul galeriilor, nr. 8, pp. 42—44

**Vida, Gheorghe**, Traian Bîlțiu-Dăncuș la muzeul maramureșean din Sighetul Marmăției (Restituiri), nr. 9, p. 17

**Vida, Gheorghe**, Prin ateliere, nr. 9, pp. 36—37

**Wald, Henri**, Expresie, expresivitate (Colocviu — Structura plastică — limbaj, nr. 11, p.



